UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

PAULO VITOR LUZ CORRÊA

SOL, PRAIA, BADALAÇÃO E FILMES:
O envolvimento do Instituto Nacional do Cinema com os festivais de cinema a partir de um estudo de caso dos eventos da Baixada Santista (1970-1974)

SÃO PAULO
2021

PAULO VITOR LUZ CORRÊA

SOL, PRAIA, BADALAÇÃO E FILMES: O envolvimento do Instituto Nacional do Cinema com os festivais de cinema a partir de um estudo de caso dos eventos da Baixada Santista (1970-1974)

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof.ª Dra. Maria Ignês Carlos Magno.

SÃO PAULO
2021

CORRÊA, Paulo Vitor Luz.
Sol, Praia, Badalação e Filmes: O envolvimento do Instituto Nacional do Cinema Com os festivais de cinema a partir de um estudo de caso dos eventos da Baixada Santsta (1970-1974) / Paulo Vitor Luz Corrêa – 2021.
490p. : il. Color. : 30cm.

Orientador: Maria Ignês Carlos Magno.
Dissertação (Mestrado em Comunicação Audiovisual) Universidade Anhembi Morumbi), São Paulo, 2021.
Bibliografia: f.

1. Instituto Nacional do Cinema. 2. Festival de Cinema. 3. Santos. 4. Guarujá.

PAULO VITOR LUZ CORRÊA

SOL, PRAIA, BADALAÇÃO E FILMES:
O envolvimento do Instituto Nacional do Cinema com os festivais de cinema a partir de um estudo de caso dos eventos da Baixada Santista (1970-1974)

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof.ª Dra. Maria Ignês Carlos Magno.

Aprovado em ----/-----/-----

_____

Nome do orientador

_____

Nome do convidado

_____

Nome do convidado

AGRADECIMENTOS

É necessário o registro de alguns agradecimentos à quem auxiliou na minha trajetória de vida e na realização deste estudo: um “muito obrigado” à Paulo Rogério Corrêa e Gustavo Luz Corrêa, meu pai e meu irmão, pela paciência; a Marli Oliveira da Luz Corrêa, minha mãe (*in memoriam*), que me fez perceber que continuar em frente é algo sempre importante; à Paula Orsatti, pela confiança depositada; à Alyson Montrezol, também pela confiança e pelas trocas de ideias; à Beatriz Piloto, pelas conversas; à Iasmin Alvarez, pelos apontamentos na escrita; à Karina Mingarelli, do “A Estância do Guarujá”, que ajudou na visita e consulta ao acervo do jornal local; à Prof.ª Maria Ignês Carlos Magno, pelas orientações, dicas e acompanhamento; à Prof.ª Maria Teresa Mattos de Moraes e Prof.ª Sheila Schvarzman, pelas reflexões na qualificação e na defesa; e à CAPES, pela possibilidade de realização de pesquisas no Brasil.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar o envolvimento do Instituto Nacional do Cinema (1966-1975) com os festivais de cinema, usando como estudo de caso os quatro eventos sediados na Baixada Santista em 1970, 1973 e 1974. O INC foi uma autarquia criada pela ditadura militar com o objetivo de ser o órgão que determinava as diretrizes da execução da atividade cinematográfica no país. Uma de suas prerrogativas era o envolvimento com os festivais internacionais e nacionais, se relacionando com estes eventos das mais variadas formas ao longo de seus nove anos. No período-INC, os festivais internacionais eram pautados por motivações políticas, com participações dos governos nacionais no processo de envio das obras a estes eventos. O Instituto também é palco de disputa entre a produção cinematográfica de São Paulo e Rio de Janeiro pelo controle da autarquia, fazendo com que esses embates fossem alocados para os festivais que tivessem a participação e controle do Instituto. Nos festivais do período, além da programação fílmica, predominava uma agenda social focada na presença de astros e estrelas nestes certames em atividades paralelas às exibições. As celebridades nos festivais, ao participarem das programações sociais, causavam a chamavam badalação, que era convertida em repercussão e publicidade para os festivais e entidades associadas. O Instituto daria maior atenção aos eventos nacionais que exibissem longas-metragens pensando na futura inserção de tais obras no mercado interno, reflexo do contexto do final dos anos 60 e início dos 70, período do suposto Milagre Econômico e da conquista do mercado interno do produto brasileiro em seu parque de exibição local. Os festivais brasileiros nesse contexto serão utilizados como estratégia para ajudar na "conquista". Para construir o contexto de realização dos festivais da Baixada Santista recorreu-se a fontes do período, como jornais, revistas, legislação, Resoluções, convênios e contratos, a fim de analisar como que o INC se envolveu na realização dos quatro festivais e inseriu a sua agenda de interesses nesses eventos, quais suas características, o que têm em comum, no que diferem, que atividades foram levadas do Instituto para as suas programações, como a badalação foi utilizada como elemento de divulgação desses festivais e como a disputa pelo protagonismo cinematográfico e controle do poder estatal do setor esteve em Santos e Guarujá, percebendo então como os assuntos macros da cinematografia brasileira se deslocaram para eventos micro, isto é, os festivais. Os quatro eventos aqui analisados exemplificam os dois momentos distintos de relação do Instituto com os festivais nacionais: de 1966-1972, em que o INC cria um calendário de eventos oficiais onde insere neste apenas os considerados relevantes, mas sem organização jurídica para tal e de forma desordenada; e de 1973-1975, quando baixa a Resolução n° 88 que estabelece as normas para a realização de festivais brasileiros e cria um aparato de controle oficial que padronizaria como a autarquia lançaria suas esferas político-econômicas nestes festivais.

Palavras-chave: Instituto Nacional do Cinema. Festival de cinema. Santos. Guarujá.

ABSTRACT

This research aims to analyze the involvement of the Instituto Nacional do Cinema (1966-1975) with the film festivals, using as a study case the four events held in the Baixada Santista during 1970, 1973, and 1974. The INC was an autarchy created by the military dictatorship with the objective of being the body that determined the guidelines for the execution of cinematographic activity in the country. One of its prerogatives was the involvement with international and national festivals, relating to these events in a variety of ways over its nine years. In the INC-period, international festivals were guided by political motivations, with the participation of national governments in the process of sending works to these events. The INC is also the place for contests between the cinematographic production of São Paulo and Rio de Janeiro for the control of the autarchy, causing these clashes to be allocated to festivals that had the participation and control of the Instituto. In addition to the film schedule, a social agenda focused on the presence of celebrities in these events in parallel activities to the exhibitions predominated. Celebrities at festivals, when participating in social programs, caused the so-called hype, which was converted into repercussion and publicity for festivals and associated entities. The Institute would pay greater attention to national events that exhibited feature films thinking about the future insertion of such works in the domestic market, a reflection of the context of the late 60s and early 70s, period of the supposed Economical Miracle and the conquest of the internal market of the brazilian product at your local exhibition place. Brazilian festivals in this context will be used as a market strategy to help in the "conquest". To make the context of the festivals in Baixada Santista, sources from the 60's and the 70's were used, as newspapers, magazines, legislation, Resolutions, co-production agreements and contracts, in order to analyze how the INC got involved in the realization of the four festivals and inserted its agenda of interests in these events, what are their characteristics, what they have in common, what they differ, what activities were taken from the Institute to its schedules, how the hype was used as an element of dissemination of these festivals and how the dispute for cinematographic protagonist and control of state power in the sector was in Santos and Guarujá, realizing then how the macro issues of Brazilian cinematography have shifted to micro-events, that is, the festivals. The four events are able to exemplify the two distinct moments in the Institute's relationship with national festivals: in the period 1966-1972, the INC created a calendar of official events where it included only the ones that were considered relevant, but without any legal organization to do so, in a disorderly and non-standard manner; and from 1973-1975, when Resolution No. 88 was issued, establishing the norms for the holding of Brazilian festivals, creating an apparatus of control and officialization of the Institute that standardizes how it would launch its political-economic spheres in these festivals.

Keywords: Instituto Nacional do Cinema. Film festivals. Santos. Guarujá.

SUMÁRIO DE TABELAS

Tabela 01: Quantidade de filmes produzidos no Brasil entre 1967-1983 46

Tabela 02: Histórico do parque exibidos brasileiro de 1971 a 2018 47

Tabela 03: Distribuição percentual de público entre de 1974-1983..... 48

Tabela 04: Filmes brasileiros e estrangeiros lançados no país durante a década de 70 49

Tabela 05: Comparação espectadores x arrecadação + filme brasileiro x estrangeiro entre 1971-1983. 52

Tabela 06: Evolução da arrecadação dos filmes nacionais durante os anos 70 53

Tabela 07: Comparação de arrecadação de bilheteria do cinema brasileiro entre 1971-1983 54

SUMÁRIO DE FIGURAS

Figura 01: Charge de 20/10/1970 do jornal a Tribuna do Festival de Santos de 1970 205
Figura 02: Programação social do FECIBRASA no Parque Balneário Hotel 212
Figura 03: Anúncio de exibição de As Gatinhas para o Festival de Santos de 1970 (A Tribuna).....213
Figura 04: Anúncio de *As Gatinhas* mencionando premiação em Santos-70 (A Tribuna).....237
Figura 05: Anúncio de *Memórias de um Gigolô* mencionando premiação em Santos-70.....239
Figura 06: Momentos do Festival de Santos de 1970 (Revista O Cruzeiro).....243
Figura 07: Quadro de personalidades presentes no Festival de Santos de 1970 (O Cruzeiro).....243
Figura 08: Personalidades femininas presentes no Festival de Santos de 1970 (A Tribuna).....244
Figura 09: Mais personalidades femininas presentes no Festival de Santos de 1970 (A Tribuna).....244
Figura 10: Mais artistas no Festival de Santos de 1970 (A Tribuna).....245
Figura 11: Cerimônia de Premiação do Festival de Santos de 1970 (Filme Cultura).....246
Figura 12: Jece Valadão na Cerimônia de Premiação do Festival de Santos de 1970 (A Tribuna).....246
Figura 13: Anúncio de *Uma Mulher Para Sábado* mencionando premiação em Guarujá-70 275
Figura 14: Quadro de imagens do Festival de Guarujá de 1970 (por Luiz Cerasolli e outros).....280
Figura 15: Presenças femininas no Festival do Guarujá de 1970 (A Tribuna) 281
Figura 16: Momentos do Festival do Guarujá de 1970 (A Tribuna).....281
Figura 17: Paulo Pestana entregando o Troféu Pérola do Atlântico (Diário da Noite).....282
Figura 18: Cartaz vencedor do concurso da SECTUR para o Santos-73 (A Tribuna).....291
Figura 19: Charge de Pelé e o I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista (A Tribuna).....309
Figura 20: Comunicados da SECTUR/INC (esq.) e anúncios do Cine Caiçara (dir. e abaixo) 320
Figura 21: Anúncio de *Obsessão* mencionando premiação em Santos-73 A Tribuna) 332
Figura 22: Anúncio de A Faca e o Rio mencionando premiação em Santos-73 (Diário do Paraná) 333
Figura 23: Anúncio de A Faca e o Rio mencionando premiação em Santos-73 (A Tribuna).....335
Figura 24: Vera Fischer no Festival de Santos de 1973 (A Tribuna).....339
Figura 25: Quadro de imagens do Festival de Santos de 1973 (A Tribuna) 340
Figura 26: Presenças femininas do Festival de Santos de 1973 (Eduardo Riberto, O Cruzeiro) 341
Figura 27: Momentos do Festival de Santos de 1973 (Eduardo Riberto, O Cruzeiro) 342
Figura 28: Cerimônia de premiação do Festival de Santos de 1973 (Eduardo Riberto, O Cruzeiro) 343
Figura 29: Rossana Ghessa no Festival de Santos de 1973 (Eduardo Riberto, O Cruzeiro).....344
Figura 30: Anúncio de *Sedução* mencionando premiação em Guarujá-74 (A Tribuna).....391
Figura 31: Presenças femininas no Festival do Guarujá de 1974 (Anésio Borges, A Tribuna).....396

Figura 32: Presenças femininas no Festival do Guarujá de 1974 (Anésio Borges, A Tribuna).....397

Figura 33: Cerimônia de premiação do II Festival do Guarujá (Anésio Borges, A Tribuna) 398

Figura 34: Capa de O Cruzeiro com Sandra Bréa no Festival do Guarujá de 1974 (Fredy Milanesi)....399

Figura 35: David Cardoso, Magrit Sbert e Maria Viana no II FECIG-74 (Fredy Milanesi, revista O Cruzeiro) 400

Figura 36: Momentos do II Festival do Guarujá (Fredy Milanesi, revista O Cruzeiro).....401

Figura 37: Momentos do II Festival do Guarujá (Fredy Milanesi, revista O Cruzeiro).....401

Figura 38: Governador Laudo Natel discursando na abertura do II FECIG (Diário de Notícias) 402

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12

2 UM FESTIVAL É ALGO MARCADO PARA ACONTECER 18

2.1 DEFINIÇÕES E CARACTERÍSTICAS 18

2.2 OS FESTIVAIS NA DISCUSSÃO DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO 33

3 VISÕES DE MERCADO E CULTURA NO CINEMA BRASILEIRO 42

4 A DISCUSSÃO CINEMA/ESTADO NO PRISMA DOS FESTIVAIS 59

4.1 INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO E O FESTIVAL DE VENEZA DE 1938 59

4.2 PARTICIPAÇÃO EM FESTIVAIS INTERNACIONAIS ATRAVÉS DO MINISTÉRIO DE RELAÇÕES EXTERIORES 61

4.3 CONGRESSOS, FESTIVAL DE 1954 E O CINEMA NOVO 66

4.4 O PROJETO DO INC; CFC, GEIC, GEICINE 69

4.5 ANOS 60 E 70: INC, EMBRAFILME, EXPORTAR E ESTIMULAR 78

4.6. O ENVOLVIMENTO DO INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA COM OS FESTIVAIS 85

4.6.1 Festivais Internacionais, Resolução n° 5 e acordos 85

4.6.2 O mundo-cinema vai ao Brasil com o II FIF 111

4.6.3 Resolução n° 88 e os festivais nacionais 147

5. OS FESTIVAIS DE CINEMA DE SANTOS E GUARUJÁ (1970-1974) 186

5.1 PARTE 1: OS FESTIVAIS DE 1970 200

5.1.1 I Festival do Cinema Brasileiro de Santos (23/10/1970 a 31/10/1970) 200

5.1.2 I Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá (25/11/1970 a 29/11/1970) 247

5.2 PARTE 2: OS FESTIVAIS DE 1973 E 1974 283

5.2.1 I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista (13/10/1973 a 20/10/1973) 288

5.2.2 II Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá (07/11/1974 a 10/11/1974) 345

CONSIDERAÇÕES FINAIS 403

REFERÊNCIAS 424

FILMOGRAFIA 483

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar o envolvimento do Instituto Nacional do Cinema (1966-1975) com os festivais de cinema, usando como estudo de caso os quatro eventos sediados na Baixada Santista na primeira metade dos anos 70[1].

O INC foi uma autarquia criada pela ditadura militar com o objetivo de ser o órgão regulador da atividade cinematográfica no Brasil, subordinado ao Ministério da Educação e com autonomia técnica, administrativa e financeira. Cabia a ela, por exemplo, determinar as regras para a quantidade de dias de exibição compulsória, a política de padronização de ingressos, financiamentos de obras, estabelecer acordos de coprodução, aplicar e fiscalizar a legislação vigente. Era o órgão que determinava as diretrizes da execução da atividade cinematográfica no país, e também produzia filmes de curta e longa-metragem.

O Art. 4 Item X do Decreto-lei n° 43 que cria o INC incumbe à autarquia o papel de "selecionar filmes para participar em certames internacionais e orientar a representação brasileira nessas reuniões" (MELLO, 1978, p. 39), sendo, portanto, a participação nesses eventos uma prerrogativa do órgão.

Ao longo de seus nove anos, o Instituto atuou com os festivais de diferentes maneiras e com objetivos diversos. Se um festival é um evento marcado para acontecer em um determinado espaço e tempo (ALENCAR, 1978, p. 47), os eventos aqui listados possuirão como principais características a presença de uma Mostra Competitiva, premiação em dinheiro, troféus e hierarquização entre si (CAMPOS RABADÁN, 2020), na qual os festivais mais importantes sobrepõem seu protagonismo perante outros eventos, atraindo a preferência do realizador audiovisual em direcionar sua obra na participação dos festivais que possam lhe trazer retorno econômico - vendendo sua obra e a potencializando para o mercado. Há também a legitimação cultural, pois a participação de uma obra em um festival reconhecido seria um atestado de qualidade perante a classe cinematográfica (VALCK, 2016).

Os festivais deste período nesse período-INC estão inseridos em um momento que é espaço de atuação política em que os países detinham certo controle deste meio. Os filmes participavam dos eventos por duas formas. Uma delas era via comissões de seleções estabelecidas por uma entidade pública de cada país, que recebia as obras e realizava uma

[1] Nos jornais, revistas e estudos da época, encontramos duas formas de se referir ao órgão: "Instituto Nacional **do** Cinema" e "Instituto Nacional **de** Cinema". Considerando as duas nomenclaturas sinônimas, optamos por seguir o disposto no Decreto-Lei n° 43 de 18 de novembro de 1966, que cria o INC ("Instituto Nacional do Cinema"). Mantivemos a forma originalmente empregada em cada citação utilizada neste texto, acreditando que não há perda de compreensão.

triagem de acordo com uma suposta adequação ao perfil do evento. Desta triagem, o país enviava as obras escolhidas para apreciação dos festivais, que aceitavam tais filmes ou não. Essa modalidade de envio colocava os governos nacionais como filtro entre festival e realizador, fazendo com que esse processo de submissão obedecesse mais a fatores políticos do que a qualidades artísticas das obras. A outra forma era por meio de convite direto por parte do festival.

Germinados no pós-guerra, quando já contavam com influência estadunidense, os festivais europeus absorvem algumas características do estrelato hollywoodiano, sendo determinante para o sucesso desses eventos a presença de astros e estrelas, realização glamourosa e luxuosa em uma localidade turística, e intensa cobertura midiática: quem esteve presente, quem fez o que em qual dia, as fofocas e escândalos propiciados pelo encontro de pessoas famosas em um determinado espaço e tempo. A presença das estrelas não era por acaso, já que, por serem famosas, atraíam interesse dos grandes veículos de imprensa. O que esses astros faziam fora da atividade fílmica repercutia e atraía publicidade para o festival.

Esse formato, ao passar das décadas, seria transplantado para a realidade brasileira, fazendo com que essa programação social fosse sintetizada na palavra "badalação", expressão recorrente nos anos 70, motivo pelo qual optamos pelo uso do termo como forma de sintetizar tanto a promoção dos eventos como o sentimento de agitação em torno dos astros e estrelas da época. A maior parte dos festivais brasileiros aqui analisados, em relação ao seu envolvimento com o INC, utiliza a sociabilização das celebridades para gerar publicidade.

O Instituto se envolve com festivais de diferentes perfis, formatos, bitolas e objetivos de exibição, a fim de lançar sua influência política e econômica nas estruturas desses eventos e levar publicidade para o INC. O foco da autarquia estava nos festivais nacionais que exibissem longas-metragens e que fossem direcionados para futura inserção no mercado, reflexo do contexto do final dos anos 60 e início dos 70.

O Brasil da ditadura passava por um entusiasmado período desenvolvimentista e de aceleramento econômico a custo do endividamento da dívida externa, acarretando intensa participação estatal nas esferas da sociedade, como o setor cinematográfico. As fitas locais, centradas em apelo popular, alcançavam sucesso de público, e o parque de exibição, controlado pelo filme estrangeiro, cedia espaço para a produção brasileira, surgindo um desejo que ficaria conhecido como "conquista do mercado interno", com o objetivo de potencializar a penetração do filme brasileiro em seu próprio mercado. Nesse contexto, os festivais brasileiros, com influência do Instituto, eram utilizados como estratégia de mercado para ajudar na "conquista".

INC e, posteriormente, a Embrafilme (1969) serão palcos de disputa de dois polos de produção pelo controle estatal da atividade regulatória e de investimento no setor. De um lado, estão os adeptos de uma linha de produção que dialogava com o *star system* estadunidense e a estética narrativa clássica dos Estados Unidos, centrados de forma majoritária nos realizadores paulistas; de outro, os adeptos do Cinema Novo, em sua maioria no Rio de Janeiro, voltado para a conscientização do povo de seu caráter subdesenvolvido a partir de suas obras.

Essa divisão é trabalhada por José Mário Ortiz Ramos (1983) como um embate entre universalistas e cinemanovistas, também densamente revisitada por outros autores, como Anita Simis (2015), com diversas considerações sobre a dicotomia trabalhada pelo autor. Por exemplo, as comédias de costumes fogem desse ideal de disputa, mas, ao mesmo tempo, evidencia-se um embate entre paulistas e fluminenses pelo controle de INC/Embra e, por consequência, pelo protagonismo nacional. Em todo caso, entre 1966-1975, quando o INC esteve vivo, os realizadores de São Paulo-Rio brigaram pelo domínio do órgão e, dependendo do lado que estivesse no comando da máquina pública, a influência da participação das obras brasileiras nos festivais por meio do Instituto também seguiam o mesmo viés. Em outras palavras: o embate da produção desses dois estados pelo poder do INC era deslocado para a pauta dos festivais.

A escolha dos quatros festivais da Baixada Santista aqui abordados se deu por se considerar que os eventos exemplificam os principais pontos da atuação do Instituto com os festivais nacionais. Santos e Guarujá são cidades turísticas do litoral do estado de São Paulo, regiões populosas e com parque de exibição consideravelmente grande em relação ao tamanho da região – Santos, na época, ultrapassava 350 mil habitantes e tinha mais de 30 cinemas espalhados pela cidade - sendo um espaço propício para a realização de festivais que tinham como objetivo a inserção do filme brasileiro em seu mercado local. Assim, pretende-se analisar nesta pesquisa como o INC se envolveu na realização dos quatro festivais, como inseriu sua agenda de interesses nesses eventos, quais suas características, o que têm em comum e no que diferem, que atividades foram levadas do Instituto para suas programações, como a badalação foi utilizada como elemento de divulgação, e como se deram os embates de paulistas e fluminenses nesses festivais. A partir destes tópicos, espera-se obter respostas de como os assuntos macros da cinematografia brasileira se deslocaram para um evento micro, isto é, um festival.

A estrutura do texto se pauta em traçar uma linha evolutiva do envolvimento dos festivais na relação cinema-estado. Para conseguirmos avaliar como foi a relação INC-

festivais, faz-se necessário estudar as configurações existentes nos órgãos de nível federal anteriores à autarquia, como o Instituto Nacional de Cinema Educativo, Ministério de Relações Exteriores, Comissão Federal de Cinema (CFC), Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), passando também pelos congressos dos anos 50 e os projetos de estudo de um futuro INC, até sua criação propriamente dita. Assim, conseguimos comparar, nivelar e quantificar o envolvimento do INC com os festivais, e, por consequência, ter uma maior base de comparação para analisar as relações do INC com os festivais de Santos e Guarujá.

Para tal tarefa, recorreu-se à pesquisa em revistas e jornais de veiculação nacional e local do período. Foi feita também a análise de acordos, convênios e legislação específicos da época que dialogam com os festivais, por serem justamente instrumentos que oficializam o interesse da autarquia da época por esses eventos.

O Instituto diversificava seu envolvimento com os festivais e respectivos objetivos de acordo com o grau de relevância atribuído à autarquia para com estes. Como forma de melhor visualizar esta relação, dividimos a atuação do INC em três linhas:

1) De Dentro Para Fora: levando o filme brasileiro a festivais internacionais, trabalhando as obras como produto de exportação para outros mercados por meio desses eventos e utilizando essas participações como certificado de qualidade da cinematografia brasileira;
2) De Fora Para Dentro: realizando festivais internacionais dentro do Brasil, fazendo celebridades e profissionais mundiais do cinema irem ao país e participarem desses eventos;
3) De Dentro Para Dentro: criando festivais brasileiros para promover o filme brasileiro para o público interno.

Dentro dessas linhas, encontramos diferentes níveis de participação do Instituto nos festivais, pois elas não ocorriam isoladamente. Em determinados períodos, uma das vertentes se sobrepunha às demais, motivo pelo qual fragmentamos o tempo histórico no texto a fim de melhor compreendê-las e, mesmo em um texto destinado a uma única linha, haverá a atuação de outra.

Quando atuando De Dentro Para Dentro, o Instituto teve dois momentos distintos em relação aos festivais nacionais: de 1966-1972, quando dispõe de um calendário de eventos oficiais em que insere apenas os eventos que considera relevantes, mas sem organização

jurídica para tal; e de 1973-1975, quando baixa a Resolução n° 88, que estabelece as normas para a realização de festivais brasileiros, bem como o nível de envolvimento da autarquia nesses eventos, criando um maior aparato de controle e oficialização do Instituto, padronizando suas esferas de influência política e econômica nestes festivais. A Resolução é um estofo normativo que permite que o INC controle essa demanda interna.

Os quatro festivais realizados na Baixada Santista durante o período-INC estão igualmente divididos nestes dois limiares de tempo, de forma que seus acontecimentos nos auxiliam a visualizar como eram as dinâmicas nesses dois recortes. Por este motivo, dividimos os festivais em duas etapas: a parte 1, em que Santos-70 e Guarujá-70 são realizados como concorrentes, quase no mesmo intervalo de tempo e disputando a mesma localidade, tentando serem controlados de forma desordenada pela autarquia; e a parte 2, quando Santos e Guarujá se unem para criar um festival anual em conjunto no formato de revezamento, em que, a cada ano, aconteceria um festival em uma das cidades com apoio da outra, estratégia tutelada pelo Instituto e enquadrada pela Resolução n° 88.

Um exemplo da esfera política e econômica lançada pelo Instituto nesses festivais é as altas premiações em dinheiro. Em 1970, quando a variação do preço de um imóvel em São Paulo era entre Cr$ 45 mil a Cr$ 90 mil, a depender da localidade (IMÓVEIS POR BAIRROS, 1970, p. 2), o Instituto ofereceria aos maiores prêmios - Melhor Filme e Diretor – a quantia de Cr$ 3 mil para cada um no Festival de Santos, e nos festivais de 73-74, já reflexo da Resolução n° 88, distribui Cr$ 90 mil para cada evento - o Melhor Filme recebe Cr$ 23 mil isoladamente. Esses valores estimulariam a produção local a participar desses eventos.

O estudo dos festivais cinematográficos e audiovisuais no cenário brasileiro ainda é um campo em desenvolvimento, com aparecimento considerável de algumas pesquisas entre 2010-2020 e foco analítico em um festival específico ou abordagens mais comparativas. Porém, "as relações entre os festivais nacionais e outros circuitos regionais e globais são temáticas que permanecem pouco exploradas, tópicos que permitiriam pensar as conexões entre as trajetórias dos eventos cinematográficos no Brasil às discussões sobre os festivais em nações e cinematografias periféricas" (CHAMADA PARA PUBLICAÇÃO, 2021).

Ao mesmo tempo, o INC ainda é pouco referenciado como objeto de estudo nas relações Cinema-Estado - Anita Simis, em *Estado e Cinema no Brasil* nos oferece uma rara luz nesse sentido -, não dispondo, assim, de um conjunto de análises que priorizem suas atuações de forma aprofundada; ou seja, tratamos de dois objetos (festivais e Instituto) com escasso material.

Por fim, esta pesquisa foi desenvolvida entre junho de 2019 a 2021, englobando o período pandêmico do novo Coronavírus. As necessárias medidas de restrição de circulação impediram uma melhor pesquisa de campo em acervos, bibliotecas e hemerotecas, centrando as fontes nos conteúdos disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Mencionaremos uma breve trajetória histórica dos personagens envolvidos e/ou relacionados com o ambiente em que se passa a pesquisa sempre que possível, já que não dispusemos de informações de diversos realizadores, críticos, profissionais que passaram pelo INC e integrantes das estruturas dos festivais.

Para afirmar as obras como pertencentes ao fluxo de produção da Boca de Lixo, utilizamos como referência a lista da filmografia disponível no anexo da segunda edição da obra de Nuno Cesar Abreu, *Boca do Lixo, Cinema e Classes Populares* (2015). Para definir o estado de produção dos filmes, utilizamos o campo sinônimo disponível na ficha técnica de cada obra disponível na Cinemateca Brasileira. Os filmes que participaram dos quatro festivais constam na seção de Filmografia.

Primeiramente, abordaremos as questões elementares de um festival audiovisual-cinematográfico, como definições, características e estruturas; em seguida, haverá a contextualização do mercado e cultura no setor cinematográfico nacional do período, um efervescente caldo de diferentes visões que vão do cinema de estúdio ao Cinema Novo, das comédias às produções da Boca do Lixo, à visão de mercado cultural da ditadura brasileira, e como se apresentava o mercado interno brasileiro do período que propiciava a chamada "conquista do mercado interno"; Na sequência, abordaremos a discussão Cinema-Estado no prisma dos festivais, quando e como estes eventos foram mencionados dentro da estrutura dos órgãos federais já mencionados nesta introdução e tratados a atuar com o cinema brasileiro e os festivais. Esta base nos permitirá analisar o desenvolvimento do INC com os festivais em seus nove anos, a partir das linhas de atuação; em seguida, abordaremos os quatro festivais de Santos e Guarujá especificamente, como nasceram, aconteceram, que filmes foram exibidos, que artistas estiveram presentes e como a participação nestes eventos foi utilizada pelas obras como elemento de publicidade; nas considerações finais, analisaremos como o Instituto Nacional do Cinema conseguiu inserir assuntos macro da cinematografia brasileira dentro da programação dos quatro festivais, e quais são os pontos de encontros e desencontros desses eventos.

2 UM FESTIVAL É ALGO MARCADO PARA ACONTECER

2.1 DEFINIÇÕES E CARACTERÍSTICAS

A etimologia da palavra "festival" vem do termo homônimo do francês antigo para indicação de determinado acontecimento "adequado para uma festa" (ETYMOLOGY, 2021, tradução nossa), do latim medieval *festivalis* e, posteriormente, *festum*, relacionados a celebrações religiosas programadas para um momento estabelecido, os feriados. (ETYMOLOGY, 2021, tradução nossa)[2]. Para Marcelo Bones, "festival" deriva também do latim *festivus*, e converge com a ideia de "festa e festividade" (BONES, 2017, p. 22).

Uma definição abrangente de um festival não é tarefa fácil, por envolver diversas atribuições de sentido, formatações, estruturas e atuações desses eventos, o que dificulta uma síntese ampla de seus atributos fundamentais. Entretanto, nos parece aplicável para esta pesquisa os fundamentos da jornalista Miriam Alencar, autora da obra *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*[3], que define festival como "uma série de manifestações artísticas que se caracterizam pelo nível de suas apresentações, pelo número de participantes, pela periodicidade ou pelo local onde se realizam" (ALENCAR, 1978, p. 47), um espaço de manifestação audiovisual onde se apresenta periodicamente uma seleção de obras:

> [...] inéditas mais importantes, de vários países, a um público bem determinado: especialistas, artistas profissionais, jornalistas, etc (...) ainda que a finalidade mais específica de um festival seja a promoção e o desenvolvimento da arte cinematográfica, essas mostras estão se fortalecendo como um mercado onde realizadores, produtores, exibidores, distribuidores, artistas e técnicos se encontram para negociar filmes prontos ou em produção. (ALENCAR, 1978, p. 47-48).

Alencar define como importante para um festival ser um espaço de divulgação de novas vertentes, estéticas e conceitos do mundo audiovisual; um ambiente propício para exportação, venda, negociação de obras para outros mercados; e de permitir "o contrato entre as pessoas, das mais diferentes regiões ou países, que trocam ideias entre si, que

---

[2] Do original: “1580s, "a festal day, appointed day of festive celebration," short for *festival day* (late 14c.), from Old French *festival* (adj.) "suitable for a feast; solemn, magnificent, joyful, happy," and directly from Medieval Latin *festivalis* "of a church holiday," from *festum* "festival, holiday," neuter of *festus* "of a feast". The English word returned to French 19c. in certain specialized senses”.

[3] Autora de *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*, tendo em vista o tempo de publicação da obra (1978) ser próximo ao contexto dos festivais da Baixada Santista (1970-1974), nos ajuda a ter visão mais próxima desses eventos dentro de seus contextos de realização.

travam ou ampliam seu conhecimento do qual está se passando no mundo cinematográfico" (ALENCAR, 1978, p. 54-55).

A autora também percebe uma associação multifacetada desses eventos. Quando um festival acontece, com ele, estão interesses de diversos atores, como: 1) Governos: gerando prestígio, projeção da imagem de "incentivador de arte" e de estímulo ao turismo; 2) Empresas de Audiovisual: que conquistam mercados e aumentam visibilidade dos filmes que participam nos festivais, principalmente ao serem premiados; 3) Mercado publicitário: com realização de campanhas; 4) Profissionais do setor (diretores, atrizes e atores): que podem conseguir visibilidade em suas carreiras a partir da participação em um festival; 5) Público: podendo assistir obras que, a princípio, não teriam acesso no mercado de exibição comercial; 6) Países: sendo projetados nacional e internacionalmente por meio dos festivais (ALENCAR, 1978, p. 45).

A jornalista, então, nos dá algumas ideias das características de um festival: evento marcado para ocorrer em algum espaço e tempo, com presença governamental, de público e profissionais do setor, espaço para divulgação do cinema enquanto ambiente de cinefilia e para atuação de mercado, criando-se diversas associações, o que impacta na finalidade, estrutura, público-alvo, forma de realização e entidades que se fixarão a estes eventos, como veremos ao longo desta pesquisa[4].

Um festival pode ter diversas destinações: como janela paralela - alternativa e simultânea - ao sistema comercial de exibição, gerando visibilidade a obras que teriam dificuldades no circuito convencional; e como espaço para que obras negligenciadas pelo mercado, como curtas e médias-metragens, tenham oportunidade de visualização. Ao mesmo tempo em que são alternativa ao mercado, são direcionados ao próprio mercado, atuando como espaços de divulgação comercial das obras antes de entrarem no sistema regular de exibição. Neste sentido, os festivais são uma etapa do mercado audiovisual, gerando publicidade para as obras que participam e são premiadas nestes eventos, que podem se tornar espaços de vendas de filmes, para acordos de coprodução e fontes de financiamento, e

[4] Durante o desenvolvimento desta pesquisa, no contexto dos anos 70 que ela se propõe a analisar, a terminologia utilizada no período era de chamar os festivais “de cinema”, e não “audiovisual”, que viria posteriormente, décadas mais tarde, dialogando com a multiplicidade de gêneros e formatos propiciados pela digitalização da produção. Os festivais, embora “de cinema”, também o são “de audiovisual, e se utilizarmos o argumento de André Gaudreault e Philippe Marion de que as produções audiovisuais contemporâneas possuem características cinemáticas, fazendo com que o cinema adentre nestas (GAUDREAULT; MARION, 2016). Logo, os festivais de cinema e os audiovisuais pertencem ao mesmo escopo. Acreditamos que, mesmo sob o contexto dos festivais “de cinema”, o uso da terminologia “de audiovisual” não é incorreta, já que as obras exibidas têm componentes de áudio e vídeo, motivo pelo qual utilizaremos os dois nomes nesta pesquisa.

também são ambiente de fomento ao pensamento crítico do cinema enquanto meio artístico por meio de atividades que geram diálogo e reflexão, como oficinas de capacitação e debates.

A pesquisadora espanhola Minerva Campos Rabadán oferece outra dimensão de definição a partir de quatro características macros: 1) apresentam a exibição de certo conteúdo dentro de uma localidade em um determinado período. O espaço pode ser tanto presencial quanto online, na tela da sala de cinema ou por formas pouco tradicionais de exibição, em que "esta dinâmica geraria uma estrutura de encontro para diferentes públicos (geral e / ou profissional) interessado nos filmes incluídos na programação (filmes que podem apresentar diferentes gêneros) números, durações e formatos)"[5] (CAMPOS RABADÁN, 2020, p. 74, tradução nossa); 2) presença de competição entre as obras exibidas, resultando em prêmios em dinheiro e troféus; 3) fazem parte de circuitos. Quanto mais festivais se disseminam pelo globo mais passam a encadear-se entre si, surgindo espécie de calendário anual e internacional de acontecimentos de festivais e mostras[6]. A união desses eventos resulta em um circuito internacional de exibição, com possibilidades de circulação das obras desde os eventos mais tradicionais - como Cannes, Berlim e Veneza - aos festivais nacionais, regionais e segmentados por temáticas de países específicos.

Campos Rabadán entende por circuito "um grupo de eventos que compartilhe todas ou algumas das características acima mencionados e que constituem um possível trajeto de itinerância das obras" (CAMPOS RABADÁN, 2020, p. 75, tradução nossa)[7] e, dentro destes, haveria ainda os subcircuitos, isto é, redes de circulação de festivais temáticos e/ou que se apegam a um recorte que caracteriza as obras: festivais de cinema fantástico, filmes de animação, e obras de realizadores universitários, por exemplo.

---

[5] Do original: “Esta dinámica generaría un marco de encuentro para diferentes públicos (generales y/o profesionales) interesados en las películas incluidas en el programa (películas que podrían presentar diferentes géneros, duraciones y formatos)”.

[6] A diferença de um festival e mostra é que “um festival possui mostras competitivas e premiação, enquanto uma mostra não, mas um festival é uma mostra, porque “mostra algo”: "Festival de cinema foi o termo encontrado para nomear o que deveria ser mais propriamente mostra, no sentido que este vocábulo é empregado para denominar exposições de arte. Os festivais surgiram para defender a obra de arte independente de seu processo industrial. Estão hoje, no mundo, envolvidos pelas grandes indústrias e se dividem em diferentes setores: para abrir a produção industrial e o cinema de autor" (ALENCAR, 1978, p. 44). No cenário contemporâneo deste circuito, há festivais que não são competitivos e mostras que outorgam prêmios, fazendo com que, na prática, não resulte diferença entre um termo e outro, tornando-os sinônimos. Nesta pesquisa, utilizaremos ambos neste sentido de significarem o mesmo perfil de evento.

[7] Do original: “Un circuito consiste en un grupo de eventos (o pantallas) que comparten todas o algunas de las características antes señaladas y que constituyen un itinerario posible para películas”.

Julian Stringer (2001, p. 137) também trabalha seu conceito de circuito como a realização de todos os festivais que acontecem em determinado período. Enquanto evento unitário, o festival é autônomo e independente com relação aos demais, mas esta unidade faz parte de uma rede de eventos interdependentes, similares e distantes entre si, que se tornam um leque de opções ao realizador para enviar sua obra para um festival específico, e não a outro. Cada obra viaja de evento a evento, desenvolvendo seu próprio trajeto dentro desses festivais.

O último ponto da autora espanhola é a hierarquia entre os eventos. Dentro dos circuitos e subcircuitos, há festivais que demandam a atenção dos realizadores para exibirem suas respectivas obras. Os considerados mais tradicionais - e que poderiam atrair mais mídia e repercussão para as obras e realizadores - seriam os mais procurados para a primeira exibição no circuito, fazendo com que os realizadores optassem pela inscrição em alguns eventos em detrimento de outros. Por exemplo: quando uma obra integra a programação do Festival de Cannes e, posteriormente, circula pelos festivais, acaba por atrair a atenção destes outros eventos diante da condição de oferta-demanda dos festivais considerados tradicionais, que recebem inscrições do mundo inteiro. Esta obra passa a carregar consigo uma espécie de “selo Cannes”, que chancela sua qualidade perante outros eventos, facilitando sua inserção em outros festivais. Ou seja, estes eventos estão conectados entre si, e a participação e premiação de uma obra em um festival cria uma espécie de "currículo de circulação" que facilita mais participações em outros eventos.

Se um festival é um evento para marcado para acontecer em um determinado lugar, a teórica alemã Marijke de Valck (2007, p. 135), valendo-se da Teoria de Redes de Manuel Castells, atribui aos festivais duas características espaço-temporais: a adequação de definição de funções (*suitability for function demands*) e a especificidade histórica (*historical specificity*).

A adequação de definição de funções cita que as demandas dos festivais e mostras podem ser alteradas e expandidas ao longo do tempo (VALCK, 2007, p. 135). Por exemplo: em sua primeira edição, o CURTA SANTOS- Festival de Cinema de Santos era uma mostra de curtas dos realizadores da Baixada Santista. Com o passar dos anos, o festival criou uma sessão de curtas nacionais ao mesmo tempo em que manteve a local e, posteriormente, criou uma categoria de videoclipes. Assim, um festival que tinha por objetivo a exibição de curtas regionais passa a exibir também filmes nacionais, sem esquecer as obras locais, expandindo o compromisso do festival dentro da realidade na qual está inserido – no caso, a brasileira.

Já a especificidade histórica direciona-se à capacidade do festival de se associar a uma localidade, criando elementos de identificação e reconhecimento (VALCK, 2007, p. 136). O Festival de Cannes acontece na cidade de Cannes, na França, desde 1946, fazendo com que apareça uma associação do município em representar a disposição espacial na qual o evento acontece, cunhando essa relação ao passar dos anos. A cidade de Cannes vira sinônimo do festival e vice-versa.

Julian Stringer (2001, p. 139) denota essa característica de associação festival-cidade como uma forma de que esses eventos, similares entre si em estrutura e objetivos, consigam ter um espírito de especificidade e exclusividade com relação aos demais, o chamado *festival image* pelo autor. Ao se referirem a uma localização presencial, os eventos valem-se das características de um bairro, cidade ou estado para se promoverem e solidificarem em uma determinada região. O Festival de Cinema de Santos se dá apenas na cidade de Santos ou terá sua sede e principais exibições neste município, porque, caso contrário, ficaria deslocado da sua identificação enquanto evento. A localidade, por sua vez, se associa ao festival para se diferenciar das outras cidades, gerando um laço de unicidade e especialidade por ter um evento que só acontece ali. A cidade passa a ter seu nome no nome do evento, valendo-se disto para promover-se turística, cultural, social e economicamente[8].

Stringer ainda define o circuito como uma metáfora para o desenvolvimento geograficamente desigual entre as diferentes culturas cinematográficas e audiovisuais:

> Entendo que o desenvolvimento de relações comerciais e de informação entre nações e regiões por meio de festivais de cinema exigiu o estabelecimento de novas relações periféricas: há uma necessidade positiva de um centro dominante (grandes festivais) e de suas periferias subordinadas ou dependentes (pequenos festivais) (...) Em outras palavras, o ponto não é apenas que alguns festivais são maiores que outros, mas que o cronograma, ou agendamento ou gerenciamento temporal da realização do festival determina as atividades de cidades distintas em relação umas às outras. (STRINGER, 2001, p. 137-138, tradução nossa). [9]

O eixo temporal também é muito importante para um festival. A data em que ele acontece é determinante para seu sucesso, tendo em vista que um evento mais novo ou

[8] Porém, quando este espaço é o cenário virtual, em que os festivais e mostras ocorrem online, sem territorialidade física, a espacialidade é representada em si mesma, a dimensão espacial é própria virtualidade estrutural do evento online: seu domínio, URL de acesso, navegação entre as páginas, vídeos disponíveis.

[9] Do original: “I mean that the development of trade and information links between nations and regions through film festivals has necessitated the establishment of new core periphery relations; there is a positive need for a dominant center (big festivals) and its subordinate or dependent peripheries (little festivals) (...) In other words, the point is not just that some festivals are bigger than others, but that the timetabling, or scheduling, or temporal management of the festival season determines the activities of distinct cities in relation to one another”.

desconhecido pode ser eclipsado caso aconteça no mesmo momento que um festival mais tradicional, que demande maior atenção da cobertura midiática e dos próprios realizadores audiovisuais. Ao mesmo tempo, quanto mais edições são realizadas, mais tradição, fidelidade e identificação por parte do público, realizadores e mídia o festival atrai para si.

Valck tenta caracterizar uma espécie de ontologia dos festivais por meio dos conceitos bourdieuanos de capital simbólico para sintetizar que tais eventos atuam como legitimadores culturais, sendo 1) espaços referenciais comparativos entre si; 2) agregadores de valor; e 3) chanceladores de artistas, obras e estéticas (VALCK, 2016, p. 100-101)[10].

A autora parte da oposição com as características do mercado de exibição regular: os festivais de exibição audiovisual são mais distantes do que próximos dos ideais comerciais, embora, em determinados contextos, façam um aceno ao cenário *mainstream* dentro de suas programações, como as vendas de filmes. Apesar do texto de Valck se basear no cenário atual dos festivais globalmente situados e da aplicação de seus conceitos nos eventos analisados nesta pesquisa - que se centram, justamente, nos festivais como estratégia de mercado - poderem configurar anacronismo, os pontos da autora nos ajudam a delimitar alguns aspectos da relação festival-exibição comercial.

Primeiramente, Valck teoriza que o setor cultural e os festivais têm uma espécie de campos de atuação comparativos de grande e pequena escala: um autônomo e mais livre (o de pequena escala) e outro mais heterônomo (o de grande escala). "O princípio autônomo envolve hierarquização interna, geralmente seguindo suas próprias normas e sanções, enquanto os princípios heterônomos implicam em hierarquizações externas, importando valores de campos externos de atuação, mais notadamente os econômicos" (VALCK, 2016, p. 101, tradução nossa)[11]. A exibição comercial e o mercado audiovisual seriam a grande escala, pautados e estruturados economicamente; os festivais seriam a pequena escala, porque suas exibições se voltariam para as obras enquanto material artístico, com cada evento tendo suas próprias diretrizes de atuação e não obedecendo a regras macro gerais, ao contrário do mercado pautado sob a lógica do retorno financeiro.

Ao término da Segunda Grande Guerra, os festivais disseminaram-se pela Europa como espaços de atuação política, de identidade nacional, de reconstrução do setor e retorno de ocupação dos espaços locais de exibição. Nesse cenário, os festivais teriam uma suposta

---

[10] A autora utiliza os seguintes termos em seu texto para explicar sua proposta ontológica, respectivamente: 1) *Field of cultural production*, 2) *Capital* e 3) *Habitus* (VALCK, 2016, p. 100-101).

[11] Do original: The autonomous principle involves internal hierarchization, largely following its own norms and sanctions, while the heteronomous principle implies external hierarchization, importing values from outside fields, most notably economic ones.

identidade híbrida de viés de mercado (filme como produto para exibição comercial) e de pensamento de cinefilia (festival como espaço da sétima arte) (VALCK, 2016, p. 103).

Ao remontarmos o cenário brasileiro dos anos 60 e 70, vemos que essa configuração dos festivais brasileiros como elementos de mercado e cultura está em plena vigência, principalmente os eventos centrados na exibição de longas, fagocitados pelas demandas de mercado e se tornando uma etapa dele: obras direcionadas ao mercado são estimuladas a participar de eventos para conseguirem publicidade e potencializarem seu desempenho econômico quando forem para a exibição regular.

Dentro da própria estrutura dos festivais, há movimentações de grande e menor escala, em que pese que a absorção do estrelato hollywoodiano, do tapete vermelho, glamour, astros e estrelas badalando em uma cidade turística como parte de um festival – características macro e de repercussão global – em contraste com os festivais enquanto jornada de trabalho dos profissionais de setor para reflexão em busca de soluções e construções para uma cinematografia local mais forte – algo mais micro e localizado.

A segunda abordagem ontológica de Valck paira sobre as diferentes formas de reconhecimento de capital, isto é, segmentações de interesse e estrutura da sociedade, como capitais econômicos, social, cultural e simbólico (VALCK, 2016, p. 105). Valck entende o capital simbólico como um dos mais importantes para os festivais, em relação ao prestígio, premiações e reconhecimento artístico obtidos por seus participantes, um contraste com a exibição de mercado, centrada no capital econômico:

> Os festivais de cinema operam em um modelo diferente dos sites de exibição comercial e suas opções de programação (autônomas) são baseadas no sucesso popular. Por causa dessa ênfase nos critérios de seleção, os festivais de cinema são capazes de oferecer o que se chama de legitimação cultural: a seleção por um festival traz reconhecimento cultural para o filme e seus realizadores, porque serve como marca de qualidade (VALCK, 2016, p. 105, tradução nossa).[12]

A legitimação cultural também serve aos propósitos econômicos porque consegue gerar publicidade para a obra, para a equipe, profissionais e técnicos, e, principalmente, como forma de construção de um discurso de qualidade: os filmes brasileiros dos anos 70 direcionados para o mercado, principalmente as comédias eróticas, consideradas de baixo valor cinematográfico-cultural, se valerão de suas participações em festivais para atestarem

[12] Do original: "Film festivals operate on a different model than commercial exhibition sites and their (autonomous) programming choices are based on the strength of the stories and aesthetic qualities rather than (expected) popular success. Because of such emphasis in selection criteria, film festivals are able to offer what is called cultural legitimization: selection by a festival brings cultural recognition to the film and its makers, because it serves as hall-mark of quality".

que têm qualidades artísticas, e o festival será um chancelador, porque escolherá apenas as obras mais importantes e relevantes do momento para integrarem sua programação. Não à toa vemos até hoje publicidades de filmes com louros de participação e premiação em festivais renomados pelo mundo, convertendo o valor simbólico em publicidade, o que, de uma forma mais ampla, também é visto pela autora alemã:

> Para circuitos fora das indústrias cinematográficas convencionais, os festivais de cinema têm papéis nodais em ambas as instâncias, como guardiões e formadores de opinião. A função de guardião refere-se à estrutura objetiva; os cineastas têm que "passar" pelos festivais para encontrar exposição (oportunidades de exibição), reconhecimento (tidos como dignos de ser exibidos) e, idealmente, também prestígio (seleção para programas conceituados, prêmios ou outros honorários). Como formadores de opinião, os festivais de cinema são, além disso, parte dos escrutínios incorporados que contribuem para sustentar a crença nos valores autônomos do cinema de arte e, assim, para a produção e reprodução contínuas do "jogo do cinema de arte (VALCK, 2016, p. 107, tradução nossa).[13]

Isso dialoga com a última característica ontológica dos festivais na análise de Valck: o seu poder de reconhecer e tornar visíveis certos realizadores, obras, estilos, gêneros e formatos para o cenário macro, a partir de suas repercussões e participações nos festivais.

Os festivais de cinema (e os audiovisuais) configuram-se como ambientes de realização em um determinado espaço (territorializado ou não, nacional ou internacional) e tempo (dentro de uma determinado período, repetindo-se ou não entre intervalos temporais), com o objetivo de exibir obras audiovisuais. Aos realizadores, a participação em um festival envolve objetivos comerciais (gerar publicidade às obras antes de entrarem no circuito comercial, situação direcionada aos longas-metragens), de cinefilia (de propiciar o contato de obras com dificuldades de dialogar com as características e demandas das exibições comerciais, tornando-se um espaço de exibição alternativo, situação mais direcionada aos curta e média-metragens), de resistência e atuação política (ao fazer de sua obra uma integrante de discussões para pensar o cinema e seus problemas, de se fazer exibir uma obra negligenciada pelos circuitos e subcircuitos), circulando os filmes por esses eventos para que serem visualizados o máximo possível.

Um festival é um evento único enquanto unidade, mas interligado a outros eventos, que estabelecem uma hierarquia entre si e lutam pelo protagonismo dentre suas realizações,

---

[13] Do original: “For circuits outside the mainstream film industries, film festivals occupy nodal roles in both instances, as gatekeepers and as tastemakers. Festivals’ gatekeeping function refers to the objective structures; filmmakers have to “pass” festivals in order to find exposure (exhibition opportunities), recognition (assessed as worthy enough to be shown), and ideally also prestige (selection for esteemed programs, prizes, or other honors). As tastemakers, film festivals are in addition part of the incorporated structures that contribute to upholding the belief in art cinema’s autonomous values and thus to continuous production and reproduction of the “game” of art cinema”.

centralizando atenção midiática e de classe cinematográfica mundial. Os fatores que estabelecem essa hierarquia entre os eventos passam pela atenção midiática que detêm, longevidade (o quão antigo são), tradição, capacidade de ser um espaço que movimente o setor audiovisual economicamente, e suas associações com entidades representativas dos mais diversos segmentos da sociedade, como governos e instituições privadas. Ao realizador, participar desses eventos com grande carga de protagonismo é uma forma de alavancar sua carreira, atrair publicidade para si e para sua obra e, consequentemente, obter alguma espécie de retorno: econômico, fechando algum contrato de venda da obra; cinematográfico, em que se repercute a obra realizada enquanto elemento conceitual-artístico; e os dois fatores unificados.

Embora os eventos de maior porte - os mais tradicionais, midiáticos e longevos - consigam atrair esses fatores, eles não são a única opção no horizonte para diretores, produtores e artistas, que levam suas obras a circularem em eventos dos mais diferentes perfis para obterem algum retorno direto (premiação em dinheiro, o troféu que o considera a Melhor Obra do evento) e/ou indireto (publicidade, divulgação).Dessa forma, são eventos complexos, utilizados ao longo de seu desenvolvimento histórico como janelas não só de exibição, mas de oportunidades econômicas, sociais e políticas, pelo mais diferentes atores sociais possíveis.

Um deles são os próprios países. Alencar (1978, p. 44) reforça que, nos festivais internacionais, "o fator de propaganda política tem que ser levado em conta" porque, ao organizar um festival, o governo de um país, ao mesmo tempo que incentiva a arte, cria uma imagem positiva para o país e o governo. Durante sua obra, a autora reforça a associação da exibição cinematográfica como uma atividade de influência política dos países dentro do espaço-festival.

Marijke de Valck (2007) considera os festivais como fenômenos europeus e que, a partir da década de 30, com o nascimento do Festival de Veneza em 1932, tais eventos atuavam como espécie de feira de convenção de exibição do que cada país tem de melhor. Na prática, uma projeção de força geopolítica de uma nação sobre as outras por meio do cinema.

Os filmes participavam dos festivais de duas formas: por meio de Comissões de Seleções estabelecidas por um órgão federal de cada país, que recebia as obras e realizava um processo de análise de acordo com uma suposta adequação das obras ao perfil do evento. Dessa triagem, o país enviava as obras escolhidas para apreciação dos festivais, que aceitavam ou não as fitas. Assim, essa modalidade de envio colocava os governos nacionais como filtro entre festival e realizador, associando o formato de submissão mais a fatores políticos do que a qualidades estéticas das obras. Os filmes poderiam participar dos festivais internacionais

sem ser por meio das indicações governamentais quando o próprio festival convidasse o filme de forma direta, medida bastante utilizada para que os filmes do Cinema Novo fossem exibidos externamente em plena Ditadura Militar.

No mesmo ano que ocorre Veneza-32, também há o momento da transição do cinema mudo para o sonoro, instalando uma crise de adaptação nas cinematografias nacionais. O festival veneziano apresentaria uma solução para lidar com este problema, combinando o "internacional" com o "nacional". Isso aconteceu:

> Convidando as nações a participarem de um *show case* internacional, onde poderiam apresentar uma seleção de seus melhores filmes daquele ano. O festival foi criado como um novo espaço onde a linguagem não era um obstáculo (...) no contexto da vitrine dos cinemas nacionais, o som do cinema contribuiu de fato para a distinção cultural nos festivais. Ao trabalhar explicitamente com os sentimentos nacionalistas que dividiam as nações europeias na época e abordar simultaneamente a necessária dimensão internacional da indústria cinematográfica, o festival internacional de cinema instantaneamente se tornou um fator importante. (VALCK, 2007, p. 24, tradução nossa).[14]

No ano seguinte, surge a FIAPF - *Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films*, com o objetivo de regular a realização de festivais pelo mundo e que mereceriam atenção do realizador, instalando critérios de qualidade e hierarquias (VALCK, 2007, p. 41).

Miriam Alencar sinaliza o público geral (ALENCAR, 1978, p. 54-55) como importante fator, mas a presença de astros, estrelas e profissionais do setor também era creditada como crucial para o sucesso dos festivais (ALENCAR, 1978, p. 47-48), o que está ligado não só com a gênese europeia desses eventos, mas também com a influência estadunidense na economia dos países da Europa no pós-guerra.

Para Valck, "é impossível considerar os festivais sem considerar as dinâmicas entre cinema e Europa e cinema e Hollywood" (VALCK, 2007, p. 14, tradução nossa)[15]. Valck (2007, p. 15) usa o surgimento do Festival de Cannes, em 1939, como uma combinação de

---

[14] Do original: “The film festival combined the “international” with the “national” by inviting nations to participate in an international showcase where they could present a selection of their own finest films of that year. The festival was created as a new space where language was not an obstacle, but was instead considered an unproblematic “given” in the cultural competition between film-producing nations. In the context of the showcase for national cinemas, film sound actually contributed to cultural distinction at the festivals. By working explicitly with the nationalistic sentiments that divided European nations at the time and simultaneously addressing the necessary international dimension of the film industry, the international film festival instantly became an important factor”.

[15] Do original: “However, throughout the historical development of film festivals, the United States, particularly Hollywood, has been highly influential. This makes it impossible to consider film festivals without considering the dynamics between cinema in Europe and cinema in Hollywood”.

esforços franceses, britânicos e estadunidenses contrários ao domínio fascista em Veneza, mas, com a II Guerra, isso aconteceria de fato em 1946. As "'conexões transatlânticas' do festival rapidamente o coloca como principal evento cinematográfico mundial, a 'licenciosa amante francesa de Hollywood" (VALCK, 2007, p. 15, tradução nossa)[16].

O sistema hollywoodiano, assim, penetra e modela a estrutura de um festival nesta primeira fase: presença de astros e estrelas, realização glamourosa e luxuosa em uma localidade turística, com intensa cobertura midiática do evento em sua esfera fílmica – análises, resenhas e críticas das produções exibidas – e no aspecto social: quem esteve presente, quem fez o que em qual dia, as fofocas e escândalos propiciados pelo encontro de pessoas famosas em um determinado espaço e tempo. A presença dessas estrelas não era por acaso, já que, por serem famosas, atraíam interesse dos grandes veículos de imprensa. Ao mesmo tempo, o que esses astros faziam fora da atividade fílmica também era repercutido e atraía publicidade para o festival, conhecido no período como "badalação"[17].

A presença dos Estados Unidos no mercado europeu do pós-guerra obriga os países do continente a criarem medidas de proteção para suas indústrias nacionais de cinema, repensarem suas estruturas de exibição e "contornar o sistema oferecendo aos filmes europeus a chance de receber alguma exposição fora da cadeia comercial de empresas de distribuição e locais de exibição" (VALCK, 2007, p. 58, tradução nossa)[18].

Os festivais seriam uma dessas alternativas. Após Veneza, em 1932, Cannes, em 1939 e, depois, em 1946, diversos festivais são inaugurados: Karlovy Vary (1946), Locarno (1946), Bruxelas (1947), Edimburgo (1947), Berlim (1951), Trento (1952), Mannheim (1952), San Sebastian (1954), Oberhausen (1954). Na América do Sul, houve o Festival Internacional de Cinema de Mar Del Plata, na Argentina (1954) (VALCK, 2007, p. 58).

---

[16] Do original: "They joined forces against the fascist dominance of the film festival in Venice. Moreover, the festival used its transatlantic connections, somewhat opportunistically, to put itself on the map as the most important cinema event of the year. Cannes has been eloquently described as "Hollywood's licentious French mistress."

[17] Badalação, segundo o dicionário Michaelis, significa "1) Vida social intensa; agitação, badalo, diversão, entretenimento: *Os jovens adoram uma badalação*; 2 Divulgação ou exposição pública da vida alheia, em geral de pessoas famosas: *A badalação da vida privada de alguns políticos rende boas manchetes*; 3) Divulgação ostensiva das próprias qualidades; autopromoção, semostração; 4) Propalação de algo com grande entusiasmo ou ênfase, exagerando ou inventando qualidades ainda por confirmar: *Chega a ser enjoativa essa badalação que antecede os festivais de cinema e música* (BADALAÇÃO, 2021).

[18] Do original: "Film festivals emerged at a moment when the European film industries were in no position to stand up to the American cartels. What they did was sidestep the system by offering their European films a chance to receive some prestigious exposure outside of the commercial chain of distribution companies and exhibition venues".

A crítica britânica Dilys Powell, em texto de 1947 chamado *The Importance of International Film Festivals*, relaciona o surgimento dos festivais com o cenário pós-guerra, atendo-se que as indústrias cinematográficas nacionais, durante o conflito, trabalhavam seus filmes com temáticas e personagens que exaltassem o sentimento nacional, tendo como alvo o espectador local. Esses espectadores assistiam a uma “sala de projeção de um país, um cinema concebido e crescido em isolamento” (POWELL, 1947, p. 59, tradução nossa)[19].

Para Powell, o ponto de virada acontece em 1946 com o surgimento de diversos festivais, trazendo consequências: 1) O espectador em um festival, vendo obras de diversos países e realizadores, formas e estilos, pode ver o "cinema como cinema, e não mais como um espelho da consciência nacional" (POWELL, 1948, p. 59, tradução nossa)[20]. O nascimento dos festivais proporcionou a libertação de autores, obras e espectadores da “sala de projeção nacional”; 2) Os festivais oferecerem a possibilidade de o público assistir a filmes que, em condições de mercado, não chegariam a outros países; 3) O festival ser um espaço que possibilita contato com pessoas de diferentes pontos de vistas.

A linha de pensamento de Dilys Powell vai em direção a uma mudança do que era exibido: se, durante a guerra, o objetivo era produzir e exibir pensando na "sala de produção nacional", após o conflito, os festivais seriam a "sala de projeção internacional". Em vez de exibir a obra ao espectador local para exaltar sentimentos nacionais, agora, a exibição é direcionada aos espectadores de outros países e mostra a identidade nacional – e sua superioridade - para outras nações.

No cenário pós-guerra, os Festivais de Cannes e de Veneza, já estabelecidos e reconhecidos internacionalmente, assistiam ao aparecimento de mais festivais pela Europa e, temendo que isto atrapalhasse seus objetivos econômicos, políticos e culturais, sugerem à FIAPF a criação de um sistema hierárquico de ranqueamento que indicasse quais festivais mereciam mais atenção da comunidade cinematográfica. Surge então, em 1951, a classificação de festivais "Classe A", dada pela entidade a um seleto grupo de eventos, considerados mais relevantes do cenário mundial (VALCK, 2007, p. 54).

O selo "A" daria o direito ao festival de formar um júri internacional para suas premiações, com Cannes e Veneza recebendo esse status automaticamente. A FIAPF centralizava o papel institucional de dizer quais eventos eram importantes: os que estavam sob

---

[19] Do original: “Blinkered, their eyes were trained on the small bright rectangle of the screen at the end of the projection room: the projection room of a country, a cinema living and growing in isolation”.

[20] Do original: “At the British Film Festival in Prague, the International Film Festival at Cannes, the English spectator saw his native cinema as cinema, not as the mirror of a national consciousness”.

sua tutela. Um "evento FIAPF" significava a padronização de um status: seria considerado um evento de prestígio, porque estaria ao lado de Cannes e Veneza, os mais importantes do momento, atrairia atenção midiática mundial e publicidade global para as obras participantes, o tapete vermelho e presença de astros internacionalmente reconhecidos. A federação também atuaria no controle da data de realização destes eventos, evitando encavalamento. Os festivais da FIAPF seriam grandes eventos com concentração política, cinematográfica e de publicidade dentro de uma determinada localidade de um determinado país. Em outras palavras, esses eventos se transformavam na capital do mundo-cinema por um certo tempo, centralizando o protagonismo da cinematografia mundial (VALCK, 2007, p. 54).

Utilizemos um relato brasileiro para exemplificar a atuação dos festivais como elementos políticos. César Mêmolo Júnior, na edição de dezembro de 1955 da Revista ANHEMBI, organizada por Paulo Duarte, fez um balanço do XVI Festival de Veneza, listando causos que mostram a influência, relevância e projeção de força dos países nesses eventos. Os Estados Unidos escolheram a obra *Sementes de Violência* (Richard Books, 1955), que aborda a "delinquência juvenil, que numa cidade como Nova York, assume proporções catastróficas" (MEMÔLO JÚNIOR, 1955, p. 203). O festival recebeu a obra, mas Claire Boothe Luce, embaixadora estadunidense na Itália, manifestava o desejo de revisar o filme antes da exibição, alegando que o longa prejudicava “a sociedade norte-americana, transformando um caso particular em caso típico" (MEMÔLO JÚNIOR, 1955, p. 203). A exibição do filme de Books já estava programada, e a embaixadora ameaçava retirar a participação dos Estados Unidos do festival, que fez o evento ceder. *Sementes de Violência* foi substituído por *Melodia Interrompida* (Curtis Bernhardt, 1955). Mêmolo Júnior conclui: "o escândalo e os protestos feito no próprio país do qual a Sra. Luce é aqui representante, dispensam qualquer comentário." (MEMÔLO JÚNIOR, 1955, p. 203).

Ainda no festival, o tchecoslovaco *Jan Hus (*Otakar Vávra, 1954) tinha “impostação polêmica, onde a Igreja sofre determinadas críticas” (MEMÔLO JÚNIOR, 1955, p. 203). Apenas uma sessão aconteceu, privada para jornalistas, o suficiente para fazer a delegação trocar de obra. Já o representante espanhol, *El canto del gallo (*Rafael Gil, 1954), foi enviado sem que seus organizadores pudessem vê-lo, por chegar fora do prazo. A obra "narra os sacrifícios impostos a um sacerdote católico, sendo evidente o conteúdo ideológico que animara esta realização, ofensivo a um dos países orientais" (MEMÔLO JÚNIOR, 1955, p. 203). O filme foi retirado, e a delegação espanhola optou por não participar do evento. Para Mêmolo Júnior, o festival veneziano atuava como intermediador diplomático, evitando emergir uma “guerra fria entre dois blocos antagônicos, o que criaria um clima de

animosidade entre os participantes. Os tchecos compreenderam isso, enquanto os espanhóis preferiram tomar uma atitude 'quixotesca'" (MEMÔLO JÚNIOR, 1955, p. 203).

Campos Rabadán propõe uma classificação dos festivais a partir de uma combinação das suas respectivas localizações com suas características. Cada região do globo teria seus festivais principais e festivais periféricos em relação a estes eventos considerados mais relevantes - no sentido de terem menos protagonismo -, e cada região atuaria da mesma forma com relação a outras regiões. Nesse sentido, Cannes, Berlim e Veneza são eventos centrais, ao passo que, na América Latina, considerada pela autora como um subcircuito, alguns festivais desempenham papéis centrais, como Mar Del Plata e outros periféricos. As categorias de subcircuitos estabelecidos pela autora também desempenham entre si esta relação:

> Nossa hipótese é que os grandes festivais estavam localizados no centro do circuito internacional no momento de sua criação: Veneza em 1932, Cannes em 1939/46 e Berlim em 1951, mantendo essa posição. De acordo com isso, eles seriam alguns dos festivais europeus que estariam projetando e construindo teorias em que os cinemas do mundo são organizados, bem como identificar e legitimar novas estéticas e cineastas. Ao mesmo tempo, outros festivais que implantam estratégias semelhantes têm um papel secundário e menos influência sobre esta tarefa devido ao seu menor tamanho, importância, mídia, orçamento ou número de profissionais assistentes, mas também por causa de sua filiação em uma região periférica do filme (CAMPOS RABADÁN, 2020, p. 77, tradução nossa) [21]

A tabela de Rabadán é uma tentativa de auferir uma padronização na escala de relevância destes eventos, mas não podemos deixar de mencionar a subjetividade do poder de escolha do realizador de decidir quais festivais serão centrais e periféricos para com sua obra, a partir de motivações ímpares. Um determinado filme realizado por membros de uma comunidade indígena pode vir a priorizar (tornar central) a exibição de sua obra em um festival direcionado para a temática indígena, em vez de submeter a obra em Cannes. Assim, entre os festivais, há uma relação de desigualdade, eventos:

> [...] de primeira e segunda classe. No entanto, é necessário colocar o foco ainda mais: na importância relativa e diferenciada de cada festival se considerarmos o seu papel no circuito internacional e em qualquer um dos subcircuitos que integra. Essas

[21] Do original: “Nuestra hipótesis es que los grandes festivales se situaron en el centro del circuito internacional en el mismo momento de su creación: Venecia em 1932, Cannes en 1939/46 y Berlín en 1951, y mantienen dicha posición. De acuerdo con esto, serían algunos festivales europeos (y norteamericanos) los que estarían diseñando y construyendo las categorías en las que los cines del mundo se organizan, así como identificando y legitimando nuevas estéticas, olas y cineastas. Al mismo tiempo, otros festivales que despliegan estrategias similares tienen un rol secundario y una menor influencia enesta tarea debido a su menor tamaño, importância mediática, presupuesto o número de profesionales asistentes, pero también debido a su pertenencia a una región cinematográfica periférica”.

> dinâmicas de natureza geopolítica também operam em temáticas e especialização (CAMPOS RABADÁN, 2020, p. 75-76, tradução nossa). [22]

A divisão dos festivais por localidades "centrais" e periféricas", às quais esses eventos estão associados, é uma forma de predispor um protagonismo político de uma localidade sobre outra, em ressonância com a relação cidade-turismo-evento como tríade de divulgação de lugares turísticos.

O festival-Cannes incorporou a cidade-Cannes. As praias, restaurantes e hotéis foram acoplados pelo festival, atrelados globalmente à imagem do evento. O município se tornou economicamente dependente dos negócios que envolviam a participação do festival. Hotéis e restaurantes passaram a centralizar seus lucros para maio, período em que o festival acontece. Cannes, agora, é uma cidade internacional, mas de temporada: seus apartamentos são de pessoas que não vivem no município, utilizando o imóvel apenas no mês que acontece o festival. A imagem de glamourização do evento tornou-se maior que a imagem da cidade (VALCK, 2007, p. 114-117). As câmeras que captam a magia e a rotina do festival fazem a cidade brilhar, criando uma cidade ilusória que seduz.

> Seduz com a possibilidade de transformar o cotidiano em algo maior que a vida. Cannes se apresenta como o lugar onde as pessoas comuns são transformadas em ícones da mídia, onde uma cidade medíocre se torna exclusiva e onde milhares de câmeras de mídia globais se fundem em um forte holofote capaz de gerar imagens maiores que a vida (VALCK, 2007, p. 119-120, tradução nossa).[23]

Assim, os festivais audiovisuais estão associados a um espaço e a um tempo de acontecimento, estabelecem relações hierárquicas entre si pensando em suas posições de protagonismo no cenário internacional perante o nacional/local, e possuem múltiplos interessados e interesses nas suas realizações: vieses de mercado, cultura, cinematográfico, de protagonismo político, global e local, de publicidade.

---

[22] Do original: "Siguiendo las propuestas de Stringer y de Valck, existen eventos de primera y segunda clase. Sin embargo, es necesario poner el foco más allá: en la importancia relativa y diferenciada que tiene cada festival si consideramos su papel en el circuito internacional y en alguno de los subcircuitos que integra. Estas dinámicas de naturaleza geopolítica también operan en los subcircuitos temáticos y especializados"

[23] Do original: "Cannes has had its heyday and when the sun darts behind the clouds one notices, even at a casual glance, that the streets are dirty and the apartments above the designer shops are in need of renovation. Cannes as a city is not sexy. However, when captured on camera during the festival the city in the atmosphere of stars, premières, debates, scandals, and hype continues to shine. These disparate images of Cannes create a virtual city that seduces. It seduces with the possibility of transforming the everyday to something larger than life".

2.2 OS FESTIVAIS NA DISCUSSÃO DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Como o estudo de festivais no Brasil ainda não está fortalecido, pelo menos até o momento desta pesquisa, a sequência de eventos a seguir não é integral, podendo-se descobrir mais festivais realizados no território brasileiro. Mencionaremos aqui as principais experiências no desenvolvimento de festivais como forma de contextualização geral.

Entre 1953-1959, aconteceu o Festival Cinematográfico do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, então capital do país. Com pretensões turísticas, o evento tinha o objetivo de incentivar atividades cinematográficas na Cidade Maravilhosa premiando produções que exibissem imagens da cidade (PINTO, 2019). Geraldo Santos Pereira (1973) menciona os aspectos legislativos da criação do evento, aprofundados no artigo de Pinto, e João Luiz Vieira (2018), no texto *A chanchada e o cinema carioca*, menciona que o filme *Aí Vem o Barão* (Watson Macedo, 1951), estrelado por Oscarito, José Lewgoy, Eliana, Adelaide Chiozzo, Cyl Farney, Ivon Cury e Luiza Barreto Leite, foi premiado como "melhor filme do ano" em um festival cinematográfico realizado no Distrito Federal (VIEIRA, 2018, p. 384).

Em fevereiro de 1954, aconteceu em São Paulo o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, em comemoração ao IV centenário de aniversário da cidade, como atividade complementar da II Bienal Internacional de Artes Plásticas, organizado por Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Almeida Salles, B.J. Duarte e Rudá de Andrade, estruturado em mostras retrospectivas e informativas, cursos e debates. Destaca-se no festival a estreia mundial da cópia sonorizada de *Marcha Nupcial* (Erich Von Stroheim, 1928), do primeiro longa-metragem de Walter Hugo Khouri, *O Gigante de Pedra* (Walter Hugo Khouri, 1954), e a presença de André Bazin, escrevendo para a revista *Cahiers du Cinéma* (CAETANO, 2012, p. 296-298).

Em 1965, o Festival Internacional do Filme (FIF) foi criado pelo crítico Moniz Vianna, em comemoração ao IV Centenário de aniversário da cidade do Rio de Janeiro, com mostra competitiva. Realizado com verbas governamentais, o FIF causou boa repercussão na imprensa, trouxe artistas e diretores internacionais, mas "para o filme brasileiro, nada representou. Os filmes estrangeiros aqui exibidos já tinham sua exibição programada de qualquer maneira. Ele acabou simplesmente e não deixou marcas". (ALENCAR, 1978, p. 87).

O festival teve a presença de profissionais influentes do cinema mundial, como Fritz Lang, Roman Polanski, Vicent Minelli, Claudia Cardinale, Mel Ferrer, Mitzi Gaynor, Troy Donahue (COSTA, 2018, p. 179), e para Zelito Viana, "o festival brasileiro, como tudo no

Brasil, foi feito para fora. Não foi um fracasso para os filmes que vieram, mas foi para o filme brasileiro. Foi uma mostra de filme estrangeiro para brasileiros e não o contrário" (ALENCAR, 1978, p. 87). Por outro lado, David Neves acredita que o festival teve seu lado positivo porque os filmes já passariam no Brasil de qualquer jeito, acreditando ser "um pouco de subdesenvolvimento recusar esse contato com as pessoas de fora. Sabendo escolher, poderemos ter um diálogo altamente frutífero com os que vierem" (ALENCAR, 1978, p. 87). O cineasta francês Jean Luc-Godard pediu que seu filme, *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965), fosse retirado do evento, em protesto pela instalação do golpe militar no Brasil.

No mesmo ano e local, surge o Festival Brasileiro de Cinema Amador (FBCA), patrocinado pelo *Jornal do Brasil*, destinado à exibição de curtas em 16 mm. Após seis edições, o FBCA se transforma no Festival Brasileiro de Curta-Metragem (FBCM), trabalhando com curtas-metragens em 35 mm (ALENCAR, 1978, p. 106). O Super-8 encontra nos festivais uma janela de exibição a partir da metade dos anos 60, com o FBCA. Bitola marginalizada no sistema de produção comercial brasileiro, sua barata aquisição e fácil manejo de equipamento contribuíram para sua popularização em comparação ao 16 mm e 35 mm (SOUZA, C., 1980a, p. 184) na década seguinte

Para Miriam Alencar, é após as experiências em festivais no Rio de Janeiro em 1965 que os festivais proliferam pelo país, "movidos pelo interesse de projetar uma cidade ou até mesmo da promoção pessoal de quem o organizava. Em todos os casos, os festivais se propunham a promover o filme brasileiro em determinada região, sem que de fato conseguissem alcançar esse intento" (ALENCAR, 1978, p. 89).

Paulo Emílio Salles Gomes seria o catalisador para a criação do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. O professor do curso de Cinema na recém-fundada (1962) Universidade de Brasília, em 1965, propõe à Fundação Cultural do Distrito Federal a criação de uma Semana do Cinema Brasileiro. O festival “nasceu da confluência dos que falavam de cinema na UnB, dos estudantes da própria universidade, dos assessores da Fundação Cultural” e que o professor seria "o patrono, ou melhor, o pai, desse festival, no sentido da plenitude de sua presença, do desembaraço com que organiza os encontros e as sessões, da atenção disposta e sempre ousada de mostrar solidariedade" (BAHIA, 1998, p. 13).

Paulo Emílio foi coordenador-técnico da I Semana e presidiu um corpo de jurados composto por pessoas que não necessariamente trabalhavam no segmento cinematográfico, como parlamentares, diplomatas e professores. A intenção de Salles Gomes era o de "comprometer esse pessoal com a própria causa do cinema brasileiro, municiando-os com

informações que outra forma não chegariam a eles, e, com isso, obtendo um efeito multiplicador" (BAHIA, 1998, p. 21).

A Semana passa a ser festival na terceira edição, tendo difícil relação com a censura do governo militar e entrando em hiato entre 1972-1974 (BAHIA, 1998). A partir de 1975, o Festival de Brasília, apoiado pela Embrafilme na gestão de Roberto Farias (1975-1979) “transforma-se na vistosa vitrine do ciclo embrafílmico, composto de grandes produções, muitas delas baseadas em obras literárias ou episódios históricos” (CAETANO, 2012, p. 297).

Ainda em 1965, encontramos a menção de realização de um Festival do Filme Brasileiro de Curta-metragem, em Salvador, com inscrições para documentários, filmes experimentais e/ou ficcionais feitos em 16 mm ou 35 mm (SOUZA, C., 1980a, p. 19).

Manaus, em 1969, recebe o I Festival Norte de Cinema, que teve presença de Silvino Santos, Rogério Sganzerla, Helena Ignez, Anecy Rocha, Milton Gonçalves, Walter Lima Jr, entre outros (PAIVA, Samuel, 2018, p. 247). Berê Bahia faz menção anedótica: “Macunaíma, com sua preguiça, sexualidade e alegria, ganha o prêmio de melhor filme no 1° Festival do Norte de Cinema Brasileiro, em Manaus, onde um operador de câmera é obrigado a colocar a mão sobre a lente para esconder as cenas de nudez do filme” (BAHIA, 1998, p. 64).

No mesmo ano acontece a segunda e última edição do FIF, novamente no Rio, que exemplifica o envolvimento do Instituto Nacional do Cinema com os festivais internacionais realizados no Brasil, conforme veremos adiante.

Paralelamente, a utilização do Super-8 foi associada aos "amadores" e estudantes em formação, um "princípio da democratização audiovisual que iria se concretizar décadas depois" (RAMOS; MURARI, 2018, p. 271), utilizada como forma de lazer para registros pessoais e familiares, expressão e experimentação artística, produção de curtas, videoclipes, filmes educativos, matérias jornalísticas, publicidade, entre outros, surgindo revistas especializadas, livros, colunas de jornais e polos regionais de produção superoitista, festivais e concursos dedicados à película (RAMOS; MURARI, 2018, p. 271).

Em 1972, Guido Araújo, professor da Universidade Federal da Bahia, cria a Jornada de Cinema da Bahia, inicialmente direcionada para exibição de obras baianas, depois, nordestinas e, por fim, nacionais, surgindo a Jornada Internacional de Cinema da Bahia. As Jornadas foram um espaço para realizadores e seus filmes passarem “alguns dias do mês de setembro debatendo, discutindo e conhecendo fitas que não teriam outras maneiras de conhecer" (SOUZA, C., 1980a, p. 159). Bráulio Tavares (1978) compila a história das primeiras seis edições das Jornadas de Salvador em *O Curta-metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador* (1978), mostrando o festival como ambiente de discussão e resistência

do curta frente ao circuito. O evento foi um ambiente de reflexão do cinema brasileiro, para pensar seus problemas e encontrar suas soluções. Um elemento frequente da programação são os simpósios e grupos de trabalho que discutem os mais diversos assuntos relacionados ao curta-metragem no Brasil: legislação, produção, distribuição, exibição. Mais que uma mostra, a Jornada era uma "jornada de trabalho, e não apenas mais um festival tradicional esquema de ‘piscina de dia, projeção de noite’" (TAVARES, 1978, p. 11).

Como consequência da II Jornada, em 1973, surge a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), com o objetivo de "insistir junto aos produtores e diretores de filmes de curta-metragem sobre a necessidade de criação, em plano nacional, de uma entidade de classe que possa metodizar as suas reinvindicações diante das várias estruturas governamentais ou não” (SOUZA, C., 1980a, p. 160), uma “entidade nacional que objetiva reunir e representar todos os cineastas e entidades brasileiras ligadas ao documentário, filmes culturais e de arte no curta e média-metragem" (MELO, I., 2018, p. 118).

Ainda em 1972, acontece o Festival Nacional de Cinema - FENACA, em Aracaju. Djaldino Mota Moreno (1978) faz uma breve retrospectiva do festival a fim de "promover e estimular a criação técnico-artística do filme Super-8 mm, principalmente na estimulação de possibilidades criativas de cinematografias regionais” (MORENO, 1978, p. 5).

No mesmo ano, é criado por Abrão Berman e Maria Luíza Alencar o Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE). Os dois começam a dar aulas de Super-8 e, como consequência, realizam o Superfestival Nacional do Filme Super 8 no ano seguinte em São Paulo, com apoio da Fotóptica, especializada no comércio de aparelhos ópticos (SOUZA, C., 1980a, p. 185). Para Berman, o Super-8 era uma forma de fazer "veiculação de filmes através de televisão e festivais", sendo por meio destes últimos "o único meio de o cineasta exibir e avaliar seu filme junto ao público" (SOUZA, C., 1980a, p. 188).

Pouco antes da equipe do Superfestival, o Festival Nacional do Filme Super 8 iniciava sua trajetória na cidade de Campinas, interior do estado de São Paulo, idealizado por Claudinê Perina de Camargo, responsável pela seção de cinema do Centro de Ciências, Letras e Artes, entidade municipal. O evento promovia debates sobre o cinema Super-8 e, rapidamente, foi inserido no calendário da cidade (SOUZA, C., 1980a, p. 191).

Guiomar Ramos e Lucas Murari (2018), em nota de rodapé do texto *Fragmentos de uma história do cinema experimental brasileiro*, listam uma série de festivais dedicados ao Super-8 criados no Brasil nas décadas de 70 e 80: Festival de Cinema Super-8 de Sorocaba (SP); Festival Nacional de Super-8 do Centro Educacional de Niterói (RJ); Mostra Aberta de Super-8 - Rio de Janeiro (RJ); Festival de Filme Super-8 de Gramado (RS); Mostra Nacional

de Filme Super-8 de Curitiba (PR); Congresso Nacional de Cinema Super-8 de Salvador (BA); Concurso Nacional de Filmes Super-8 sobre Aleitamento Materno (SP); Festival de Super-8 do Ceará (CE); Festival de Super-8 sobre Agricultura Irrigada (CE); Festival de Super-8 de Filmes Esportivos (SP); Concurso Nacional de Filmes Super-8 para a Educação no Trânsito (SP); Festival de Cinema Super-8 do ABC (SP) (RAMOS; MURARI, 2018, p. 286).

Em 1973, no Rio Grande do Sul, estimulado pelo ator Geraldo Del Rey, nasce o Festival do Cinema Brasileiro de Gramado. A "ideia era modesta: exibir na bela estância turística de Gramado (...) o que melhor se fazia no cinema brasileiro" (CAETANO, 2012, p. 298). Nas décadas de 70 e 80, o festival seria o principal festival dos lançamentos brasileiros do primeiro semestre, enquanto Brasília seria os do segundo. Na década de 90, na crise do cinema brasileiro, torna-se ibero-americano (CAETANO, 2012, p. 298).

Em 1976, em Penedo - AL, inicia-se a trajetória do Festival do Cinema Brasileiro, exibindo filmes em Super-8 e longas- brasileiros de 1975 a 1982 (ARAÚJO; GRAÇA, 2013); em 1977, em São Luís, Maranhão, acontece a primeira edição da Jornada Maranhense de Super-8, que, mais tarde, se transforma no Festival Guarnicê de Cinema. A pesquisadora Graça de Fátima Pires de Carvalho explica o desenvolvimento do festival maranhense na obra *Evolução Histórica dos Festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão* (2002).

No mesmo ano, mas em São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) completava 30 anos de atividade, e o crítico de cinema Leon Cakoff aproveitou a efeméride para criar a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Cakoff tinha experiência como jornalista e crítico dos Diários Associados, empreendimento de Assis Chateaubriand, cofundador do MASP, visitando festivais europeus. Leon Cakoff tinha como referência negativa a experiência de São Paulo-54, oneroso ao erário, extravagante e cheio de convidados. Assim, o crítico criou uma mostra não competitiva, sem precisar trazer convidados estrangeiros e evitar gastos públicos. A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo rapidamente se tornaria um símbolo da cidade (DYLAN, 2019).

A partir desse breve panorama, podemos apontar algumas características deste circuito - ou subcircuito - brasileiro de festivais, considerando novamente os eventos aqui listados como os principais do período e não como sua totalidade.

Podemos dividir as três décadas analisadas em momentos distintos. O primeiro momento, os anos 50, é quando surgem os primeiros eventos, escassos em quantidade, centralizados na região mais rica do país. São experiências dispersas do fazer-festival e das formas de se envolver com os festivais. Temos no Festival Cinematográfico do Distrito Federal uma experiência de continuidade que vai até o fim da década; o festival paulistano de

1954 é uma experiência internacional e marca também uma das - se não a primeira – formas de envolvimento governamental do executivo brasileiro nas estruturas desses eventos realizados em solo nacional. Interessante a sua formatação à luz dos eventos tradicionais, com grande presença internacional de filmes, astros e estrelas, sendo tutelado pela FIAPF. Na década de 50, a experiência dos festivais brasileiros é a de engatinhar, de fincar os primeiros passos na atividade.

O ano de 1965 é marcado por três eventos de diferentes perfis e objetivos. A primeira edição do FIF, no Rio, segue o formato de São Paulo-54, com badalação e filmes internacionais, patenteado pela FIAPF e dialogando com a classe cinematográfica mundial; o Festival de Brasília, que se transformará rapidamente em um dos principais festivais do Brasil, e o FBCA, destinado às obras fora das regras comerciais de exibição, produzidas com bitolas que não o 35 mm (Super-8 ou 16 mm, por exemplo), em formato de curta. Os três eventos tiveram continuidade, cada um a sua maneira: o FIF teria uma segunda e última edição em 1969; o FBCA aconteceu até o final da década de 60, quando se transforma em FBCM, nos anos 70; e o Festival de Brasília se mantém em atividade até os dias atuais, com interrupção entre 1972-1974. Podemos identificar na década de 60, para os festivais brasileiros nos seus primeiros passos, já sustentados em uma base, mas ainda lentos, uma descentralização do eixo Rio-São Paulo, mas ainda centralizados nas capitais dos estados.

Ao longo dos anos 70, porém, o cenário se expande, surgindo diversos festivais, dos mais diferentes perfis e segmentos, e voltados aos mais variados públicos, com forte predomínio dos festivais superoitistas, realizados de forma descentralizada, não só fora do eixo Rio-SP, mas em Aracaju, Salvador, Curitiba, assim como fora das capitais, como em Sorocaba, Niterói, e a região do Grande ABC de São Paulo. Esses eventos, por sua vez, não apresentam uma continuidade, sendo mais experiências isoladas.

Também é o momento em que surgem alguns festivais que serão os mais tradicionais do país futuramente, como Guarnicê, Gramado e a Mostra de São Paulo, com maior ênfase ao filme longo em relação ao curto, dos quais as Mostras são, de forma exclusiva, voltadas aos longas-metragens, e os únicos com foco também em obras internacionais.

Destacamos, assim, que o desenvolvimento dos festivais audiovisuais brasileiros engatinha nos anos 50 com primeiras experiências, e aprendendo a lidar com estes eventos, centralizados em Rio-São Paulo, e com exibição de longas; nos anos 60, inicia-se a descentralização geográfica e amplia-se o escopo de atuação para outros públicos e formatos, como as bitolas "amadoras"; na década de 70, há a descentralização geográfica, temática e conceitual em locais fora das capitais e direcionados ao público brasileiro. As principais

divisões pautam-se no perfil (nacional/internacional), bitola (35mm, Super-8 e 16mm), metragem (curta e longa)[24], gênero (generalista e temático) e destinação (ao mercado e alternativa ao mercado), predominando o perfil generalista. A bitola 35mm, considerada a película padrão para exibição comercial, é apropriado aos longas, ficando os curtas com as bitolas ditas “alternativas” e “amadoras”.

Nas três décadas, encontramos eventos que se apresentam como alternativa à exibição comercial - como os festivais de curta-metragem e os superoitistas – e os que se integram ao próprio mercado, principalmente direcionados aos longas, sejam nacionais ou internacionais, que utilizam essa associação como publicidade para quando adentrarem ao mercado, mencionando tais conquistas como atestado de qualidade da obra porque foi chancelada por um ator externo – o festival.

As fitas brasileiras também têm como objetivo essa certificação de qualidade ao participarem dos festivais internacionais em solo brasileiro, direcionando esses aspectos para os olhares estrangeiros dos visitantes no Brasil. Mais que propaganda, é chance de negócios e de venda para outros países. Os festivais brasileiros estão presentes nas três décadas, enquanto a realização de eventos internacionais é inconstante em quantidade, mas regular em presença nas três décadas, com São Paulo-54, os dois FIF's e a Mostra de São Paulo.

O perfil majoritário desses eventos acena ao mercado, seja exibindo obras brasileiras ou estrangeiras, e dentro do estilo dos festivais europeus do tapete vermelho, com badalação de astros e estrelas em uma localidade turística. Um festival realizado no Brasil dos anos 50-70 que fosse pró-mercado para ter sucesso e repercussão necessitava de uma agenda em que os atores, atrizes, diretores, produtores e celebridades do cenário audiovisual brasileiro (e em alguns casos, celebridades internacionais) realizassem atividades paralelas que gerassem publicidade para o próprio evento, isto é, cobertura midiática: idas à praia, banhos de sol, tardes na piscina, passeios pela cidade, namoricos, brigas e fofocas, gerando publicidade para o festival ao qual estão associados. Assim, a presença dos artistas nos festivais gera a badalação, que, por sua vez, gera cobertura midiática, que culmina na divulgação desses festivais, motivo pelo qual a presença de artistas é uma tônica nos festivais do período.

O curta é relegado a um complemento de exibição nesses festivais, seja de perfil nacional ou internacional. Não à toa, os eventos alternativos ao mercado serão aqueles

[24] Não há consenso sobre a métrica do filme curto. Segundo o Glossário de Termos Técnicos do Cinema e do Audiovisual utilizado pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE, o curta-metragem possui duração até 15’; média-metragem entre 15’ e 70’, e longa-metragem as obras superiores a 70’ (AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA, 2005, p. 34). Porém, os festivais se dividem na consideração a respeito da duração do curta, com alguns eventos considerando até 15, 20, 25 e 30 minutos. Dessa forma, consideramos aqui como curta-metragem toda obra audiovisual que tenha até essa duração 30 minutos.

direcionados para a exibição dos curtas-metragens, como o FBCA, as Jornadas de Curta-Metragem e os eventos superoitistas. Aqui se apresentam outros aspectos da cinematografia brasileira, como a discussão dos problemas do cinema local, o cinema como elemento indissociável da sociedade, setor que movimenta economia, espaço político, a exibição como fator de cinefilia, e a apresentação do cinema como arte, estética e fruição do pensamento, espaço de formação, discussão, debate, espaços e atribuições que fogem das preocupações do mercado em que os festivais com longas-metragens propõem sua finalidade. Esses eventos além-mercado ganham sua publicidade por meio da preocupação da agenda fílmica e na utilização do espaço-festival como repercussão dos problemas do cinema brasileiro: trata-se de uma janela para evidenciar a existência de tais problemas, discuti-los, e para exibir filmes que não chamariam a atenção do mercado regular, dando-lhes um ar de unicidade.

Encontramos, então, os festivais no cenário brasileiro com publicidade e objetivos a partir de dois motes. No da badalação - presença de astros e estrelas -, o festival é uma etapa de promoção dessas obras para o mercado, a partir da preocupação em gerar espaços de exibição, cinefilia e resistência político-econômica de obras marginalizadas nesses circuitos de exibição, dialogando com a visão de Miriam Alencar que os festivais pairavam sob dois polos, o do cinema industrial e o cinema de autor (ALENCAR, 1978, p. 44). Isso não significa que os festivais que exibissem longas-metragens não discutiam os pontos nevrálgicos do cinema brasileiro – em Brasília e Gramado constam diversas mesas-redondas e simpósios - tampouco que os festivais de curta não se destinem a um mercado.

As Jornadas de Salvador foram criadas para oferecer um panorama da produção curta-metragista brasileira e de "lutar em defesa das reinvindicações dos documentaristas, especialmente pela criação de um mercado real para o filme de caráter cultural" (MELO, I., 2018, p. 112). A Jornada atuava de mão dupla: buscando caminhos para a criação de um espaço para o curta circular e ser exibido de forma comercial; enquanto isso não ocorre, vê em si mesma a criação deste espaço que proporciona a circulação destas obras. As Jornadas (1972-2009) foram um espaço de discussão não só do curta-metragem e do documentário, mas do fazer cinema no Brasil.

A tese de Melo (2018) discorre sobre as atividades de programação das Jornadas entre 1972-1978, que se diversificam para além da exibição audiovisual: seminários, simpósios, mostras paralelas, debates. A criação da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) se deu no bojo da programação das Jornadas, em que "pugnará a ABD pelo alcance de objetivos específicos do interesse de seus membros e do cinema nacional; servirá como centro polarizador da energia criadora de um dos mais importantes setores da cinematografia

brasileira, e atuará sempre em nome e a favor de um cinema como veículo cultural" (TAVARES, 1978, p. 19). As Jornadas são um exemplo de que os festivais conseguiam atuar como elementos além da exibição, como espaços de atuação política, de classe, de formação, de cinefilia. Será na Jornada que a classe audiovisual cobrará o representante público do setor, o Instituto Nacional do Cinema, pela defesa do cinema brasileiro de curta-metragem.

Neste capítulo, discutimos algumas das características dos festivais audiovisuais, possíveis hierarquias entre esses eventos, paralelismos do aceno ao mercado e da sua distância, o fator político presente nestes eventos e um breve panorama internacional e nacional destes eventos. Se um dos principais pontos desta pesquisa envolve os festivais como estratégia de mercado dos realizadores audiovisuais brasileiros nos anos 70, precisamos contextualizar como estava o mercado cinematográfico brasileiro no período.

3 VISÕES DE MERCADO E CULTURA NO CINEMA BRASILEIRO

Ao longo dos anos 30 e 50, parte da produção cinematográfica brasileira, pelo menos aquela que tinha como foco uma maior presença de mercado, centrava-se em um ideal de produção e desenvolvimento do cinema nacional à luz do *star system* estadunidense: produções que seguissem o estilo conceitual, estético e narrativo das produções de Hollywood. (VIEIRA, 2012, p. 154).

Diversas tentativas de se estabelecer um cinema de estúdio no Brasil foram implementadas, como a Cineédia, Atlântida, Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, em um formato de produção caro e de lento retorno, inviável para o contexto local (VIEIRA, 2012, p. 154). A alternativa a este tipo de produção era as chanchadas, comédias populares, de grande aceite popular, fáceis de produzir e rápido retorno financeiro, predominantes na produção nacional entre os anos 30 e 50, uma "solução ideal" para que o cinema brasileiro resguardasse uma parcela mínima do mercado de exibição para a produção interna (VIEIRA, 2012, p. 154).

Os realizadores cinematográficos brasileiros enxergavam o mercado interno como dominado pelo filme estrangeiro, sem maior espaço para suas obras e sem apoio governamental, motivando o setor a organizar-se em associações e congressos para discutirem os problemas e soluções do fazer cinema no país. O I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (São Paulo, 15/04/1952 a 17/04/1952) e as duas edições do Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (a primeira no Rio de Janeiro, de 22/09/1952 a 28/09/1952; a segunda em São Paulo, de 12/12/1953 a 20/12/1953), apresentam o início de um olhar revisionista da estrutura industrial da atividade cinematográfica no Brasil, com textos de teóricos, críticos, estudiosos, realizadores e interessados que buscavam soluções para o cinema brasileiro, como Rodolfo Nanni, Alex Viany, Mauro de Alencar, Jaime de Andrade Pinheiro, Oswaldo Massaíni, Hermantino Coelho, Nelson Pereira dos Santos, Pedro Moacyr, Agostinho Martins Pereira, Solano Trindade e Modesto de Souza (GERBER, 1982, p. 7).

Ainda no mesmo período, o fracasso do cinema de estúdio no Brasil foi crucial para o surgimento do Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro pautado nas mazelas do povo e na desigualdade social, com obras que se pautavam das questões inerentes à sociedade brasileira para construir suas narrativas, como fome e pobreza, tendo como alguns de seus expoentes Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor e Helena Solberg.

Este é o cenário para José Mario Ortiz Ramos (1983) destacar o aparecimento de duas possíveis vertentes de uma forma de se pensar o fazer cinema no Brasil: uma ala composta

majoritariamente pelos cinemanovistas, vinculada à libertação do cinema brasileiro pela cultura estrangeira; e a outra, personificada no cineasta Walter Hugo Khouri [25] e tendo como defensores Ely Azeredo[26], Moniz Vianna, Rubem Biáfora[27], Jorge Ileli, Flávio Tambelini, entre outros, que adotavam cargas universais e cosmopolitas de atribuição de significados, acrítica quanto à influência das culturas estrangeiras. Os universalistas, em sua maioria, integravam a produção paulista, fazendo com que houvesse certo embate regional pelo poder de definir o que seria um modelo de produção fílmica no Brasil (RAMOS, J., 1983).

Embora divisões sejam sedutoras, Anita Simis (2015) reforça que esta polarização não é necessariamente uma regra, havendo outras vertentes em atuação no final dos anos 50 e início da década de 60. Com o Cinema Novo passando a "discutir a natureza do cinema brasileiro e problemas de método" (GERBER, 1982, p. 14), Alex Viany, Nelson Pereira de Santos e Salvyano Cavalcanti sugeririam um modelo de produção de um cinema economicamente adaptado às perspectivas da época, isto é, que não fosse tão oneroso, mas

---

[25] Walter Hugo Khouri iniciou sua carreira como assistente em *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), nos estúdios da Vera Cruz. "Essa origem parece ter marcado definitivamente sua produção posterior, em termos da exigência de um cinema de qualidade, da importância dos estúdios e da presença de técnicos de qualidade e de equipamentos para se obter um bom produto técnico. Talvez esteja aí uma das razões - conjuntamente com a postura ideológica - que o coloca como antípoda de uma "estética da fome cultuada pelos cinemanovistas" (RAMOS, J., 2012, p. 387). *O Gigante de Pedra* (Walter Hugo Khouri, 1953) é seu primeiro longa, mas é em *Estranho Encontro* (Walter Hugo Khouri, 1958) que surgem os atritos da forma de se fazer cinema no Brasil de então. Paulo Emílio Salles Gomes atestaria a oposição de *Estranho Encontro* com *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. O filme de Khouri, "ao contrário do neorrealismo que caracteriza o filme de Nelson, opta por uma via intimista, com poucos personagens e o ambiente fechado de uma casa. O diretor tem a oportunidade de construir *décors* grandes, utilizando os palcos dos estúdios da Vera Cruz (...) bem como valer-se de uma iluminação que tinha a mesma origem, portanto, com recursos técnicos de peso. Originam-se daí as acusações de afastamento das questões nacionais, de universalismo, de alienação, que sempre serão feitas contra o cineasta" (RAMOS, J., 2012, p. 387). Suas obras seguintes marcam-se pelo aspecto psicológico e certo distanciamento do contexto brasileiro de um Brasil pós-golpe: *A Ilha* (Walter Hugo Khouri, 1963), *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964), *Corpo Ardente* (Walter Hugo Khouri, 1966), *As Amorosas* (Walter Hugo Khouri, 1968) e *O Palácio dos Anjos* (Walter Hugo Khouri, 1970). Nos anos 70 e 80, o diretor mesclará suas produções com o estilo da Boca do Lixo e aproximara-se da Embrafilme, mantendo a marca intimista, como em *O Último Êxtase* (Walter Hugo Khouri, 1973), que participaria do Festival de Santos de 1973. Seus filmes serão bem quistos pelo INC por serem uma alternativa estética ao Cinema Novo (RAMOS, J., 2012, p. 388).

[26]Azeredo começou a carreira como jornalista nos anos 50, estreando em 1953 na Tribuna da Imprensa. Em 1965, integra a seção de cinema do Jornal do Brasil. Participou ativamente da criação do INC e, junto de Tambelini, cria a Filme Cultura, sendo coordenador da revista até a edição número 4, e é editor dos números 5 a 14 e 20 a 27. Foi o primeiro crítico brasileiro a representar o Brasil em um júri de um festival de cinema, em Berlim-65. "Crítico de linhagem clássica, Ely se distinguiu pelo rigor lógico com que examinava um filme, num trabalho parecido ao de um anatomista. Manteve uma postura crítica em face do Cinema Novo e de alternativas estéticas como o Cinema Marginal e a pornochanchada" (RAMOS, L.,2012, p. 48).

[27] Biáfora inicia na crítica cinematográfica aos anos 40, escrevendo para Plateia, O Dia, Revista Inteligência e Jornal de São Paulo. No final dos anos 50 passa a ter coluna de cinema na Folha da Noite e em 1953 no O Estado de São Paulo, onde permanece por 30 anos. "Apoia a tentativa do cinema industrial paulista e até algumas chanchadas cariocas. Inimigo ferrenho do Cinema Novo, aposta suas fichas na produção da Boca do Lixo (...). No período da Guerra Fria, é acusado de americanófilo e de direitista, com Antônio Moniz Vianna" (RAMOS, F., 2012, p. 79). É referência para diversos autores e críticos paulistas dos anos 60 e 70, como Walter Hugo Khouri, José Julio Spiewak, Alfredo Sternheim, Astolfo Araújo, Carlos M. Motta e Rubens Ewald Filho.

que bebesse do estilo da Vera Cruz. Por outro lado, Moniz Vianna, crítico de cinema do Correio da Manhã, defendia o modelo industrial estadunidense pautado no estilo narrativo clássico e códigos universais do cinema para reconhecimento internacional que atribuíssem um ideal de valor artístico e industrial de um cinema brasileiro (GERBER, 1982) [28].

O início da década de 70 marcaria uma fase desenvolvimentista da economia brasileira, o que ajudaria no aumento da produção local cinematográfica. A população brasileira saltaria de 95 milhões, em 1970, para 107 milhões, em 1975 (ANUÁRIO ESTATÍSTICO, 1975, p. 63). No meio da Ditadura Militar (1964-1985), ocorria o Milagre Econômico (1967-1973) do Ministro da Fazenda Antônio Delfim Neto, pautado na "busca do crescimento econômico promovido pelo aumento de investimentos em setores diversificados; uma diminuição do papel do setor público e o estímulo a um maior crescimento do setor privado; incentivos à expansão do comércio exterior e, finalmente, uma elevada prioridade para o aumento da oferta de emprego e outros objetivos sociais" (LAGO, 2021).

Foram implementadas concessões de crédito, disponibilização de recursos para construção de residências e aquisição de moradias, redução de entraves burocráticos para investimento estrangeiros, incentivos fiscais e investimentos públicos maciços do governo federal para estimular o crescimento de consumo. Os Programas Estratégicos de Desenvolvimento (PED) da gestão Delfim tinham como premissa o desenvolvimento econômico e social, acelerando o crescimento e contendo a inflação (LAGO, 2021).

Entre 1963 e 1973, o Brasil teve taxa média de crescimento de 10,2% em seu PIB, e de quase 13% entre 1971-1973, bem como demanda para exportação de produtos manufaturados beneficiados por incentivos fiscais que propiciaram o crescimento industrial e a demanda interna a custo do engrandecimento da dívida pública brasileira. "Assim, o serviço da dívida (pagamentos líquidos de juros mais amortizações líquidas) em relação às exportações de mercadorias passou de 38% em 1967 para 29,2% em 1969 voltando ao nível de 35,3% em 1973. Em fins de 1966, a dívida externa bruta de médio e longo prazos alcançava, em dólares, 3,666 bilhões e a dívida líquida 3,245 bilhões. Já no final de 1973, a dívida bruta passara para

[28] Ao sintetizar uma das alas como "universalista", Ortiz (1983) caracteriza o cinema estadunidense como síntese da própria prática cinematográfica, algo perigoso de se afirmar, embora compreendamos a influência dos Estados Unidos nos demais países a partir do uso de sua produção. Outro ponto de atenção é a localização das duas vertentes em São Paulo e Rio, a produção paulista sendo majoritariamente acrítica e a carioca predominantemente cinemanovista, ponto também rechaçado por Simis. Nem toda produção de São Paulo era universal, e nem toda produção carioca dialogaria com o Cinema Novo. Entretanto, a linha de raciocínio de Ortiz destaca um embate ideológico pelo protagonismo da forma de afirmar o que seria a forma de produção de um cinema brasileiro entre os anos 50 a 70 a partir de dois dos principais polos da economia cinematográfica do Brasil, embates que serão alocados para dentro dos órgãos federais da época, como o Instituto Nacional do Cinema, e, por sua vez, na relação da autarquia com os festivais.

12,572 bilhões e a dívida líquida para 6,156 bilhões, enquanto as reservas líquidas alcançavam 5,994 bilhões de dólares" (LAGO, 2021).

Na primeira metade dos anos 70 do Brasil-ditadura, temos um país pulsante economicamente, incentivado ao consumo e com giro de capitais em seu mercado interno devido ao acúmulo da dívida externa. A ditadura criava uma imagem de legitimação no campo econômico, mas não só nele, associando a si a conquista do tricampeonato mundial de futebol de 1970, com marchinhas e discursos ufanísticos. (DUWE; BREDA, 2020).

O sucesso do Brasil no futebol é o sucesso da ditadura: o Brasil é o país do futebol, ame-o ou deixe-o. Os militares se aventurariam para criar suas associações também no segmento cultural, vendo a cultura – o cinema incluso - como elemento de mercado para o seu Milagre, bem como suas contradições estruturais, históricas e morais a ele carregadas. (DUWE; BREDA, 2020; DUWE; PINTO, 2021; TOLEDO; CHADE, 2021).

A produção de longa-metragem brasileiro no final dos anos 60 e durante a década de 70 passa por números expressivos, conforme vemos na Tabela 01. Se, em 1967, foram 25 obras produzidas, nos anos 70, este número começa em 70 e, com algumas variações, termina a década com mais de 100 longas lançados (TAKAHASHI, 1985, p. 45), o que se deve aos estímulos de produção lançados pelo Instituto Nacional do Cinema (INC) e à Empresa Brasileira de Filmes S.A - Embrafilme. Também contribui nesse cenário a produção da Boca do Lixo, com obras de aceite popular feitas a toque de caixa para aquecer o mercado da forma mais rápida possível. A produção cinematográfica nacional passava por um dos períodos mais férteis econômica e culturalmente, no meio de uma Ditadura Militar. Se a cultura também é um elemento de mercado para os militares, estes precisariam entrar na dinâmica do mercado interno, daí a existência do INC e da Embra.

Tabela 01: Quantidade de filmes produzidos no Brasil entre 1967-1983

Ano	Filmes produzidos no Brasil *(1)	Contratos com a Embrafilme *(2)
1967	25	-
1968	51	-
1969	44	-
1970	83	17
1971	94	12
1972	70	30
1973	54	25
1974	80	38
1975	89	25
1976	84	29
1977	73	12
1978	100	22
1979	93	19
1980	103	13
1981	80	21
1982	85	23
1983	84	17

*(1) De acordo com algumas fontes, este número é substituído por filmes lançados no ano, o que não necessariamente significa que eles tenham sido produzidos neste ano.

*(2) O número de filmes contratados pela Embrafilme envolve co-produções e financiamentos somente para distribuição.

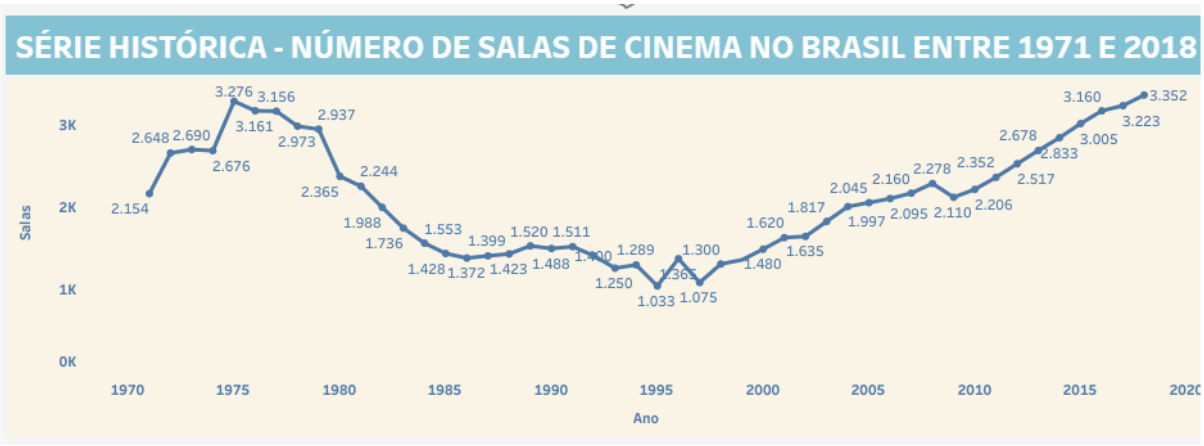
Fonte: Embrafilme Depto. de Documentação e Divulgação, Depto. de Pesquisa e Difusão. Informativo SIP INC 1973/Revista Luz e Ação, dezembro/1983.

Fonte: TAKAHASHI, Jo (Coord.). **Cinema brasileiro: evolução e desempenho**. São Paulo: Fundação Japão, 1985. 171p.

Porém, uma crescente produção que contasse com vias de retorno econômico necessitava de espaços para exibição, o que não havia no Brasil. Geraldo Santos Pereira analisa que, em 1973, o país ainda não chegava a 4.000 salas de cinema em seu território, e não o tem até hoje. A Tabela 02 mostra que o recorde seria em 1975, com quase 3.300 salas, número apenas ultrapassado em 2018, com 3.352 salas (SÉRIE HISTÓRICA, 2018).

Em 1975, pico da quantidade de cinemas no Brasil, havia uma sala para cada 30 mil pessoas - em 2017, a média era de uma sala para 65 mil habitantes (CAESAR, 2017). Na prática, quanto menor for esse número, melhor é seu mercado interno cinematográfico. A escassez de salas faz com que cada espaço de exibição seja disputado, obrigando o cinema brasileiro a embates contra o cinema estrangeiro, que domina o parque exibidor local, o que acarreta a falta de espaço em seu próprio mercado.

Tabela 02: Histórico do parque exibidos brasileiro de 1971 a 2018



Fonte: SÉRIE HISTÓRICA - Número de salas de cinema no Brasil entre 1971 e 2018. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2019.

Outro fator que pesa contrário à atividade local é a ausência de proteção ao filme brasileiro em seu próprio mercado no início do século XX. Apenas a partir da década de 30 foram adotadas medidas de reserva de dias de exibição compulsória do cinema brasileiro pelo governo federal nas salas comerciais, não sem protestos e constantes conflitos com os donos de salas subsidiados pelas empresas estadunidenses (SIMIS, 2015, p. 104). Quão maior a quantidade de dias, mais espaço salvaguardado ao filme brasileiro em seu próprio mercado.

Ao final da Primeira Guerra, o Brasil era um mercado de exibição aberto e sem regulação, o que era atrativo para as grandes empresas dos Estados Unidos, que penetrava seus filmes em solo brasileiro (RODRIGUES, R., 1966a, p. 211) e terreno arenoso para a produção local, que arcava com os custos de uma produção que não era autossuficiente e que precisava custear a importação de filme virgem (SIMIS, 2015, p. 94).

O INC regularia a exibição compulsória na primeira metade dos anos 70 a 84 dias/ano. A distribuição percentual do público que assistia ao filme brasileiro subiria consecutivamente desde 1974, saltando de 15% a quase 18% durante o último ano de vida do INC, em 1975, e, com a Embrafilme, esse número duplicaria, como visualizado na Tabela 03. A exibição compulsória tem importante papel na garantia dessa reserva de mercado ao filme brasileiro, tendo em vista que este é ocupado até hoje por obras estrangeiras.

Tabela 03: Distribuição percentual de público entre de 1974-1983

DISTRIBUIÇÃO PERCENTUAL DO PÚBLICO

Ano	Filme brasileiro	Filme estrangeiro
1974	15,2%	84,8%
1975	17,7%	82,3%
1976	20,7%	79,3%
1977	24,0%	76,0%
1978	29,2%	70,8%
1979	29,1%	70,9%
1980	30,8%	69,2%
1981	33,3%	66,7%
1982	35,2%	64,8%
1983	31,1%	68,9%

Fonte: Embrafilme.

Fonte: TAKAHASHI, Jo (Coord.). **Cinema brasileiro: evolução e desempenho**. São Paulo: Fundação Japão, 1985. 171p.

A tabela 04 de Takahashi nos mostra os lançamentos de filmes por nacionalidade ao longo dos anos em São Paulo. Se, em 1970, foram lançadas quase 50 obras brasileiras no estado, produções de Estados Unidos, Japão, Itália e Inglaterra e França têm quase oito vezes mais esse número (TAKAHASHI, 1985, p. 77). Mesmo ao analisarmos esse número bruto, a desproporcionalidade do filme brasileiro ao estrangeiro em seu próprio mercado é enorme (TAKAHASHI, 1985, p. 80).

Tabela 04: Filmes brasileiros e estrangeiros lançados no país durante a década de 70

LANÇAMENTOS POR NACIONALIDADE (São Paulo)

País	1969	1970	1971	1972	1973	1979	1980
Brasil	49	49	63	69	51	105	88
Estados Unidos	140	140	114	112	107	100	99
Japão	110	101	100	113	98	23	20
Itália	137	109	118	108	93	57	56
Inglaterra	69	56	44	41	44	14	17
França	40	50	43	39	39	21	18
Espanha	16	11	11	12	15	3	2
Alemanha Federal	7	8	12	9	13	7	10
Hong Kong	0	0	0	0	7	57	38
México	16	9	8	23	6	1	2
Formosa	0	1	1	6	4	0	0
Canadá	1	2	0	1	2	3	3
Dinamarca	3	3	1	0	2	0	1
Israel	0	0	0	0	2	0	1
Argentina	2	1	2	1	1	0	1
Grecia	0	0	0	2	1	1	1
India	0	0	0	0	1	0	0
Iugoslávia	1	0	1	0	1	0	0
Suécia	2	6	3	1	1	1	1
Suiça	0	0	0	0	1	2	2
União Soviética	8	2	5	3	1	0	1
Irlanda	0	0	1	0	1	1	0
Austrália	0	1	0	1	0	0	3
Áustria	0	0	1	1	0	0	0
África do Sul	0	0	1	0	0	0	0
Alemanha Democ.	0	1	0	0	0	0	0
Filipinas	1	0	1	1	0	0	1
Hungria	0	1	0	0	0	0	0
Polônia	4	0	1	0	0	0	1
Romênia	0	0	0	1	0	1	0
Tchecoslováquia	3	2	1	1	0	0	0
Cuba	0	0	0	0	0	0	1
Irã	0	0	0	0	0	0	1
Bélgica	0	0	0	0	0	2	0

Fonte: INC/Embrafilme.

LANÇAMENTOS DE FILMES ESTRANGEIROS

1969	609 filmes
1970	553 filmes
1971	532 filmes
1972	559 filmes
1973	724 filmes
1974	864 filmes
1975	595 filmes
1976	463 filmes
1977	421 filmes
1978	389 filmes
1979	251 filmes
1980	351 filmes
1981	290 filmes
1982	200 filmes
1983	227 filmes

Fonte: Cinemateca M.A.M./Embrafilme.

Fonte: TAKAHASHI, Jo (Coord.). **Cinema brasileiro: evolução e desempenho**. São Paulo: Fundação Japão, 1985. 171p.

Em termos de mercado, o período 1972-1982 pode ser considerado uma "época de ouro" para o cinema brasileiro (ABREU, 2015, p. 21). Além dos filmes com auxílio da Embrafilme, Caio Nunes Abreu (2015, p. 21) atesta a "presença efetiva de mercado" de um tipo de obra "com leque temático que converge para a exploração do erótico e marcado pela busca do ‘gosto popular’”. Filmes estimulados pela exibição compulsória, produzidos com dinheiro privado, rápidos e baratos, caracterizados como de péssima qualidade, que deturpavam a “imagem positiva do cinema brasileiro que se procurava construir" (ABREU, 2015, p. 22). Esse tipo de produção ficou conhecido como Boca do Lixo, na Rua do Triunfo, centro paulistano.

O impulso da Boca se deu por influência das comédias cariocas que legitimaram o gênero "erótico", com êxito de mercado. Nos anos 60, a produção brasileira passava a incluir uma linha de comédias com temas que permeavam o sexo dentro de uma pauta de costumes.

Alguns dos filmes do período que fixaram essa tendência foram: *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (Roberto Farias, 1966), *As Cariocas* (Fernando de Barros; Roberto Santos; Walter Hugo Khouri, 1966), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967), *A penúltima donzela* (Fernando Amaral, 1969), *Adultério à Brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969), *Os paqueras* (Reginaldo Farias, 1969) (ABREU, 2015, p. 139).

Em geral, Abreu aponta esses filmes como leves, tolerados pela crítica, com retorno financeiro, bem-produzidos, com cuidado artístico, técnico e conceitual, e com capacidade de estabelecerem diálogos com a juventude estimulada por movimentos da indústria cultural desde os anos 50 - contracultura, revolução sexual, movimentos pop, rock, hippie. A comédia erótica brasileira fixava-se em um conjunto de personagens a partir de estereótipos: o machão sedutor, a virgem, a esposa insatisfeita, o homossexual afetado, a garota de programa, a senhora cafetina, patrões, empregadas domésticas, executivos, secretárias, madames, playboys, bandidos, policiais.

No final da década de 60, alguns cineastas próximos ao Cinema Novo radicalizam seus conceitos, apropriando-se do deboche em filmes descontraídos que dialogavam mais fortemente com o mercado: é a geração Cinema Marginal. Fernão Pessoa Ramos destaca Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Neville d'Almeida, Geraldo Veloso, Luiz Rosenberg, Eliseu Visconti, entre outros, como expoentes dessa geração, com maior inserção em São Paulo (RAMOS, F., 2018, p. 179). A Boca do Lixo começa a florescer em 1968 com *O Bandido da Luz Vermelha*, obra de transição do Cinema Novo para o Marginal. Fernão Pessoa Ramos explica que a obra possui uma "intertextualidade centrifugada em uma velocidade que o Cinema Novo não acompanha" (RAMOS, F., 2018, p. 181), em meio a um:

> [...] universo de referências cinematográficas da nova cinefilia, indo do brega sem complexos (incluindo a trilha sonora) ao *kitsch* reiterado dos cenários, a mídia sensacionalista, o estilo radiofônico fora de sua gravidade, a presença recorrente dos quadrinhos, da ficção científica, das citações de filmes de gênero, tudo trabalhado em um modo situacional, intertextual, fundado na consciência reflexiva, marca desse momento de ruptura do cinema brasileiro (RAMOS, F., 2018, p. 181).

As Libertinas (Carlos Reichenbach, 1968), produzido quase que ao mesmo tempo de *O Bandido da Luz Vermelha*, flertava com a necessidade de inserção das obras brasileiras no mercado como "atitude de provocação estética e política" (ABREU, 2015, p. 35) por meio da exploração de elementos com apelo popular: violência, ironia, deboche, humor, exploração do corpo feminino e erotismo. A obra de Reichenbach ficou 40 semanas em cartaz no centro de

São Paulo, obtendo público satisfatório para a época, porta de entrada para a fórmula da Boca. A receptividade positiva aumentou a oferta x demanda por filmes dessas características. Entre 1970-1975, a Rua do Triunfo seria um polo de atração para aqueles que queriam fazer cinema, período de aventura, capital selvagem, relações de trabalho solidárias e primitivas, atendendo a lei da exibição compulsória, a regra é "fazer filmes a toque de caixa e a todo vapor" (ABREU, 2015, p. 140).

Uma das práticas da Boca era a apropriação da produção estrangeira, isto é, ressignificar conteúdos estrangeiros para uma “versão nacional" puramente mercadológica, a fim da inserção no mercado com obras que satisfaçam o público, já acostumados ao estilo clássico estadunidense: "É disto que o povo gosta? É isto que está vendendo? Então, vamos fazer" (ABREU, 2015, p. 62). Conforme denota Abreu (2015, p. 78), a Boca do Lixo foi responsável por cerca de 30% dos filmes brasileiros produzidos desde 1970.

Em 1968, com o AI-5, começa o período mais repressivo da ditadura. O governo militar, desde 1966, trabalhava um plano de institucionalização cultural. Além do Instituto Nacional do Cinema, a criação do Conselho Federal de Cultura no mesmo ano levou à posterior Política Nacional de Cultura (PNC) em 1975 pelo ministro Ney Braga, a fim de "direcionar o processo cultural e controlar a potência dos adversários do regime no campo artístico" (AMÂNCIO, 2018, p. 292).

São criados diversos órgãos à frente da cultura, além dos já citados INC (1966) e Embrafilme (1969), como o Conselho Nacional de Direito Autoral (1973), Fundação Nacional das Artes (1975), Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1976), Conselho Nacional de Cinema (1976), além da reformulação do Serviço Nacional de Teatro (1973) (AMÂNCIO, 2018, p. 292). Para Amâncio, essa política centralizava a cultura em um mercado de trocas, ou seja, transformava a produção cultural em mercadoria (AMÂNCIO, 2018, p. 292).

Trocando em miúdos: os realizadores brasileiros e o Governo Militar passaram a acreditar que seria possível equilibrar a participação do cinema brasileiro em seu parque de exibição por meio de filmes que buscassem dialogar com o grande público, a fim de fazer o filme brasileiro penetrar de forma mais rápida em seu próprio mercado, com características fílmicas desse intento, presentes nas comédias eróticas, da produção da Boca e do Cinema Marginal, somado ao cenário favorável do Milagre. Esta crença ficaria conhecida como "a conquista do mercado interno". Motivos não faltaram para tal.

Em número de espectadores, vemos, a partir da Tabela 05, um aumento pela procura do filme brasileiro no período, fortalecendo o sentimento da "conquista". Em 1971, pouco mais de 28 milhões de espectadores para as fitas brasileiras contra 174 milhões de filmes

estrangeiros, diferença de 146 milhões. No ano seguinte, essa diferença cairia para 130 milhões, indicando avanço do filme brasileiro pelo interesse de seu espectador local. Entre 1972-1975, o público cresce, chegando a quase 50 milhões em 1975, enquanto a produção estrangeira apresentava instabilidade em seus números totais (TAKAHASHI, 1985, p. 125).

Tabela 05: Comparação da relação espectadores x arrecadação por filme brasileiro x estrangeiro entre 1971-1983

ESPECTADORES E ARRECADAÇÃO

ANO	FILMES NACIONAIS		FILMES ESTRANGEIROS	
	Espectadores	Arrecadação (US$)	Espectadores	Arrecadação (US$)
1971	28.082.358	10.090.000	174.938.000	61.813.000
1972	30.968.000	12.544.000	160.522.000	65.777.000
1973	30.815.445	13.076.000	162.562.000	95.821.000
1974	30.665.515	13.156.000	170.625.487	67.180.000
1975	48.859.308	21.192.000	226.521.138	95.820.000
1976	52.046.653	23.789.000	198.484.198	86.990.000
1977	50.937.897	34.162.000	157.398.000	107.022.000
1978	61.854.842	44.176.000	149.802.000	104.517.000
1979	55.836.000	32.115.000	136.072.000	83.171.000
1980	50.688.000	34.745.000	114.086.000	83.125.000
1981	42.487.925	35.934.000	85.084.970	76.542.000
1982	44.965.000	43.370.000	82.948.000	89.491.000
1983	33.000.000	24.209.726	73.535.000	62.302.153

Obs.: Renda em cruzeiros convertida em dólares pela cotação média do ano. Vide tabela de conversão.
Fonte: Instituto Nacional de Cinema, Embrafilme.

Fonte: TAKAHASHI, Jo (Coord.). **Cinema brasileiro: evolução e desempenho**. São Paulo: Fundação Japão, 1985. 171p.

A Tabela 06 indica que a arrecadação também apresentava cenário similar (TAKAHASHI, 1985, p. 134). Assim, o cinema brasileiro avançava a passos largos na diminuição das diferenças existentes em seu mercado local, ganhando fôlego ao longo da década, principalmente no final dos anos 70, quando a distribuição percentual de público beira os 30% (TAKAHASHI, 1985, p. 101).

Tabela 06: Evolução da arrecadação dos filmes nacionais durante os anos 70

EVOLUÇÃO DA ARRECADAÇÃO DE FILMES NACIONAIS (em US$)

Ano	Filmes nacionais	Filmes c/ participação da Embrafilme	% *(1)
1971	10.090.000	1.250.000	12,38
1972	12.544.000	2.027.000	16,15
1973	13.076.000	1.435.000	10,97
1974	13.156.000	3.676.000	27,94
1975	21.192.000	3.115.000	14,69
1976	23.789.000	7.065.000	29,69
1977	34.162.000	11.281.000	33,02
1978	44.176.000	16.782.000	37,98
1979	32.115.000	(*)	(*)
1980	34.745.000	9.709.000	27,94
1981	35.934.361	11.565.000	32,18

(*) Dados não obtidos./Igualmente não foi possível obter os dados referentes aos anos de 1982 e 1983.

*(1) Porcentagem de participação dos filmes co-produzidos pela Embrafilme na arrecadação total do cinema brasileiro.

Fonte: Embrafilme. (Cr$ convertidos em US$ pela variação média do ano).

Fonte: TAKAHASHI, Jo (Coord.). **Cinema brasileiro: evolução e desempenho**. São Paulo: Fundação Japão, 1985. 171p.

Ao analisarmos a arrecadação total dos filmes brasileiros entre 1971-1975 a partir da Tabela 07, percebemos uma crescente na renda. Em 1971, a arrecadação subiu de Cr$ 53.368,910 para Cr$74.262,010 no ano seguinte, variação percentual de +24,3%. Em 1973, a arrecadação foi de Cr$81.271,005, com variação percentual também positiva de +0,4%. Em 1974, a arrecadação sobe para Cr$89.787,200, e variação de +0,6%. Em 1975, último ano de INC, vemos os resultados do financiamento maciço da gestão de Roberto Farias frente à Embrafilme, quase dobrando o valor em comparação ao ano anterior: Cr$ 174.836,594 e variação percentual positiva de + 61,1% (TAKAHASHI, 1985, p. 63). Por mais que o cinema brasileiro entrasse em sua fase áurea em termos de ocupação de mercado sob a gestão Farias, há um crescimento tangencial no período INC.

Tabela 07: Comparação de arrecadação de bilheteria do cinema brasileiro entre 1971-1983

TABELA COMPARATIVA: ARRECADAÇÃO DE BILHETERIA / CINEMA BRASILEIRO

Ano	Arrecadação/Filme brasileiro		Variação percentual	Filmes com participação da Embrafilme		Variação percentual
	Cr$	US$		Cr$	US$	
1971	53.368.910	10.090.000	-	6.600.000	1.250.000	-
1972	74.262.010	12.544.000	(+ 24,3)	12.000.000	2.027.000	(+ 62,1)
1973	81.271.005	13.076.000	(+ 4,2)	8.900.000	1.435.000	(- 29,2)
1974	89.787.200	13.156.000	(+ 0,6)	25.000.000	3.676.000	(+156,1)
1975	174.836.594	21.192.000	(+ 61,1)	25.700.000	3.115.000	(- 15,2)
1976	252.882.333	23.789.000	(+ 12,2)	75.100.000	7.065.000	(+126,8)
1977	453.325.087	34.162.000	(+ 43,6)	149.700.000	11.281.000	(+ 59,7)
1978	775.731.656	44.176.000	(+ 29,3)	249.700.000	16.782.000	(+ 48,7)
1979	1.016.431.000	32.115.000	(- 27,3)	(*)	(*)	(*)
1980	1.876.583.000	34.745.000	(+ 8,2)	524.400.000	9.709.000	(*)
1981	3.473.056.232	35.934.361	(+ 3,4)	1.100.000.000	11.565.000	(+ 19,1)
1982	8.222.942.100	43.370.000	(+ 20,6)	(*)	(*)	(*)
1983	14.893.824.685	24.209.726	(- 44,2)	(*)	(*)	(*)

(*) Dados não obtidos.

Fonte: Embrafilme. (A origem das tabelas são diferentes. Daí os métodos de aproximação serem diferentes./ A conversão em US$ foi feita utilizando o câmbio médio anual do ano)

Fonte: TAKAHASHI, Jo (Coord.). **Cinema brasileiro: evolução e desempenho**. São Paulo: Fundação Japão, 1985. 171p.

Na primeira metade dos anos 70 foram 119 filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores. Da lista total compilada pelo Observatório Brasileiro de Cinema e do Audiovisual (OCA) de 1970 a 2019, isso representa 23% do total. Os filmes do período com a maior quantidade de público são, em 1970, *Roberto Carlos e o Diamante Cor de Rosa* (Roberto Farias, 1970), número 70 da lista, com 2.639.174 espectadores; em 1971, *Roberto Carlos a 300 Km por Hora* (Roberto Farias, 1971), com 2.785.922 espectadores; de 1972, *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), número 58 da lista, com 2.924.494 espectadores; em 1973, *Um Caipira em Bariloche* (Amácio Mazzaropi, Pio Zamuner, 1973), número 65 da lista, com 2.720.345 espectadores; em 1974, *Robin Hood e o Trapalhão da Floresta* (J. B. Tanko, 1974), número 56 da lista, com 2.978.767 espectadores; de 1975: *O Jeca Macumbeiro* (Amácio Mazzaropi, Pio Zamuner, 1974), número 37 da lista, com 3.468.728 espectadores (LISTAGEM DE FILMES, 2019). Alcino Teixeira de Mello, presidente do Instituto Nacional do Cinema (1974-1975), diria o que isso significa:

> Entre as cinco maiores rendas dos anos 1972/1973, constam três filmes estrangeiros e dois nacionais. E o último Boletim do Setor de Ingresso Padronizado do INC registra as rendas, nesse mesmo período, dos filmes nacionais e estrangeiros: filmes estrangeiros com rendas superiores a Cr$ 2 milhões: 24. Filmes nacionais com rendas superiores a Cr$ 2 milhões: 13. Ora, levando-se em consideração a imensa massa de filmes estrangeiros que entram no Brasil e o número bem inferior de filmes

> brasileiros produzidos, que aliás ainda enfrentam outros problemas, o filme nacional sai ganhando (...) O Brasil tem apenas 20% de seu mercado. O resto pertence ao produto estrangeiro (ALENCAR, 1974, p. 10).

Assim, a produção brasileira tinha motivos para sonhar com dias melhores de ocupação de mercado, porque o contexto de produção da época era favorável. É deste período o filme brasileiro que conseguiria a maior quantidade de público na história do cinema do Brasil - *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Luiz Carlos Barreto, 1976) -, levando 11 milhões de pessoas para o cinema, posto que só seria desbancado na primeira década do Século XXI (LISTAGEM DE FILMES, 2019). Ou seja, os números indicavam uma linha no horizonte de que o cinema brasileiro estava sendo agraciado pelo seu público local.

Ferramenta importante para os militares, a censura, até a redemocratização nos anos 80, seria o instrumento oficial do governo brasileiro para delimitar as faixas de idade a qual uma obra teria acesso. Foi utilizada pelos governos brasileiros como instrumento repressivo, impedindo ou dificultando a exibição de obras que carregassem aspectos considerados imorais pelo governo de plantão, e que mostrassem imagens desfavoráveis de um Brasil, como pobreza e desigualdade social (GATTI; SIMÕES, 2012, p. 150) [29].

Após o golpe militar, a censura entraria em embate direto e constante com os cinemanovistas, que entendiam o cinema como ferramenta de conscientização da sociedade:

> Os militares não escondem sua desconfiança em relação aos filmes engajados que começam a fazer sucesso nos festivais internacionais, e a Censura torna-se o braço operacional do regime para complicar a vida dos opositores à nova ordem. A liberação dos filmes passa a ser um processo arrastado, trazendo prejuízos

[29] À medida que o cinema se torna uma diversão de grande escala ao público, já na primeira década do século XX, surgem as suas formas de controle. Em 1921 é criado o Serviço de Censura Cinematográfica do estado de São Paulo, pioneiro e modelo para o restante do país (GATTI; SIMÕES, 2012, p. 149). A censura neste primeiro momento é regionalizada, com cada estado definindo suas próprias diretrizes. O Decreto 21.240 de 04/04/1932 previa a Censura agora no plano federal (SCHVARZMAN, 2004, p. 120). Em 1934, a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) mantém a censura no foro federal, mas aos encargos do ministério da Justiça. O Decreto-lei n° 1949 de 30/12/1939 fornece as bases para que o estado brasileiro criasse outro órgão por meio do Decreto n° 20.493 de 24/01/1946, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), do Departamento Federal de Segurança Pública, subordinado ao Ministério da Justiça, que atuaria de forma mais incisiva. O Art. 41 do Decreto estabelece as razões que poderiam determinar proibição ou corte de algum espetáculo: "A) contiver qualquer ofensa ao decoro público; B) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes; C) divulgar ou induzir aos maus costumes; D) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes; E) puder prejudicar a cordialidade das relações contra outros povos; F) for ofensivo ás coletividades ou às religiões; G) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional; H) induzir ao desprestígio das forças armadas (RODRIGUES, R., 1967, p. 137). Ou seja, os critérios eram demasiadamente amplos e subjetivos. Embora a censura tenha voltado para a tutela estadual durante a gestão de Jânio Quadros (SIMIS, 2015, p. 236), o que faria o GEICINE lançar uma campanha pelo retorno de sua federalização, o Decreto-lei de 1939 não havia sido revogado, o que na prática significava que a censura não saíra da esfera federal (REVISTA DO GEICINE, 1961, 11). A censura foi revogada apenas nos anos 80 e em seu lugar entraria a Classificação Indicativa, baseada em critérios técnicos.

> financeiros e artísticos irreparáveis, exigindo cortes e cenas e diálogos que alteram o sentido original das obras (GATTI; SIMÕES, 2012, p. 150).

Ao passo que o governo militar encarava com desconfiança as obras cinemanovistas exibidas em festivais internacionais, o movimento utilizava-se da visibilidade de seus filmes nesses eventos para repercutir um Brasil que a ditadura procurava esconder no cenário internacional. A participação nos festivais ocorria por meio de convite direto de seus organizadores aos produtores da fita, ou via Comissões de Seleções organizadas pelos próprios governos nacionais, que realizavam uma triagem para enviar os filmes que julgassem adequados para exibição. Conforme veremos, era o Ministério de Relações Exteriores que assumia tal função até a existência do INC e, quando a autarquia abraça esta prerrogativa, os cinemanovistas atacarão o Instituto sob mote de serem contrários ao movimento, impedindo que participem dos festivais internacionais. Os filmes do Cinema Novo, se não via INC, participariam dos festivais via convite, mas se evidenciava que a ditadura brasileira tinha planos de impedir a circulação dessas obras.

A partir do AI-5, a produção cultural e artística entra em suspeição de não estar afinada com a Lei de Segurança Nacional. A censura entra em sua fase mais dura pelos próximos dez anos, com "centenas de obras mutiladas ou impedidas de chegar até o público" (GATTI; SIMÕES, 2012, p. 150). Filmes são banidos das telas, cineastas são presos e submetidos à Justiça Militar, algumas obras do Cinema Novo são impedidas de circular, e até mesmo as produções voltadas para o mercado, como as comédias eróticas, não escapam da tesoura. "Nesses casos, os produtores tentam acordos e procuram adaptar-se aos critérios adotados (e nunca formalizados) que indicam como podem ser enquadrados os corpos femininos ou qual o desempenho da polícia numa trama ficcional. Dessa maneira, alteram-se títulos de filmes, finais foram refilmados e falas suprimidas" (GATTI; SIMÕES, 2012, p. 150).

Dessa forma, o cinema brasileiro dos anos 70 é um jogo duplo de atuações, em que a existência da repressão e censura do governo justifica o sucesso dos filmes brasileiros: ao mesmo tempo que os militares pressionavam a produção cultural pelos seus aparatos institucionais, incentivavam a produção do filme brasileiro para ocupar o mercado via exibição compulsória e financiamentos estatais em uma proposta econômica de modernização que expandia o mercado de bens culturais ao qual o cinema era incluso (ABREU, 2015, p. 162).

É importante, então, apontar como o governo militar à época enxergava sua política cultural. No livreto *Aspectos da Política Cultural Brasileira*, elaborado pelo Conselho Federal

de Cultura (CFC) em 1976, o desenvolvimento do país não seria apenas econômico, mas, "sobretudo, social", com "destaque para a cultura". Na Constituição do governo militar, "o amparo à cultura é dever do Estado", em que "o Brasil passou da contemplação para o movimento da comunicação, em que o Estado se propõe a levar a todos os recantos e a as todas as camadas sociais as mais diversas manifestações culturais" (ASPECTOS, 1976, p. 18). O conceito de cultura do Estado ditatorial atrela-se à educação do indivíduo na consciência de integração nacional - isto é, a valorização dos aspectos regionais que, unificados a outros aspectos regionais, comporiam a unidade cultural da cultura brasileira:

> Em face da integração territorial pelos meios de transporte, pelo rádio ou pela televisão, não existe localidade tão remota, nem população tão isolada que não aspire a ver e ouvir o que se ouve e o que se vê nos grandes centros urbanos. Já ultrapassamos as fronteiras do tempo em que as exposições, as obras-primas, as raridades guardadas pelas galerias das cidades prósperas jamais poderiam chegar ao interior do Brasil - em mostras itinerantes, em reproduções finas, em apresentações educativas (...) essa cultura universalizada, é fundamentalmente uma conquista coletiva, respirando, ela própria, a atmosfera que envolve e expressa a vida nacional (ASPECTOS, 1976, p. 18-19).

A política cultural brasileira que consta no livreto aponta uma separação interna e externa. Na atuação interna, prevalece uma atuação regional representada em atuações do CFC com seus semelhantes em níveis estaduais e municipais, seguindo o fortalecimento das culturas regionais, com fim em uma unidade nacional cultural (ASPECTOS, 1976, p. 37). Já na externa, pensava-se na difusão da cultura como elemento de defesa dos interesses nacionais (ASPECTOS, 1976, p. 41).

Ortiz Ramos e Autran (2018) veem na gestão de Jarbas Passarinho (1969-1974) e de Ney Braga (1974-1978), frente ao Ministério da Educação e Cultura, um fortalecimento de ideário no setor cinematográfico para se trabalhar algo mais "culto", abordando noções de "alienação", "colonialismo cultural", "ser brasileiro" e "memória nacional". Não à toa, a demanda por filmes históricos é grande no período, em um "nacionalismo de fachada, restrito ao plano discursivo e válido somente para um segmento da população artística como o cinema - já que o país se encontrava em plena internacionalização econômica" (RAMOS; AUTRAN, 2018, p. 212).

A Ideologia de Segurança Nacional, implementada pelo governo militar, entendia o Estado como um "centro nevrálgico" (AUTRAN, 2013, p. 92), como composição una das diversas partes que compõem a sociedade, e isso reverbera também no cinema ao longo da década de 70, que enfrentaria uma espécie de "curto-circuito ideológico" (AUTRAN, 2013, p. 100), no qual, ao mesmo tempo em que o objetivo era a conquista do mercado interno, esse

domínio era objetificado não pela via econômica, mas pela cultural: quando se discutia o valor cultural da obra, se fazia pela sua capacidade comercial e de penetração de mercado. A ditadura entende que a criação do Instituto Nacional do Cinema foi espécie de salvaguarda dos interesses brasileiros no setor, fortalecendo a atividade privada de cinematografia (ASPECTOS, 1976, p. 85).

Assim, a ditadura brasileira tenta envolver-se com a produção cultural e cinematográfica do período, centralizando a cultura como elemento de mercado que pudesse favorecer o governo militar enquanto unidade nacional. Não obstante, o governo brasileiro inseria-se em algumas contradições acerca da penetração desses filmes no mercado, permitindo a atuação de obras eróticas e de um suposto baixo valor culto, as quais o regime não nutria apreço, mas que estabeleciam forte vínculo com o público e eram capazes de angariar consideráveis fatias de mercado ao longo da década de 70.

O INC é o órgão que representa os interesses da ditadura frente à atuação do filme brasileiro em seu próprio mercado e também em circuitos externos, neste último caso, com reforço da Embrafilme. Se o filme é um produto que precisa de retorno financeiro, é necessário torná-lo conhecido, dispor de espaços para fazer-se visto. A conquista do mercado interno era uma possibilidade no horizonte, e os festivais eram uma das estratégias encapadas pelo estado brasileiro para atingir esse objetivo, o que veremos no próximo capítulo.

4 A DISCUSSÃO CINEMA/ESTADO NO PRISMA DOS FESTIVAIS

Este capítulo tem como objetivo contextualizar a associação dos festivais audiovisuais no desenvolvimento da discussão cinema/estado no Brasil. Este texto não é necessariamente uma explicação histórica sobre o cinema brasileiro (PEREIRA, G., 1973), da relação cinema/estado (SIMIS, 2015), do pensamento industrial cinematográfico nacional (AUTRAN, 2013) ou legislativo do ponto de vista da prática audiovisual (MELLO, 1972, 1978; SIMIS, 1990), mas um recorte dessas temáticas sob a ótica dos festivais quando foram mencionados, retratados e discutidos no âmbito federal. Passaremos pelos órgãos que trataram o cinema como pauta antes do INC para uma abordagem e análise mais completa do envolvimento da autarquia com os festivais em seus nove anos de existência.

4.1 INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO E O FESTIVAL DE VENEZA DE 1938

O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) foi criado pelo Decreto n° 378 de 13 de janeiro de 1937, integrado ao então Ministério de Educação e Saúde, pensado como "um instrumento de informação e aprendizado para populações diversas (...) veicula não só a mentalidade saneadora da época pelos feitos do Estado, mas também as descobertas dos cientistas e as medidas e conhecimento que se acreditavam necessários para fazer emergir o homem brasileiro em toda a sua potência" (SCHVARZMAN, 2004, p. 198).

Schvarzman (2004, p. 207) lista as principais funções com relação ao órgão durante suas três décadas de existência (1937-1966), como a produção de filmes educativos para exibição em escolas e diferentes entidades, cuidando das etapas de filmagem, revelação, montagem e sonorização; a produção e exibição desses filmes para professores e estudantes em seu auditório; a manutenção e reforma de aparelhos de projeção, produção de diafilmes, redução de filmes de 35 mm para 16 mm; e disponibilização de sua estrutura e corpo técnico para auxílio em gravações de cunho científico para professores e pesquisadores. O órgão foi dirigido por Edgard Roquette-Pinto (1937-1947) e, posteriormente, pelo médico Pedro Gouveia e pelo educador Paschoal Lemme (SCHVARZMAN, 2004, p. 231-232). O cineasta Humberto Mauro, um dos pioneiros do cinema brasileiro, trabalhou no INCE durante todo o período de existência do órgão.

Em 1938, o INCE e Mauro se fariam presentes no 6° Festival de Veneza, realizado de 8 a 31 de agosto. O Instituto levaria para a Itália alguns filmes de seu acervo para exibição, como *Victória-Regia* (Humberto Mauro, 1937) e *O Céu do Brasil* (Humberto Mauro, 1937).

O primeiro chamaria a atenção da imprensa local, e Humberto Mauro se comprometeu a chamar atenção para o segundo. Nenhum dos filmes foi premiado, mas o cineasta representou a atuação estatal no espaço veneziano, concedendo entrevistas e trocando contratos com interessados nas obras do INCE, como a Cinemateca Francesa (SCHVARZMAN, 2004, p. 216-218). A ida dos dois filmes à Itália dá-se no contexto de:

> [...] afirmar o papel do cinema de caráter educativo e os vínculos entre cinema e educação e educação e ciência, participando assim do controle sobre a diversão popular, que vai encontrar nesses filmes um 'destino maior' (...) nos dois casos, o Brasil se fez representar por sua natureza mediada pela ciência e pelas possibilidades cinematográficas das mais atualizadas. Iam muito longe o exotismo e o improviso do olhar e da técnica de cavadores responsáveis por Brasis grandiosos que o cinema mostrava nos anos 30 (SCHVARZMAN, 2004, p. 256-257).

Os filmes educativos do INCE em Veneza fizeram do Instituto, segundo também o próprio Humberto Mauro, "no mundo, a primeira instituição a aplicar o 16mm sonoros para fins educativos" (PEREIRA, G., 1973, p. 15). Para a surpresa da comitiva brasileira, não havia projetor de 16 mm sonoro na Itália (PEREIRA, 1973, G., p. 15-16).

O longa-metragem dirigido por Mauro, *O Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1936), também esteve no festival, "exibido em um horário ruim, fora da programação oficial, e não gerou interesse" (SCHVARZMAN, 2004, p. 187). Mauro aproveitaria a estadia no Velho Continente para realizar alguns filmes para o Instituto (SCHVARZMAN, 2004, p. 216-218)

Um ano mais tarde, o Instituto participaria da Feira Mundial de Nova York com dezoito de seus filmes para exibição, representado em um pavilhão concebido por Oscar Niemeyer e Lucio Costa, ilustrado com pinturas de Portinari e apresentações de Bidu Sayão e Carmen Miranda (SCHVARZMAN, 2004, p. 220), levando os filmes: *Método Operatório do Dr. Gudin* (Humberto Mauro, 1937), *Fisiologia Geral* (Miguel Ozorio de Almeida; Humberto Mauro, 1938), *Preparo de Vacina contra a Febre Amarela* (Humberto Mauro, 1938), *Instituto Oswaldo Cruz* (Humberto Mauro, 1938), *Fluorografia Coletiva* (Humberto Mauro, 1939), *Leishmaniose Visceral Americana* (Humberto Mauro, 1939), *Tripanossomíase Americana* (Humberto Mauro, 1939), *Propriedades Elétricas do Puraquê* (Humberto Mauro, 1939) (PERDIGÃO, 1967, p. 11). O objetivo era mostrar em terras estadunidenses a modernidade brasileira e o progresso científico por meio dos filmes do INCE. Foram exibidos "filmes sobre os avanços no combate à doença de Chagas, o método brasileiro de detecção da tuberculose pela abreugrafia, operações cirúrgicas do estômago, o peixe elétrico e cinco

filmes sobre saneamento da Capital Federal, que em 1935 ainda era assolada por doenças como malária e febre amarela" (SCHVARZMAN, 2004, p. 220).

Em 1952, cinco obras de Mauro representaram o Brasil no I Congresso Internacional de Filmes Científicos: *Coração Físico de Ostwald* (Humberto Mauro, 1942), *Convulsoterapia Elétrica* (Humberto Mauro, 1943), *O Cristal Oscilador* (Humberto Mauro, 1947) e os já citados *Fisiologia Geral* e *Propriedades Elétricas do Puraquê.* Roquette Pinto foi eleito na ocasião vice-presidente do Instituto Internacional do Cinema Científico, devido a boa impressão das fitas de Mauro (PERDIGÃO, 1967, p. 11). Vemos nesses exemplos, a partir dos filmes do Instituto Nacional de Cinema Educativo exibidos em espaços como o Festival de Veneza, certa projeção internacional do Brasil.

4.2 PARTICIPAÇÃO EM FESTIVAIS INTERNACIONAIS ATRAVÉS DO MINISTÉRIO DE RELAÇÕES EXTERIORES

Após a participação do INCE em Veneza, o Brasil esteve com certa frequência nos festivais internacionais. Jo Takahashi, da Fundação Japão, compilou uma extensa lista da relação de premiações de obras brasileiras nestes eventos, na qual a primeira obra mencionada é *Dança* (Ruy Santos, ano desconhecido)[30], que recebeu Melhor Fotografia na Associação de Paris (1943). O mesmo diretor apareceria em 1945 com o prêmio de Melhor Documentário em Karlovy Vary (Tchecoslováquia), com *Comício São Paulo a Luis Carlos Prestes (*Rui Santos, 1945) (TAKAHASHI, 1985, p. 160). O *Comício*, filme produzido pelo Comitê Central do Partido Comunista do Brasil, seria exibido em um festival da esfera soviética, dialogando com a associação política dos festivais do período.

Mais tarde, *Painel (*Lima Barreto, 1950) receberia o 1° Prêmio em Punta del Este, no Uruguai (1952); outras obras de Barreto também seriam premiadas: *Santuário* (Lima Barreto, 1952), em Veneza, como 1° Prêmio, e *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1952), em Cannes, como Melhor Filme de Aventuras, ambos em 1953. *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953) recebeu o Leão de Prata no Festival de Veneza (1954); *Sob o Céu da Bahia* (Ernesto Remani, 1956) recebeu prêmio da Comissão Suplementar de Cannes (1956); A produção ítalo-franco-brasileira *Orfeu do Carnaval* (Marcel Camus, 1959) ganharia a Palma de Ouro em Cannes (1959); e *O Grande Rio (*Gerson Tavares, 1959), a Medalha de Ouro em Bilbao.

[30] Pouco sabemos sobre este filme. Segundo Maria Teresa Bastos e Maria Guiomar Ramos, Ruy Santos tem uma passagem em 1939 no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão de propaganda da ditadura de Getúlio Vargas, em que "seus filmes mais conhecidos realizados nessa fase em que estava no DIP, que é quando se firma como documentarista, são os curtas *Debret* e o *Rio de hoje*, *Terra seca*, *Dança* e *As missões*" (BASTOS; RAMOS, 2013, p. 160).

Os anos 60 começam com *Viagem do Presidente JK a Lisboa* (José Borges, ano desconhecido), recebendo o Miqueldi de Bronze, em Bilbao (1960); *Na Garganta do Diabo* (Walter Hugo Khouri, 1960), o Melhor Roteiro em Mar Del Plata, na Argentina (1960); *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1960) ganhou o 1° Prêmio no Festival de Oberhausen (Alemanha Ocidental, 1961); *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) conseguiu o Prêmio de Direção em Karlovy Vary (1962); *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962) receberia o Prêmio Especial do Festival de Arte Negra no Senegal (1962), e *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962) receberia dois prêmios, o Golden Gate, em São Francisco, e a Palma de Ouro, no festival de Cannes (1962).

A relação de Takahashi prossegue até 1984. A lista não compila todas as participações vencedoras de filmes brasileiros em festivais interacionais, e há de se considerar que é naturalmente incompleta, pois não menciona as participações sem premiação nestes eventos. De qualquer forma, ela oferece um norte de desempenho.

Quantitativamente, a lista informa a seguinte quantidade de premiações por ano: 1943, uma premiação; 1945, uma premiação; 1952, uma premiação; 1953, duas premiações; 1954, uma premiação; 1956, uma premiação; 1959, duas premiações; 1960, duas premiações; 1961, uma premiação; 1962, quatro premiações; 1963, uma premiação; 1964, três premiações; 1965, oito premiações; 1966, duas premiações; 1967, quatro premiações; 1968, uma premiação; 1969, seis premiações; 1970, seis premiações; 1971, oito premiações; 1972, oito premiações; 1973, uma premiação; 1974, sete premiações; 1975, três premiações; 1977, duas premiações; 1978, quatro premiações; 1979, três premiações; 1980, quatorze premiações; 1981, dezoito premiações; 1982, dez premiações; 1983, vinte e uma premiações; 1984, oito premiações (TAKAHASHI, 1985, p. 159-171). Assim, temos um início tímido de condecorações nas décadas de 40 e 50, para um aumento na década de 60 (oito premiações em 1965), estabilidade nos anos 70, e ápice nos primeiros anos da década de 80 (anos com dois dígitos de premiações, e o maior ano da série sendo 1983).

Considerando que, dos anos 30 aos 70, a participação nesses festivais se dava por convite direto dos eventos aos realizadores ou via Comissões de Seleções organizadas pelos próprios países, o Brasil haveria de ter alguma estrutura de Estado a fim de intermediar – e de certa forma controlar - essa relação entre a produção nacional com os eventos internacionais.

Não encontramos esta estrutura anterior aos anos 50, embora possamos presumir que esta atribuição ficasse sob encargo do Ministério de Relações Exteriores (MRE), conforme menções encontradas nos "relatórios apresentados ao Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo ministro de Estado das Relações Exteriores". Os relatórios, disponíveis

integralmente na Biblioteca Digital[31], assinado pelo ministro do Itamaraty, são espécie de prestação de contas anual do trabalho do MRE, que vão desde missões diplomáticas, assuntos políticos e culturais, participações em atos, congressos e conferências internacionais, publicações, acordos firmados e correlatos.

No relatório de 1952, elaborado durante a gestão de João Neves da Fontoura (1951-1953), na seção "Reuniões internacionais com a participação do Brasil", presente na área de "Atos, Congressos e Conferências Internacionais", consta a menção ao “II Festival Internacional de Punta Del Este - Realizado de 10 a 31 de janeiro. Delegação do Brasil: Oswaldo Marques de Oliveira e Gustavo Nonnenberg" (FONTOURA, 1952, p. 52). Também é mencionada a participação no 5° Festival de Cannes, realizado de 23 de abril a 10 de maio, com delegação brasileira composta por Danilo Ramires, Joaquim Menezes e Hermano Duval Sérgio Ferreira e do então cônsul Vinicius de Morais (FONTOURA, 1952, p. 54). O poeta e artista também representaria o país pessoalmente no 2° Festival de Berlim em julho (FONTOURA, 1952, p. 60) e no Festival de Locarno em agosto (FONTOURA, 1952, p. 66). Estas três menções estão separadas ao longo da seção, junto de outras participações internacionais do Ministério nos mais variados eventos, limitando-se a indicar quem representou o país, indicando uma atuação de baixo nível dentro desses eventos.

No relatório de 1955, que engloba parte das passagens de Raul Fernandes (1954-1955) e José Carlos de Macedo Soares (1955-1958) no Itamaraty, temos a área "Ação Cultural", sob responsabilidade da Divisão Cultural do Itamaraty (DCI), a qual consta seção destinada especificamente ao Cinema, denotando trato mais cuidadoso do Ministério com o setor. Dentro da subseção "Cinema" consta o aviso de "Participação em Festivais - Em nome do Governo brasileiro, a DCI aceitou os convites para participação do país nos seguintes festivais" (SOARES, 1955, p. 66), com uma lista dos festivais e detalhes da participação da Divisão Cultural, e dentre eles, três eventos: o VIII Festival de Cannes, a XVI Exposição Internacional de Arte Cinematográfica, a VI Exposição Internacional de Filmes Documentários e de Curta-metragem, e a Primeira Mostra Internacional de Cinema Cultural, em Buenos Aires. A título de curiosidade, transcrevemos a descrição da XVI Exposição:

> B) XVI Exposição Internacional de Arte Cinematográfica (25/08 a 10/09) e a VI Exposição Internacional de filmes documentários e de curta-metragem (16/08 a 25/08). Foram exibidos, respectivamente, o filme de longa-metragem *Mãos Sangrentas*, da Cinematográfica Maristela S.A., de São Paulo, e o documentário *Epopeia de Ouro*, produção de José Araújo Cotta, que focaliza a formação das

[31] Até o momento da finalização desta pesquisa, a relação de relatórios disponibilizados online não era total. Encontramos os relatórios de 1930 a 1944 de forma ininterrupta, além dos anos de 1949, 1952, e de 1955 a 1960.

> cidades históricas mineiras, seu apogeu e declínio. Este documentário foi recebido com grande agrado tanto pelo público quanto pela crítica. O Delegado brasileiro àquela exposição foi o Cônsul José Boavista Macieira (SOARES, 1955, p. 66).

Em suma, é mencionado o nome do festival, quando acontece, filmes participantes e a quem coube sua direção, recepção da obra no festival e representantes brasileiros no evento. Temos, então, uma mudança na forma como os festivais são mencionados nos relatórios do MRE: de apenas uma entre tantas participações internacionais do Ministério para algo com corpo técnico mais especializado, com informações sobre as obras exibidas e suas recepções nos eventos. Neste relatório, ainda saberíamos que Vinicius de Moraes seria o representante brasileiro em Cannes, onde foi exibido *Samba Fantástico* (René Persin; Jean Manzon, 1955), "a qual foi bem recebida pelo valor documentário que encerra" (SOARES, 1955, p. 66), e sobre a participação brasileira no evento em Buenos Aires com filmes produzidos pelo INCE, escolhidos pela DCI, mas sem mencionar quais (SOARES, 1955, p. 67).

O relatório sobre o ano de 1956, ainda sob gestão de Macedo Soares, manteria a área "Ação Cultural", com a seção de “Festivais e Exposições Artísticas” e a subseção "Festivais e Exposições Artísticas". O ministro expõe, em sua introdução, que a contenção de despesas por parte da Divisão Cultural impediu o Brasil de atender "todos os convites para Exposições e Festivais Internacionais, mas, apesar disso, comparecemos às reuniões que maior interesse ofereciam ao Brasil. Obtivemos outrossim a participação estrangeira em certames nacionais e prestigiamos a apresentação de artistas brasileiros nas principais cidades do mundo" (SOARES, 1956, p. 11).

O ministro expunha a presença de astros e estrelas como elemento de sucesso para as ações da política brasileira no setor cultural dentro dos festivais internacionais, à luz dos principais eventos realizados até então, que seguiam esse formato. Dentro de "Festivais e Exposições Artísticas", entretanto, os festivais cinematográficos dividem espaço com atividades de outros segmentos, como arquitetura e pintura, sem maiores detalhes de participação, apenas o nome dos eventos organizados em ordem crescente. De vinte e um festivais de naturezas variadas, cinco destinam-se ao cinema e audiovisual: Festivais de Cannes, Berlim e Karlovy-Vary, a Exposição Internacional de Documentários Internacionais, na Bolívia, e o Festival Anual de Filmes Estrangeiros, no Japão (SOARES, 1956, p. 78).

A edição de 1957 tem uma mudança de nomenclatura: a área se transforma em "Atividades Culturais", a qual consta a seção "Difusão", e a subseção "Filmes e Fotografias", com parágrafo que menciona que:

> Procurou-se atender às Missões que se dirigiram ao Itamaraty para solicitar filmes brasileiros em condição de participarem com sucesso dos vários festivais internacionais cinematográficos realizados. Assim, durante esse ano, notamos o de Tóquio e o de Mar Del Plata onde foram apresentados filmes enviados por intermédio da Divisão (SOARES, 1957, p. 103).

A edição 1958 do relatório abrange a passagem final de Macedo Soares e o início da trajetória de Negrão de Lima frente ao MRE (1958-1959). Dentro das "Atividades Culturais", há a seção "Setor de Divulgação", com a subseção "Filmes e Fotografia", na qual consta o envio de filmes do INCE para o pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Bruxelas (LIMA, 1958, p. 60). A DCI ajudaria na realização do Festival de Cinema Americano, organizado pela Filmoteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na ocasião, além de prêmios em dinheiro ofertados, Richard Griffith, representante da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de Nova York, esteve presente no Brasil para a ocasião (LIMA, 1958, p. 63). Contudo, o relatório não cita filmes exibidos e programação.

Na seção "Filmes e Cinematografia" presente no relatório de 1959, como parte da trajetória de Negrão de Lima e Horário Lafer (1959-1961), temos um importante trecho que menciona a atuação do Ministério, dizendo que:

> Pela portaria n° 16 de 27 de maio, uma Comissão de Seleção de Filmes Brasileiros destinados a participar em festivais internacionais do Cinema foi criada junto ao Itamaraty. Dessa Comissão fazem parte o Chefe da Divisão Cultural, o Diretor do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), um representante do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC) e um representante da crítica cinematográfica brasileira (LAFER, 1959, p. 40).

Sendo assim, embora atuasse na intermediação de filmes em festivais internacionais, apenas em 1959 temos registro do Itamaraty estabelecendo uma estrutura oficializada para o assunto em seus relatórios. O governo brasileiro teria três representações diferentes da Comissão (CDI, INCE e o GEIC), com apenas um assento para a crítica.

O relatório de 1960 menciona o trabalho da Divisão Cultural de "divulgar a cinematografia brasileira no exterior através da participação em festivais" (LAFER, 1960, p. 47). O envio dos filmes se deu após uma triagem dos festivais, direcionando a participação de acordo com as "disponibilidades da produção nacional, durante as datas de realização dos vários festivais" (LAFER, 1960, p. 48).

O Brasil participaria naquele ano em seis eventos: Mar Del Plata, Cannes, Berlim, Santa Margherita Lígure, Karlovy Vary e San-Sebastian. O MRE considerou esta lista pequena em quantidade e satisfatória em qualidade, tendo em vista que "o Brasil obteve um índice de premiação de 50%, já que em três deles as películas nacionais obtiveram prêmios"

(LAFER, 1960, p. 48). No caso, *Na Garganta do Diabo* (Walter Hugo Khouri, 1960), recebeu o prêmio de Melhor Argumento, a atriz Edla Van Steen, do mesmo filme, a bonificação de Melhor Atriz em Santa Margherita Lígure, e *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1960) também foi premiado em virtude da sua "maior simplicidade e espontaneidade" (LAFER, 1960, p. 48). Em San Sebastían, *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, Mário Carneiro, Paulo Cezar Saraceni, 1960) recebeu a Medalha de Ouro, e o filme *Viagem do Presidente JK a Lisboa*, (José Borges, ano desconhecido) o Miqueldi de Bronze como melhor noticiário.

A DCI, a exemplo do suporte na realização do Festival do Cinema Americano de 1959, patrocinaria, no ano seguinte, o Festival do Cinema Italiano, também no MAM do Rio, com prêmios em dinheiro. A representação brasileira também esteve na IV Feira Internacional de Osaka, na Feira Internacional de Lisboa e na VII Feira de Damasco (LAFER, 1960, p. 49).

4.3 CONGRESSOS, FESTIVAL DE 1954 E O CINEMA NOVO

Enquanto o MRE envolvia-se com a indicação de filmes brasileiros para festivais internacionais, aconteciam os congressos para pensar as soluções para o cinema brasileiro. Vinte e nove resoluções foram propostas pela classe cinematográfica como resultado do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 28 de setembro de 1952. A 28ª Resolução abordava os festivais, que “recomenda que quaisquer filmes brasileiros apresentados em festivais internacionais sejam antes levados à apreciação de uma comissão nomeada pelos sindicatos da indústria cinematográfica do Brasil" (PEREIRA, G., 1973, p. 239). A I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, realizada em São Paulo, de 12 a 15 de setembro de 1960, estabelece, em uma das suas Resoluções, a “reorganização da comissão de seleção de filmes para Festivais Internacionais, criada pela Divisão Cultural do Itamarati" (PEREIRA, G., 1973, p. 244). Nos congressos, os festivais já eram assuntos de discussão como reconfiguração, em decorrência da articulação dos profissionais cinematográficos brasileiros.

Paralelo aos congressos, a realização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado de 12 a 26 de fevereiro de 1954 no Cine Marrocos, em São Paulo, é uma experiência da aproximação federal com os festivais, em um momento em que Getúlio Vargas baixou algumas leis oficializando o evento. O Decreto n° 33.040 de 12/06/1953 estabelece a Comissão Organizadora do festival, presidida pelo ministro de Relações Exteriores e composto por oito membros do Executivo federal: dois representantes do MRE; dois representantes do Ministério da Educação e Saúde; um representante de cada para o

Ministério da Justiça e Negócios Interiores, do Ministério da Fazenda, do governo do Estado de São Paulo; e o presidente da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos. A Comissão ficaria a cargo de organizar o evento, promover a representação dos países participantes, dialogar com os governos estadual e federal para fazer o festival acontecer e utilizar o montante destinado para seu acontecimento. O ministro de Relações Exteriores nomearia o secretário-geral e o tesoureiro, além de elaborar o regulamento. Os filmes participantes ficaram isentos "de censura prevista no Artigo 5º do Regulamento aprovado pelo Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946 (...) enquanto sua exibição se limitar às programações oficiais de certame" (DECRETO Nº 33.040, 1953)[32].

São Paulo-54 é assunto no Decreto n° 33.639 de 24/08/1953, que cria a Comissão Executiva, também na alçada do MRE, atualizando o n° 33.040 para uma nova composição da Comissão, agora com maior peso do governo estadual, que passa a escolher quatro suplentes (DECRETO Nº 33.639, 1953). Getúlio Vargas, pela Lei n° 2.057 de 31/10/1953, concede crédito de dez milhões de cruzeiros ao MRE para as despesas do evento (LEI N° 2.057, 1953) e, meses mais tarde, a medida se transforma no Decreto n° 35.195 de 15/03/1954, liberando o crédito. O curioso é que este Decreto é lançado quase um mês após o início do evento.

O evento foi estruturado à luz dos principais eventos internacionais da época, como Cannes e Veneza, com a badalação de astros e estrelas, escolha dos filmes por comissão de cada país, seguindo os preceitos da FIAPF e com a finalidade de estabelecer laços com as cinematografias europeias e estadunidenses. O festival paulista teve diversas mostras culturais, informativas e não retrospectivas dos principais momentos do cinema, retrospectivas do cinema brasileiro, sessões de cinema infantil e educativas (ZANATTO, 2020, p. 104-105).

O objetivo era, já em 1954, fazer os olhares do mundo irem até o Brasil ver o cinema no país, tornando São Paulo o epicentro provisório da cinematografia mundial. Porém, os realizadores brasileiros sentiram-se ultrajados, levando em conta que no mesmo período dos congressos ocorria um festival internacional que priorizava a competição entre os filmes estrangeiros. Dos 32 longas da seção oficial, apenas três eram brasileiros: *O Gigante de Pedra* (Walter Hugo Khouri, 1953), *Chamas no Cafezal* (José Carlos Burle, 1954) e *Na Senda do Crime* (Flaminio Bollini Cerri, 1954). (ZANATTO, 2020, p. 108).

[32] O Decreto n° 20.493 é o que trata do Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Departamento Federal de Segurança Pública.

Com "uma mistura de ardor patriótico, coragem pessoal e orgulho paulista, voltado para a proteção dos interesses do cinema nacional" (ZANATTO, 2020, p. 117), os realizadores paulistas fariam o Festival Brasileiro de Cinema, com entrada franca, no Cine Normandie, justificando que o evento do Cine Marrocos deixou o cinema brasileiro em segundo plano. Alex Viany afirmaria que o I Festival Internacional de Cinema do Brasil era nocivo à cinematografia local por facilitar a entrada de mais filmes estrangeiros no mercado interno, impedindo o cinema brasileiro de se firmar como indústria dentro de seu próprio mercado (ZANATTO, 2020, p. 118).

No final das contas, São Paulo-54 ficaria marcado pela repercussão das programações alternativas e descrédito da competição oficial, pelos altos custos de realização e atritos com os realizadores brasileiros, desprovidos de espaço em comparação ao filme e representantes estrangeiros. Destacamos o envolvimento do governo federal, que não só destinou aporte financeiro como esteve nas estranhas da organização do evento, tentando exponenciar uma visão positiva do Brasil-país e do Brasil-cinema perante o mundo, que iria até o Brasil ver com seus próprios olhos o país e cinema brasileiro[33].

Paralelamente, o Cinema Novo caminhava para se tornar mais do que uma ideia a partir de 1958, quando Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni começam a se aproximar no Rio de Janeiro. Saraceni filma *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959). Junto com *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1960), os filmes seriam “os dois curtas mais elaborados do Cinema Novo, ambos com potencial para percorrer os festivais da época" (RAMOS, F., 2018, p. 31). Em 1961, Glauber Rocha leva *Barravento* (Glauber Rocha, 1961) a Karlovy Vary, na Tchecoslováquia, onde seria premiado; no mesmo ano, o Festival de Santa Margherita (Itália) promove uma retrospectiva do cinema brasileiro, incluindo os filmes da nova geração. Saraceni e Gustavo Dahl foram ao festival, e o primeiro lembra-se do “discurso de Gustavo, com toda a crítica internacional falando de *Arraial*, anunciando *Couro de Gato* e *Barravento* e um movimento cinematográfico que irá revolucionar o cinema, principalmente por ser um movimento de país subdesenvolvido, terceiro-mundista" (RAMOS, F., 2018, p. 32).

[33] Não seria a única experiência internacional de festivais antes do INC. De 6 a 28 de setembro de 1965 ocorreu a primeira edição do Festival Internacional do Filme - FIF, integrando a programação do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro, idealizado pelo engenheiro civil Enaldo Cravo. Desconhecemos até o momento se o executivo federal se envolveu com o FIF, mas, em todo caso, é importante apontar que o festival seguiu o perfil internacionalizado de São Paulo-54. Mais de 100 personalidades internacionais estiveram presentes com sessões no Cine Rian, e mais de 30 filmes em competição de países como Itália, França, Holanda, Estados Unidos, Portugal, Grã-Bretanha, União Soviética, Polônia, França, Itália, Brasil, entre outros. No FIF-65, estão personagens que serão importantes para o desenvolvimento desta pesquisa: Antônio Moniz Vianna, crítico de cinema e diretor do festival, e Ricardo Cravo Albin, diretor-social do evento (PEIXOTO, 1965).

Glauber Rocha aproveitaria a premiação de *Arraial do Cabo* em Santa Margherita para fortalecer as ideias que borbulhavam de uma nova forma de fazer cinema, em texto publicado no Jornal do Brasil de 08/07/1961. O cineasta menciona que a produção brasileira do momento era capitaneada por uma "geração que recebendo nas mãos Vera-Hollywood, nada fez a não ser precipitar uma falência da qual apenas sobre *O Cangaceiro* - pagando um preço alto demais" (ROCHA, 1961, p. 8). O autor usa os festivais como chancela de qualidade tanto para o movimento que estaria por vir, conquistando reconhecimento internacional por meio de seus prêmios em festivais internacionais, quanto para acusar o lado contrário - os defensores do *star system* americano - de não serem autossuficientes, e como prova menciona que o período teria uma única obra produzida que obteve notoriedade internacional (*O Cangaceiro*). Glauber continua ao falar que é justamente *Arraial* e suas premiações internacionais que preconizam o surgimento de uma "nova mentalidade que surge em nosso cinema" (ROCHA, 1961, p .8). A nova mentalidade, um novo cinema, o Cinema Novo.

Independente da vertente, o cinema brasileiro passava nos anos 50 e início dos 60 por um período de reflexões e redefinições artísticas, conceituais e estéticas, atreladas às esferas econômicas e políticas. A participação do estado no setor cinematográfico ainda era tímida e a os realizadores locais sentiam-se desprotegidos face ao produto estrangeiro no mercado interno. Demandava-se a criação de um órgão regulador que atuasse como arbitro, salvaguardando a produção brasileira.

4.4 O PROJETO DO INC; CFC, GEIC, GEICINE

O processo de criação do Instituto Nacional do Cinema levou quase 20 anos (SIMIS, 2015, p. 130). Em 22 de outubro de 1947, Jorge Amado, então deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), apresentou um projeto de lei para a criação de um Conselho Nacional de Cinema (CNC), que atuaria como regulador da prática cinematográfica no país, estabelecendo normas de produção, importação, distribuição de filmes e estímulo à produção interna. O CNC seria uma autarquia sustentada por taxas e impostos sobre a renda da exploração de filmes estrangeiros no Brasil (SIMIS, 2012, p. 138)[34].

O projeto tramitou por anos no Congresso e foi readequado para ter seu financiamento direto do Executivo. Em 1951, Getúlio Vargas convidou Alberto Cavalcanti, ex-diretor geral da Vera Cruz, para apresentar um projeto de órgão governamental que fomentasse o cinema

[34] Uma autarquia seria uma "entidade estatal com recursos patrimoniais próprios e vida autônoma, criada e tutelada pela União, para constituir-se em órgão auxiliar de seus serviços" (AUTARQUIA, 2021)

brasileiro (SIMIS, 2015, p. 139). Simultaneamente ao projeto do CNC travado na Câmara dos Deputados, Vargas enviou, em agosto de 1952, seu projeto de lei que criava um instituto direcionado ao Cinema. Em 1957, os dois projetos foram anexados (SIMIS, 2015, p. 149)

Arthur Autran analisa o anteprojeto de Cavalcanti, dividido em quatro partes e com quadro analítico do cinema brasileiro no período: "Estrutura do cinema brasileiro", "Cinema Oficial", "Instituto Nacional de Cinema" e "Anexos" (AUTRAN, 2013, p. 154) como "decepcionante em vários sentidos" (AUTRAN, 2013, p. 155). A parte "Cinema Oficial" lista todos os serviços cinematográficos atrelados ao governo federal, como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o Gabinete de Cinema do Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Agricultura, o Laboratório Cinematográfico da Agência Nacional, o Serviço de Censura de Diversões Públicas, o Conselho Nacional de Geografia, a Seção de Estudos do Serviço de Proteção ao Índio, o Serviço de Alimentação da Previdência Social, entre outros.

Cavalcanti acreditava que essa dispersão da atividade cinematográfica era prejudicial, sugerindo a centralização em um órgão, aproveitando mão-de-obra, equipamentos e verbas para otimizar a produção (AUTRAN, 2013, p. 155). Antes de ser encaminhado à Câmara, Cavalcanti modificou parte do texto, colocando a subordinação do INC ao Ministério da Educação e Saúde (originalmente, estava ao Ministério da Justiça), legislação de exibição compulsória de 42 dias ao ano para filmes brasileiros e maior representatividade do setor no Conselho Deliberativo do Instituto (AUTRAN, 2013, p. 165). O projeto chegou ao Senado em 1954, encalhando por anos na Câmara Alta (SIMIS, 2015, p. 211).

Seis anos mais tarde, o governo federal continuava a tentativa de "dotar a cinematografia nacional de um organismo normativo" (PEREIRA, G., 1973, p. 312), criando a Comissão Federal de Cinema (CFC) em 12 de dezembro de 1956, que operaria até 13 de novembro de 1958, em busca de resoluções que fortalecessem o cinema nacional, encaminhadas diretamente ao Presidente da República. Dentre estas, destacamos a de número 10 na lista de Pereira (1973, p. 313), o "anteprojeto de Decreto, criando, nos Ministérios das Relações Exteriores, a Comissão Nacional de Julgamento de Filmes Brasileiros para Festivais Internacionais de Cinema".

A CFC se transforma no Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC) via Decreto n° 44.853 de 12/11/1958, órgão consultivo e normativo e composto por oito membros: Antônio Augusto de Cavalheiro Lima, Flávio Tambelini, Francisco Luiz de Almeida Sales, Jacques Deheinzelin, Joaquim de Melo Bastos, Geraldo Santos Pereira, José de Silveira Sampaio, Luzi Severiano Ribeiro Junior (PEREIRA, G., 1973, p. 314). Uma das propostas encaminhadas ao Executivo foi a “modificação do critério de seleção, no Itamarati,

de filmes brasileiros concorrentes em festivais internacionais" (PEREIRA, G., 1973, p. 314). Assim, nos anos 50 a citação aos festivais nos órgãos federais acontecia quando em menção ao cenário internacional, isto é, à forma como os filmes brasileiros eram escolhidos a fim de representar o país nos maiores eventos da cinematografia mundial ou quando em contato com os olhares do mundo, no caso de São Paulo-54.

O Grupo Executivo da Industria Cinematográfica (GEICINE), criado pelo Decreto n° 50.278 de 17/02/1961, substitui o GEIC na gestão Jânio Quadros, diretamente subordinado à Presidência da República para ser o "principal assessoramento do Governo a execução e o estudo de medidas para incentivo e desenvolvimento da indústria nacional de cinema" (REVISTA DO GEICINE, 1964, p. 6), ou seja, era um órgão aplicador de normas, atuando na regulação do mercado em pautas como fiscalização da cobrança de taxas, padronização do preço de ingressos e controle da atividade exibidora do país. Seu primeiro secretário-executivo foi Flávio Tambelini.

O cineasta paulista teria grande participação nas organizações governamentais cinematográficas, com passagens pelo GEIC, GEICINE, INCE e sido o primeiro presidente do futuro INC[35]. Algumas de suas medidas durante a passagem pelo novo Grupo Executivo foram o aumento da taxação do filme virgem para o filme estrangeiro, a elevação do imposto sobre a remessa de lucros para o exterior e o aumento da obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro de 42 a 56 dias ao ano (SOUZA, J., 2012, p. 683).

O GEICINE acreditava que, antes de fortalecer a indústria brasileira, era necessário definir o filme brasileiro, surgindo o Decreto n° 51.106, de 01/08/1961 (REVISTA DO GEICINE, 1961, p. 6). Uma obra passava a ser brasileira desde que fosse: 1) produzida por empresa brasileira; 2) falada em português; 3) ficha técnica com 2/3 de profissionais e elenco brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil há mais de dois anos; 4) com todas as cenas de estúdio produzidas no Brasil; 5) com trilhas e mixagem gravadas no país; e 6) que apresentasse negativos e cópias para exibição revelados em laboratórios brasileiros. Em 1964, o órgão atualizou essas definições via Decreto n° 55.202, de 11/12/1964, adicionando os condicionantes de a obra ter a direção e argumento feitos por autor brasileiro ou estrangeiro residente no país há pelo menos cinco anos (MELLO, 1972, p. 78-79).

---

[35] Tambelini foi crítico cinematográfico entre 1951-1960 no Diário de São Paulo e Diário da Noite, em São Paulo. Fez a adaptação, argumento e produção de *Ravina* (Rubem Biáfora, 1958). Era contrário às diretrizes do Cinema Novo, gerando diversos entraves com os cinemanovistas quando esteve em órgãos públicos. Sua filmografia do período consta *O Beijo* (Flávio Tambelini, 1965), inspirado em uma peça de Nelson Rodrigues, *Até que o casamento nos separe*, (Flávio Tambelini, 1968), *Um Uísque Antes... E um Cigarro Depois* (Flávio Tambelini, 1970), que participaria no Festival de Santos de 1970 (SOUZA, J., 2012, p. 684). No INC, pouco ficou, mas criou a revista Filme Cultura.

Após estabelecer os parâmetros do que é um filme brasileiro, o órgão elaborou projeto básico de acordo de coprodução proposto à Argentina, México, Estados Unidos, Japão, Espanha, Itália, França, República Tcheca, República Federal Alemã, Grã-Bretanha, Tchecoslováquia e Polônia. Entre as justificativas para a promoção dos acordos, estava a “internacionalização da economia cinematográfica", promovendo "melhor conhecimento e penetração dos valores de cada país (...) e expansão de renda" (REVISTA DO GEICINE, 1961, p. 25) para delimitar os parâmetros legais dos filmes coproduzidos, e:

> [...] impedir que fossem considerados filmes brasileiros ou coprodução brasileira filmes aqui realizados com vaga associação de elementos artísticos, industriais e financeiros nacionais (...), sendo considerados filmes nacionais ou filmes em coprodução aqueles que atendem à definição de filme brasileiro ou a acordos de coprodução assinados entre o Brasil e outros países (REVISTA DO GEICINE, 1964, p. 23).

O Artigo IX do projeto básico dá aos coprodutores possibilidade de resolverem, em comum acordo, qual nacionalidade representaria o filme em festivais internacionais e, em caso de ausência nesse sentido, a obra seria representada pelo país de participação financeira majoritária (REVISTA DO GEICINE, 1961, p. 27). Para o GEICINE, um filme seria nacional nos modelos de coprodução que o Brasil participasse (um acordo de coprodução Brasil-Espanha afirmaria que um filme que resultasse destes moldes seria considerado brasileiro no Brasil, e espanhol na Espanha).

Em 1964, no acordo de coprodução entre Brasil e Espanha, o item XI cita que:

> Nos certames internacionais, as películas de coprodução serão apresentadas pelo país determinado de comum acordo pelos coprodutores, de conformidade com as Autoridades de ambos os países. Em caso de desacordo, a película será apresentada pelo país majoritário e, em caso de equilíbrio, pelo país de nacionalidade do diretor. Se este for estrangeiro, pelo país em que tiver dado a maior parte da filmagem (REVISTA DO GEICINE, 1964, p. 25).

Para definir a nacionalidade do filme nos festivais, o acordo Brasil-Espanha manteve o previsto no projeto básico, adicionando critérios de "desempate": a nacionalidade do diretor e o lugar em que a maioria das filmagens aconteceu. Assim, até este momento, a questão dos festivais nos instrumentos jurídicos brasileiros associa-se à esfera internacional.

Tambelini, Francisco Luis de Almeida Sales, assessor financeiro do GEICINE, e o cônsul Carlos Peres foram até a Alemanha Ocidental participar do 11° Festival de Berlim, que ocorreu de 23 de junho a 04 de julho de 1961 (ALMEIDA, 1961, p. 70), motivados pelo desejo de estabelecer “um convênio oficial entre o governo alemão e o nosso, referente a

futuras coproduções entre os dois países” (ALMEIDA, 1961, p. 70). Além dos já citados, integravam a comitiva brasileira artistas e realizadores paulistas, como Aurora Duarte, Alberto Ruschel, Marcelo Miranda Torres e Valter G. Mota. O filme *A Morte Comanda o Cangaço* (Walter Guimarães Motta; Carlos Coimbra, 1961) participava da Mostra Competitiva (ALMEIDA, 1961, p. 70).

O GEICINE assumiria o lugar do GEIC na Comissão de Seleção em Festivais Internacionais do MRE, conforme apontado em breve trecho no jornal Última Hora de 02 de março de 1962. Os realizadores Anselmo Duarte e Osvaldo Massaíni se preparavam para ir ao Rio de Janeiro "levar a película *O Pagador de Promessas* à Comissão do Itamaraty e do GEICINE para concorrer à indicação de representação nacional ao próximo Festival Internacional de Cannes" (CONFUSÃO NA INDICAÇÃO, 1962, p. 10).

Integravam a estrutura de seleção o embaixador Lauro Escorel Rodrigues de Morais, também presidente da Comissão e chefe da Divisão Cultural do Itamaraty, Flávio Tambelini, como representante do INCE e do GEICINE, Rubem Biáfora e Otávio Bonfim, críticos de cinema, o conselheiro Mário Dias Costa, chefe da Divisão de Difusão Cultural do MRE e o secretário Carlos Perez, chefe da Seção de Cinema e Rádio da mesma seção (FILMES PARA CANNES, 1962, p. 6), em configuração que privilegiava maior representação do MRE (três, com o seu presidente), dois críticos de cinema e Tambelini, com presença dos universalistas (Tambelini e Biáfora). *Pagador* foi o indicado pela Comissão ao evento francês, recebendo a Palma de Ouro. A presença dos universalistas, entretanto, não significaria a completa exclusão das obras cinemanovistas nos festivais internacionais, conforme veremos.

A Comissão atuaria no envio de *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962) e *Três Cabras de Lampião* (Aurélio Teixeira, 1962) em Veneza-62 (FILMES BRASILEIROS, 1962, p. 5), na indicação de *Nordeste Sangrento* (Wilson Silva, 1962) ao Festival de São Francisco, recusado pelo festival (PEREIRA, G., 1962, p. 9), na seleção de *A Ilha* (Walter Hugo Khouri, 1963) em Mar Del Plata-63 (BRASIL REPRESENTADO, 1963, p. 2), no envio para Berlim-63 das obras *Garrincha, Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962) e *O Quinto Poder* (Alberto Pieralisi, 1962) (GARRINCHA, 1963, p. 5), e na escolha de *Kuarup* (Heinz Forthmann, 1963) e *Menino do Tietê* (Maurice Capovilla, 1963) no V Festival dos Povos de Florença de 1964 (KUARUP PREMIADO, 1964, p. 8).

Ao mesmo tempo, a ideia de cinema brasileiro do Estado se reflete na Comissão e seus membros. Em 1963, o chefe da Divisão Cultural do Itamaraty era o embaixador Jorge de Oliveira Maia, que falaria que o país não mais exporta apenas café ou algodão, mas também filmes brasileiros via festivais internacionais. Morais alertava que o "governo deve estudar o

assunto com mais cuidado" (FERNANDES, 1963, p. 33) e que intervinha dentro do MRE para que o Brasil, nesses eventos, evite aparecer:

> [...] de maneira deprimente, embora procure reconhecer a qualidade artística (...) apresentar sistematicamente gente andrajosa, maltrapilha ou morrendo de fome, como expressão da arte, é coisa que não me convence. Ainda agora exibiram um filme que não foi selecionado para o Festival de Berlim - *O Quinto Poder* - mas que considero exportável. Tenho conversado com os produtores e dito que se o Brasil produzisse um cinema que tivesse um sentido mais universal, poderíamos inclusive impor esse cinema, a troco de uma série de acordos com outros países, como muitos fazem (FERNANDES, 1963, p. 33).

O embaixador expõe sua oposição à exportação de filmes que possam apresentar uma imagem considerada inadequada do Brasil, exibindo suas mazelas e desigualdades sociais - uma crítica direta aos filmes do Cinema Novo -, ao mesmo tempo em que flerta com um formato de obra conceitualmente considerada "universal", isto é, que dialoga com todos os países para entrada em múltiplos mercados, seguindo uma linha pragmática de mercado alinhada a uma visão moral do que acredita que deveria ser exibido no exterior.

Oliveira Maia continuaria seu serviço de "intervir em prol do cinema brasileiro" dentro do MRE, já que, em fevereiro de 1964, no Brasil pré-golpe, a Comissão de Seleção sofreria uma alteração no quadro de seus integrantes. O embaixador passava a ser o presidente. Mario Loureiro Dias Costa, chefe da DCI, seria o vice-presidente, junto dos críticos José Sanz, Otávio Bonfim, Almir Castro, Tati de Morais e, por fim, Humberto Mauro (COMISSÃO DE SELEÇÃO, 1964, p. 29).

Já na ditadura, a Comissão indica *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) para participar de Berlim-64 (BRASIL INAUGURA INSTITUTO, 1964, p. 8), que receberia o Urso de Prata; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) para Cannes-64[36] e *Este Mundo É Meu* (Sérgio Ricardo, 1964) no IV Festival de Cinema do Líbano, realizado de 14 a 25 de outubro (FESTIVAL DO LÍBANO, 1964, p. 5).

Ely Azeredo comenta, em 28 de janeiro de 1965, que o ingresso do diplomata Luis Amado na chefia da DCI permitiria ao setor "a expectativa de que esse órgão adote uma política em favor da difusão e comercialização dos filmes brasileiros no exterior" (AZEREDO, 1965a, p. 2), para algo além da "acintosa, vergonhosa e desonesta (...) exportação dos filmes do chamado Cinema Novo" (AZEREDO, 1965a, p. 2), em alusão às atuações de 1964. O crítico posiciona-se favoravelmente a *Vidas Secas* e a *Deus e o Diabo*,

[36] Cannes-64 convidaria *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) a integrar a programação do evento, tendo em vista que o governo brasileiro optou pela obra de Glauber Rocha no evento francês.

mas critica o "evidente desastre do amadorismo como *Barravento*" enviados para os festivais internacionais, que demonstraria a existência de uma "cumpinchagem ideológica" (AZEREDO, 1965a, p. 2). É curioso o fato do texto de Azeredo conter críticas e elogios ao Cinema Novo nos festivais, tendo em vista que Oliveira Maia, o líder do DCI, não nutria apreço pela "exibição internacional da miséria brasileira" nos festivais.

Dessa forma, a participação dos filmes brasileiros nos festivais é utilizada como certificado de qualidade de sua própria cinematografia dentro da discussão sobre o mercado interno. A Revista de Informação Legislativa (RIL) n° 9, de março de 1966, em texto de Rogério Costa Rodrigues (1966, p. 209) com o objetivo de investigar o funcionamento da indústria cinematográfica no país, possuí uma fala de Carlos Diegues, diretor de *Ganga Zumba* (1963), que participou de uma mostra de filmes brasileiros em Gênova em meio a Quinta Resenha do Cinema Latino-Americano:

> Em determinado momento, as pessoas reconheceram que, afinal de contas, o cinema brasileiro não vive apenas de algumas surpresas - como *O pagador de Promessas* em Cannes em 1962; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas* em Cannes, em 1964; os filmes de Joaquim Pedro de Andrade e de Paulo César Saraceni há poucos anos, mas é, pelo contrário, um corpo orgânico, que pode ser discutido como uma cinematografia. Não vale mais dizer que fulano, sicrano e beltrano têm talento, vale dizer que existe uma coisa chamada cinema brasileiro, que se desenvolve organicamente por estes ou aqueles caminhos (RODRIGUES, R., 1966a, p. 209).

Diegues menciona que a participação brasileira em renomados festivais internacionais não é um acaso, o que demonstraria certa frequência de produção, qualidade artística, técnica e fílmica, externando sua existência ao se "desenvolver organicamente por estes ou aqueles caminhos", isto é, dentro dos festivais internacionais de cinema, sendo utilizados pelos cineastas brasileiros como janelas de visibilidade-resistência. Em *Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais*, Gustavo Dahl olhava o Cinema Novo como movimento "de fora para dentro", exportando suas obras em mercados e exibições internacionais: depois de conquistada a notoriedade estrangeira, as obras retornam ao Brasil para circularem no mercado interno (DAHL, 1966, p. 195).

Em fevereiro de 1965, Tambelini e seu GEICINE propõem a criação de uma Comissão de Seleção de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais, em substituição a do Itamaraty, visando "destruir o atual critério, considerado como estritamente pessoal e culpado pelos prejuízos das películas designadas que não corresponderam a um nível mínimo de qualidade" (BRASIL NÃO ENVIA, 1965, p. 6).

Em outras palavras, Tambelini tentaria tirar o protagonismo de escolha da Comissão das mãos do MRE, movimentação que explicita quantos descontentamentos o processo de triagem do ministério gerava no setor cinematográfico como um todo. A reestruturação do GEICINE previa a Comissão com sete membros: seu presidente seria o chefe do Departamento Cultural do MRE, e um representante do GEICINE, um do Sindicato da Indústria Cinematográfica (SNIC), um do INCE e críticos de cinema de São Paulo e Rio de Janeiro (BRASIL NÃO ENVIA, 1965, p. 6).

O Jornal de 02 de fevereiro de 1965 diria que, "paralelamente aos entendimentos que se procediam no GEICINE, o Itamaraty criou uma comissão com idêntica finalidade para selecionar filmes para festivais" (PLANEJAMENTO APOIA, 1965, p. 4). O Diário de Notícias também falaria do racha entre GEICINE e MRE, no qual o Ministério ficaria responsável apenas pela escolha dos filmes para o Festival de Mar Del Plata, e o Grupo Executivo pela escolha brasileira para Cannes, Berlim, Moscou e outros eventos realizados no Velho Continente (CINEMA BRASILEIRO, 1965, p. 3).

Dias mais tarde, os integrantes da Comissão do Itamaraty seriam divulgados: embaixador Everaldo Dayrell de Lima, também presidente; Vasco Mariz, vice-presidente; cônsul Luis Amado, secretário-executivo; e Humberto Mauro, Alberto Shatovsky, Paulo Emílio Salles Gomes e José Álvaro (SORDI CHEGA, 1965, p. 13).

Mesmo com duas comissões para a mesma função, GEICINE e Itamaraty combinariam algumas diretrizes, como limitar um filme por festival, e as obras que participariam desses eventos via convite apenas poderiam fazê-lo caso recebessem aval do governo federal (AZEREDO, 1965b, p. 2). Não é à toa que encontramos as principais repercussões do assunto na coluna de Azeredo, já que o crítico era membro do conselho consultivo do GEICINE e participaria da Comissão do MRE para a escolha do filme em Mar Del Plata (FESTIVAIS INTERNACIONAIS, 1965, p. 6).

O colunista Luiz Alberto, do Jornal do Commercio, informava, em 05 de março de 1965, que o departamento de cinema do MRE passava a ter Luis Amado como autoridade máxima, bem como a Comissão de Seleção "por uma questão muito simples de subversão" (ALBERTO, 1965, p. 6), com duras críticas a seus integrantes: Ely Azeredo, Alberto Shatovsky, "sócio de Ely", Livio Bruni, o crítico que "não faz crítica". Humberto Mauro e Paulo Emílio Salles Gomes foram mantidos (ALBERTO, 1965, p. 6).

O indicado para Mar Del Plata foi *Viagem aos Seios de Duilia* (Carlos Hugo Christensen, 1964). Azeredo se defendia mencionando que o convite para integrar a Comissão partiu de Flávio Tambelini. Embora admitisse a existência de uma linha tênue que separe seu

trabalho de jornalista, crítico e membro de uma comissão de seleção, viu-se honrado com o convite de fazer parte de um projeto de exportação cinematográfica de um Brasil, sendo indicado em reunião dos críticos do Rio de Janeiro para o Conselho Consultivo do GEICINE, enquanto Shatovsky, diretamente pelo MRE (AZEREDO, 1965e, p. 2). Aparentemente, tais atritos duraram pouco, porque, em 22 de fevereiro, o Itamaraty aparece com a possibilidade de fixar espécie de regulamento sobre a atuação de sua Comissão com auxílio do GEICINE, botando fim à existência das duas Comissões. Azeredo menciona movimentação para uma "nova fase" no processo de seleção sem ideologias. (AZEREDO, 1965e, p. 2).

Paralelamente, a DCI transforma o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC) no local onde ocorreriam as inscrições das obras (AZEREDO, 1965c, p. 2). Não encontramos textos que justificassem essa movimentação, mas imaginamos que seja o Ministério, na tentativa de oferecer uma aproximação aos realizadores brasileiros.

Pouco tempo depois, o SNIC passa a ter participação na Comissão junto de dois membros do Itamaraty - um do GEICINE, um do INCE - e representantes da crítica de Rio e São Paulo, escolhendo *O Pescador e Sua Alma* (Charles Guggenheim, 1961) para o Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro (CASTRO, 1965, p. 4). Outros envios da Comissão passam por *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964) como representante brasileiro em Cannes (CAMPOS, O., 1965, p. 1), *Vereda da Salvação* (Anselmo Duarte, 1965) e *São Paulo, Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965) para Berlim-65 e *O Beijo* (Flávio Tambelini, 1965) para Locarno (TORRES, 1965, p. 2). A coluna de Ely Azeredo de 01 de maio menciona também que "nenhum filme foi considerado portador de qualidades recomendáveis para o Festival de Moscou (...) e San Sebastían" (AZEREDO, 1965d, p. 2).

Assim, nesse período, MRE-GEICINE, a Comissão de Seleção de Filmes para Festivais Internacionais, foi constante palco das dicotomias do cinema brasileiro no período que pairavam sobre a pergunta: que imagem do Brasil seria exportada a partir de seus filmes? As obras do Cinema Novo com as mazelas do país, embora artística e conceitualmente bem definidas, ou as dotadas de códigos narrativos que dialogam com o *star system* estadunidense, que supostamente teriam facilitada sua comunicação no mercado externo para venda a partir de festivais internacionais? Nessas Comissões, é constante a presença universalista, frente a um embate ideológico dos cinemanovistas que se apresentava sob o ringue dos festivais internacionais em prol de um desenvolvimento de uma definição de cinema brasileiro ainda latente.

4.5 ANOS 60 E 70: INC, EMBRAFILME, EXPORTAR E ESTIMULAR

Em 23 de agosto de 1963, o GEICINE entrega o anteprojeto de criação do Instituto Nacional do Cinema ao Ministério da Indústria e Comércio (MIC), que, por sua vez, o encaminha ao Ministério da Reforma Administrativa para tramitar no Congresso Nacional. O Grupo Executivo chegava à conclusão de que não detinha a força necessária para transformar a indústria brasileira, sendo imprescindível a criação de um órgão para tal (REVISTA DO GEICINE, 1964, p. 6). O anteprojeto estabelecia ao futuro órgão a responsabilidade de "promover e estimular o desenvolvimento das atividades cinematográficas no país, bem como executar, fiscalizar e propor leis de estímulo ao cinema nacional" (REVISTA DO GEICINE, 1964, p. 8), e o item "O" pregava a responsabilidade de "selecionar os filmes brasileiros destinados a festivais e congressos internacionais" (REVISTA DO GEICINE, 1964, p. 8).

Foi Flávio Tambelini, então secretário-executivo do GEICINE, quem mais advogou para a criação do INC, articulando com os Ministérios de Planejamento, Educação e Cultura e Relações Exteriores pareceres favoráveis à ideia. Com trânsito facilitado no Palácio do Planalto por ser cunhado de Roberto Campos, então ministro do Planejamento, o realizador paulista movimentou-se para colocar a censura sob os braços do Instituto, o que acabou não ocorrendo. Afirmaria que "a fase do GEICINE já está ultrapassada, pois somente um órgão com maiores poderes executivos, abarcando todos os setores do cinema, poderá exercer efetivamente o controle sobre o mercado de cinema, visando a um maior desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional" (ARRUDA, 1964, p. 6), e que "dotado de autonomia administrativa e mesmo legislativa (...) poderá financiar diretamente a produção de filmes e estabelecer normas para suplementar a sua renda, além de sistematizar a fiscalização da sua exibição compulsória (...) ser um órgão capaz de dimensionar em novas bases a ação federal para a plena realização do nosso cinema” (SPENCER, 1966, p. 9).

O anteprojeto deixava os cinemanovistas preocupados por verem um órgão em plena ditadura centralizar as ações da cinematografia nacional. Nelson Pereira dos Santos desafiava Tambelini a provar que o INC não seria um órgão "cuja única função será a de burocratizar o cinema brasileiro" (PRODUTOR DESAFIA, 1966, p. 18), reclamando que o setor cinematográfico não foi consultado sobre o projeto do Instituto até então, em 07 de setembro de 1966. Herbert Richards, Jece Valadão e Joaquim Pedro de Andrade se manifestaram em posição semelhante, contrários à "maneira personalista e paternalista com que o Sr. Tambelini pretende dirigir o cinema brasileiro" (PRODUTOR DESAFIA, 1966, p. 18).

A discussão pela criação do INC sintetiza as disputas ideológicas das diferentes formas de se desenvolver o cinema brasileiro do período. Os cinemanovistas manifestavam-se contrariamente à proposta de um novo órgão, agindo de forma integrada para exporem suas opiniões, não sem seus desacordos, já que Ronaldo Lupo, presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica Nacional (SNIC), espaço onde o Cinema Novo fazia-se presente, manifestaria seu apoio pela criação do Instituto Nacional do Cinema (PRODUTOR DESAFIA, 1966, p. 18). Tambelini colocaria o SNIC como responsável por não apresentar o anteprojeto ao setor e argumenta a existência, desde 1964, de uma comissão sobre o tema, da qual supostamente sem interesse do Sindicato em participar.

O SNIC, em comissão integrada por Osvaldo Massaíni, Herbert Richards, José Augusto Rodrigues, Carlos Niemeyer e Nelson Pereira dos Santos, enviou um memorial à Casa Civil da Presidência da República em 19 de outubro de 1966, solicitando a retirada do projeto de criação do INC do Congresso, argumentando que sua elaboração foi feita "sem prévia consulta aos militantes da indústria cinematográfica", ao passo que o futuro órgão "fere frontalmente os princípios da iniciativa privada nas atividades cinematográficas" (PRODUTORES EVITARAM, 1966, p. 10).

Paralelamente, realizadores paulistas assinavam manifesto em solidariedade à Tambelini e a criação do INC, "estranhando os ataques feitos ao projeto" (PRODUTORES EVITARAM, 1966, p. 10). O abaixo-assinado também ia "contra os abusos feitos com a intenção de impedir a provação de um projeto que, de futuro, total benefício deverá trazer ao povo brasileiro" (PRODUTORES EVITARAM, 1966, p. 10), sendo assinado por mais de cem personalidades paulistas, entre diretores, produtores, cinegrafistas, técnicos e cineclubistas[37].

Instalava-se, assim, o embate Rio-SP no ringue da criação do INC. Geraldo Santos Pereira, em 08 de novembro de 1967 já percebia dois lados em cheque: uma parte que "lutava ardorosamente pela permanência de Tambelini à frente do órgão (...), enquanto a segunda, integrada por profissionais cinematográficos, continuava se opondo à criação da autarquia, que acusava de ser paternalista e de haver sido elaborada sem a audiência da classe" (PEREIRA, G., 1967a, p. 2). A disputa de realizadores paulistas e fluminenses pelo poder do INC se manteria nos nove anos da autarquia.

Já pós-golpe, a produção cinematográfica conseguiu se preservar no curto prazo, com o MRE indicando *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) para representar o

[37] Tanto o memorial do SNIC quanto o abaixo-assinado dos profissionais audiovisuais paulistas estão disponíveis na íntegra em: PRODUTORES EVITARAM diálogo sobre INC, afirma Tambelini. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 19 out. 2021. Ano LXXV, n° 246. p. 10, 1° caderno.

Brasil no Festival de Cannes (SIMIS, 2015, p. 235). Em 1966, o MIC envia outro projeto de criação do INC à Câmara dos Deputados, com pautas diferentes do projeto de Tambelini[38]. O Instituto subordinado ao MIC ia à tutela do Ministério da Educação (MEC), prevendo "apenas o presidente, a secretária-executiva e um Conselho Deliberativo, composto exclusivamente por representantes dos órgãos do governo, entre os quais um membro do Conselho de Segurança Nacional, procurava garantir um poder de intervenção maior do Estado, não mais como árbitro" (SIMIS, 2015, p. 237-238). Os militares baixam o AI-2, que fecha o Congresso e oficializa as eleições indiretas, interrompem a tramitação do projeto de criação do INC e criam efetivamente o Instituto via Decreto-Lei n° 43 de 18/11/1966 (SIMIS, 2015, p. 240).

O Instituto Nacional do Cinema (1966-1975) foi uma autarquia federal subordinada ao MEC e com autonomia técnica, administrativa e financeira, com objetivo de "formular e executar a política governamental relativa ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e a sua promoção no exterior" (MELLO, 1978, p. 38). Na prática, era o órgão que determinava as diretrizes da execução da atividade cinematográfica no país, por meio das cento e doze Resoluções com força de lei lançadas ao longo de seus nove anos. Cabia à autarquia, por exemplo, determinar as regras para quantidade de dias de exibição compulsória, a política de padronização de ingressos, financiamento de obras, estabelecer acordos de coprodução, aplicar e fiscalizar a legislação vigente. Também produzia filmes de curta e longa-metragem. O Decreto-lei n° 43 incumbe ao órgão a responsabilidade de "selecionar filmes para participar em certames internacionais e orientar a representação brasileira nessas reuniões" (MELLO, 1978, p. 39), tirando, assim, essa prerrogativa do MRE.

O Instituto se dividia em três setores: o Departamento do Filme de Longa-Metragem, o Departamento do Filme Educativo (antigo Instituto Nacional do Cinema Educativo, absorvido) e o Departamento de Administração. As fontes de receita eram: 1) contribuição de produtores e distribuidores calculada por metro linear de cópia positiva de todos os filmes para exibição comercial em cinema ou televisões; 2) Venda de ingressos e borderôs padronizados; 3) Depósito sobre imposto de renda cobrado a partir dos rendimentos obtidos

[38] O anteprojeto do Instituto de Tambelini previa um Conselho Consultivo, responsável por estudar a aplicação de medidas práticas na atividade cinematográfica brasileira, com representantes da crítica cinematográfica, dos produtores, das empresas industriais, das empresas de curta-metragem, dos técnicos e atores, das entidades culturais de cinema, dos exibidores e distribuidores. Ou seja, tinha representação do setor na estrutura do órgão. Previa também um Conselho Técnico com prerrogativas de Conselho Deliberativo, tendo como membros o presidente da autarquia e Ministérios da Fazenda, Relações Exteriores, Educação e Cultura, Justiça e Negócios Interiores, da superintendência da Moeda e do Crédito, do Crédito Agrícola e Industrial e da Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil, da Política Aduaneira e do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico (REVISTA DO GEICINE, 1964, p. 9). Anita Simis em *Estado e Cinema no Brasil* (2015) traça um comparativo entre os projetos de INC formulado pelo GEICINE de Tambelini e o enviado pelo MIC.

por empresas cinematográficas estrangeiras no Brasil. (MELLO, 1978, p. 37). Suas instalações ficavam na Praça da República, 141- A, Centro, no Rio de Janeiro.

O INC passou a determinar a aplicação de recursos, especialmente a Lei da Remessa de Lucros: antes do órgão, as empresas estrangeiras tinham a opção de aplicar 40% do imposto de renda sobre a remessa para o exterior de filmes estrangeiros na produção de obras brasileiras. Mesmo em caráter não obrigatório, as empresas optavam pelo repasse direto aos cofres da União, com apenas sete filmes produzidos pela lei. Pós-INC, o repasse passou a ser obrigatoriamente para a produção fílmica ou diretamente aos recursos do Instituto (RAMOS, J., 1983, p. 30).

Mesmo alijado de seu projeto original, o primeiro presidente da autarquia foi Flávio Tambelini (1966-1967), pela proximidade que possuía com seu cunhado Roberto Campos, Ministro do Planejamento de Castelo Branco (1964-1967). Foi sucedido pelo produtor - e relacionado aos militares - Durval Gomes Garcia (1967-1970), que deu lugar ao oficial da reserva do Exército Brasileiro Ricardo Cravo Albin (1970-1971), que, na época, também era o presidente do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Na sequência, assume o brigadeiro Armando Troia (1971-1972), seguido de Carlos Guimarães de Matos Jr. (1972-1974), filho também de um brigadeiro da Aeronáutica. Depois de uma passagem interina de Walter Graciosa no comando da autarquia, Alcino Teixeira de Mello assume a presidência até 1975, ano em que o órgão é extinto (AMÂNCIO, 2018, p. 296).

As Resoluções do INC precisavam passar pelos Conselhos Consultivo e Deliberativo. O primeiro tinha como integrantes representantes da classe cinematográfica, tais como exibidores, distribuidores, produtores e críticos, que apresentavam as propostas a serem submetidas ao segundo, representado por diversos órgãos ministeriais, como Educação e Cultura, Justiça, Indústria e Comércio, Relações Exteriores, Secretaria de Planejamento da Presidência da República, Assessoria de Imprensa e Relações Públicas da Presidência da República e Banco Central do Brasil. O Conselho Deliberativo era o núcleo do Instituto, e as propostas aprovadas pelo colegiado transformavam-se nas suas Resoluções. A autarquia não chegou a ser totalmente estruturada e ter regimento interno (MELLO, 1978, p. 12).

Das Resoluções lançadas pelo Instituto[39], as que tratam dos festivais são: Resolução n° 5 de 06/06/1967, que cria uma comissão de seleção de filmes em festivais internacionais;

[39] Até o momento a conclusão desta pesquisa, as Resoluções, acordos, contratos e demais instrumentos jurídicos lançados pelo Instituto Nacional do Cinema entre 1966-1975 não se encontravam disponíveis para acesso online nos sites dos órgãos oficiais atuais destinados à regulamentação do setor audiovisual brasileiro – neste momento, a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), situada na Secretaria Especial de Cultura (antigo Ministério da Cultura – mINC, que teve seu status reduzido no governo de Jair Bolsonaro (2018-2022). As Resoluções do

Resolução n° 46 de 12/11/1970, que cria o Prêmio Carmen Santos, premiação interna do Festival do Cinema Brasileiro de Brasília; Resolução n° 53 de 18/02/1971, que, junto com a Resolução n° 54 de 11/02/1971, institui o Troféu Humberto Mauro, estabelecendo prêmios a curtas-metragens em festivais promovidos pelo Instituto; Resolução n° 67 de 28/01/1972, que cria o Certificado de Obrigatoriedade, especificando a obrigatoriedade do documento para participar do processo de seleção nos festivais interacionais; Resolução n° 69 de 02/03/1972, atualizando a Comissão de Seleção de filmes em festivais internacionais; Resolução n° 73 de 23/03/1972, que revisa a lista de documentos necessários aos realizadores para participarem do processo de seleção em festivais internacionais; e Resolução n° 88 de 24/07/1973, que define normas para criação de festivais e mostras brasileiros (MELLO, 1978).

A autarquia teve também um departamento chamado "Setor de Festivais"[40], segmentação responsável por orientar e tirar dúvidas a respeito das inscrições em festivais internacionais, divulgar quando esses eventos estavam para ocorrer, disponibilizar calendário do circuito internacional de festivais e mostras para o setor cinematográfico e regulamentos dos principais eventos.

O Setor dos Festivais recebia os materiais das inscrições para participação nos certames, envolvendo-se com os festivais estrangeiros, não dispondo de relação com os eventos internos salvo os de caráter internacional realizados no país, como o Festival Internacional do Filme de 1969. Nos festivais brasileiros, a comunicação com os realizadores era mais descentralizada e feita diretamente nas delegacias regionais da autarquia, representações locais do INC nos estados. O setor tinha endereço próprio, situado na Rua Mayrink Veiga, 25, 5° Andar, no Centro, no Rio de Janeiro, relativamente próximo da sede na Praça da República, a 1,5 km de distância. O Instituto dispor de um setor direcionado para tratar dos festivais internacionais com endereço próprio demonstra uma atenção do INC quanto à pauta, algo inédito até então.

órgão normativo sucessor do Instituto, o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) também não constam nos diretórios oficiais. Além de breves disponibilizações na íntegra de alguns textos nos jornais e revistas da época, constamos para pesquisa de alguns comentários de Geraldo Santos Pereira, que teve passagem pelo Instituto, em sua obra *Plano Geral do Cinema Brasileiro* (1973) e a série *Legislação do Cinema Brasileiro* (1978) de autoria de Alcino Teixeira de Mello, último presidente do INC e primeiro do CONCINE, para investigar a relação normativa do Instituto com os festivais. Quanto às leis do período-CONCINE (1976-1990), Anita Simis nos apresenta tais instrumentos na obra *Legislação Cinematográfica Brasileira* (1990). A disponibilização destes instrumentos jurídicos faz parte da história audiovisual-legislativa brasileira, a qual necessitam de seu acesso facilitado a fim de compreender melhor as perspectivas históricas do cinema brasileiro nos aspectos legais.

[40] Ao longo da pesquisa, encontramos tanto o uso do nome "Setor de Festivais" como "Setor dos Festivais". Considerando sinônimos, utilizaremos ambas as versões neste texto.

Em 1966, durante a realização da II Semana do Cinema Brasileiro, futuro Festival de Brasília (BAHIA, 1998, p. 40), é criada a Revista Filme Cultura, ainda pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo para "falar do cinema diretamente ligado às empresas oficiais e para que estas pudessem informar aos produtores que tipo de filmes estavam querendo" (SOUZA, C., 1980a, p. 81). Os temas mais recorrentes da revista eram “a Classificação Especial, o Departamento do Filme Educativo, a produção do INC, compras e prêmios dados pelo Instituto, noticiário geral sobre congressos, festivais" (SOUZA, C., 1980a, p. 80). Se a Filme Cultura comunicava aos produtores cinematográficos o que o INCE/INC e por consequência o que o governo esperava obter destes, a participação dos filmes brasileiros em festivais era uma prerrogativa que interessava a ditadura brasileira[41].

Em 1969, os militares criam a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) via Decreto-lei n° 862 de 12/09/1969, autarquia de capital misto vinculada ao MEC. A empresa faria a “distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando a difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos” (PEREIRA, G., 1973, p. 335), trecho presente no Art. 2 do Decreto-lei citado, explicitando o objetivo da “Embra” de atuar com os festivais, essencialmente internacionais.

Ao longo dos anos, a Embrafilme atuou como "órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade". Ou seja, no período em que coexistiram, entre 1969-1975, INC e Embrafilme revezavam a principal atribuição de fomentar à produção brasileira (AMÂNCIO, 2011, p. 23), sendo objetos de desejo dos realizadores paulistas e fluminenses ao longo dos anos 60 e 70. Os paulistas assumem o Instituto entre 1967 e 1970 e a Embrafilme entre 1969 e 1970, com uma breve participação cinemanovista entre 1970 e 1971. Ao passo que o Cinema Novo se esgarça enquanto movimento, o INC de 1972-1975 não manifestará preferência pública por um dos dois polos, restringindo-se ao sentimento de conquista do mercado interno. Os realizadores fluminenses conseguem sua glória com a entrada de Roberto Farias na Embrafilme (1974-1979), que absorveria o capital do Instituto na sua extinção em 1975.

No período analisado para esta pesquisa, a Embra teve na direção-geral Durval Gomes Garcia (1969-1970) e, posteriormente, Ricardo Cravo Albin (1970-1971), também de forma simultânea ao Instituto. É com Ricardo que a empresa concedeu seus primeiros

[41] Utilizamos para a produção desta pesquisa alguns textos da Filme Cultura ao longo do período-INC. Conscientes de que a revista era propaganda oficial dos feitos do Instituto Nacional do Cinema, de quem o controlava e da ditadura brasileira, o encarte foi capitaneado pelo Instituto no assunto-festivais como elemento publicitário da própria autarquia ao inseri-los como pauta recorrente. Os embates ideológicos da produção fluminense e paulista também se verificam nos anos da revista, como apontam Rafael de Luna Freire e Natália Teles Silva Fróes em *Carlos Fonseca e o cinema conservador carioca* (2020).

financiamentos, "sob a forma de empréstimo, com juros anuais, carência de 12 meses e pagamento em 24 meses, por meio de promissórias" (AMÂNCIO, 2018, p. 298)[42]. Em seu lugar fica o embaixador José Oswaldo de Meira Penna (1971-1972), que direcionava os critérios de avaliação dos projetos a um perfil mais próximo do mercado (AMÂNCIO, 2018, p. 298), fazendo com que a empresa virasse sócia das produções. É na passagem do ex-presidente do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), Walter Graciosa (1973-1974), que a empresa passa a atuar como distribuidora. Roberto Farias (1974-1979) foi o último no posto-chave da empresa no período-INC, adotando postura mais agressiva no mercado, oferecendo aos contratos de coprodução 30% do valor de um orçamento e mais 30% de adiantamento sobre as futuras rendas de comercialização, garantindo participação societária permanente com os lucros dos filmes (AMÂNCIO, 2018, p. 303).

A Lei n° 6281 de 09/12/1975 extingue o INC e transfere seu capital financeiro, político patrimônio e atribuições para a Embra, que passa a "incluir outras atividades no seu campo de ação", abrangendo diversos segmentos da área cinematográfica. Interessa-nos aqui o item IV do Art. 6, a "promoção e realização de festivais e mostras cinematográficas" (SIMIS, 1990, p. 182). Desse processo surge o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), com funções normativas e de fiscalização. Ou seja, dividia-se o INC em um setor de atuação (Embrafilme) e um de regulamentação (CONCINE). As atividades do Instituto eram, assim, desmembradas.

Antes do INC os festivais inserem-se na discussão entre cinema e Estado sob as formas de debate com que os filmes brasileiros eram escolhidos pelos órgãos estatais a fim de representarem o país nos festivais internacionais. As trajetórias do Ministério de Relações Exteriores, Congressos, da CFC e do GEIC, na década de 50 e, posteriormente, pelo GEICINE, indicam um olhar quase centralizado nas Comissões de Seleções de Filmes para Festivais Internacionais de saírem da tutela do MRE.

Já nos anos 60, o GEICINE passou a atuar nas comissões de seleção junto ao Itamaraty, além de inserir o assunto nos acordos de coprodução como forma de definir a nacionalidade do filme quando participassem de tais eventos. Em 1954, ocorre o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, experiência direta da aproximação federal em eventos internacionais no país. O Executivo dotaria o evento com força de lei, pensando em atrair a atenção e os olhares da cinematografia mundial a irem até o Brasil.

[42] Veremos mais sobre esses financiamentos da gestão de Albin no capítulo sobre o Festival de Santos de 1970.

Esse envolvimento se diversifica com a criação do INC e Embrafilme, quando os festivais passam a ter prerrogativa dentro dos dois órgãos, mencionados diretamente como pautas dentro de seus respectivos instrumentos jurídicos. O assunto era relevante para os interesses do Instituto, falando do mesmo em seu periódico (Filme Cultura) e tendo setor específico para tal (o Setor dos Festivais). Ao longo de seus nove anos, a autarquia trabalhou com esses eventos sob aspetos normativos via Resoluções, diretamente com os festivais e inserida neles, tanto no âmbito internacional quanto no nacional, de acordo com o perfil do evento, o que veremos na próxima série de textos.

4.6. O ENVOLVIMENTO DO INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA COM OS FESTIVAIS

Durante os nove anos de envolvimento do INC com os festivais, percebemos certa categorização de objetivos e expectativas da autarquia para com esses eventos, variando a participação do Instituto de acordo com as particularidades de cada festival. Essas categorizações, que chamaremos de linhas de atuação, são mote desta pesquisa, a fim de melhor elucidar a trajetória do Instituto dentro destes eventos: De Dentro para Fora, exportando o filme brasileiro para festivais internacionais; De Fora Para Dentro, promovendo a realização de festivais internacionais dentro do Brasil e atraindo a classe cinematográfica internacional para o país; e De Dentro Para Dentro, quando o Instituto inicia uma política institucionalizada de promoção de festivais brasileiros.

Cada linha reverbera com maior intensidade em um momento específico da vida do INC, motivo pelo qual abordaremos o período-INC com três recortes de tempo: de 1966 a 1968, quando o Instituto inicia os trabalhos de envio das obras aos festivais internacionais; entre 1969 e 1972, quando ele foca suas atenções para a realização do II Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro; e entre 1973 e 1975, quando baixa a Resolução n° 88, que padroniza a estrutura dos festivais que desejassem receber aporte financeiro da autarquia. Entretanto, não devemos visualizar essas linhas como atores isolados, tendo em vista que ocorriam simultaneamente, motivo pelo qual veremos, mesmo em um texto destinado a uma das vertentes, a presença de outra linha.

4.6.1 Festivais Internacionais, Resolução n° 5 e acordos

Enquanto o INC ganhava vida, o Ministério de Relações Exteriores continuava o trabalho nos festivais internacionais, escolhendo *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto

Santos, 1965) para Cannes-66 (BARROSO, 1966, p. 4) e trabalhando para o envio de obras para o festival de Berlim (ITAMARATI, ESCOLHE, 1966, p. 3). Em março do mesmo ano, a Comissão do MRE era composta pela diplomata Vera Sauer, o cineasta Davi Neves, dirigindo a divisão de cinema do Ministério, José Alvarenga, representando o SNIC, Rudá de Andrade, representando a Cinemateca Brasileira de São Paulo, Humberto Mauro, representando o INCE, e Ely Azeredo, representando o GEICINE. O presidente da Comissão era o embaixador Dayrell de Lima, diretor do DCI (MERCADO DE CANNES, 1966, p. 7).

O Diário de Notícias informava em 14 de janeiro de 1967 a abertura de inscrições de curtas e longas para o Festival de Cannes, que aconteceria de 27 de abril a 02 de maio do mesmo ano. Os realizadores poderiam enviar suas obras até 10 de fevereiro para a sede do SNIC, situada à Praça Floriano, 55, grupo 602, Rio de Janeiro. A escolha dos filmes "deverá ser feita por comissão do Instituto Nacional de Cinema, que avocou para si, como se sabe, a orientação da participação brasileira em todos os festivais internacionais" (O BRASIL EM CANNES, 1967, p. 2).

Quatro dias mais tarde, o mesmo periódico menciona o *Noticiário Cultural*, informativo do DCI que confirmava a participação brasileira em Cannes. Os integrantes da comissão mantinham-se os mesmos, iniciando o processo de escolha das obras. O texto indaga se isso não seria atribuição do INC recém-criado, já que essa responsabilidade estava prevista no decreto-lei de sua criação, em vigor desde 24 de janeiro do mesmo ano:

> Por essa razão, não será a referida comissão, composta, aliás, de nomes ilustres, que irá escolher o filme brasileiro para concorrer em Cannes e sim o INC, através de seu Conselho Consultivo ou de comissão especial designada para a função. Não seria o caso da Divisão Cultural do Itamarati entrar em contato com a nova autarquia federal do cinema brasileiro? (EQUÍVOCO DO ITAMARATI, 1967, p. 2).

O Art. 4 Item X do Decreto-lei n° 43, que cria o INC, incumbe ao órgão "selecionar filmes para participar em certames internacionais e orientar a representação brasileira nessas reuniões" (MELLO, 1978, p. 39), deixando isso de ser prerrogativa do MRE. Porém, como o Instituto ainda não havia sido instalado, iniciava-se um período de estranhamentos.

O Art. 8 Item M do regulamento da autarquia (Decreto n° 60.220 de 15/02/1967 [43]) reforça a atuação e direcionamento do órgão para com os festivais ao estabelecer, via

[43] Levando em consideração que um regulamento é um conjunto de regras, e um regimento é um conjunto de normas que explicam o funcionamento interno de uma instituição, Alcino Teixeira de Mello, ao comparar o Decreto-lei n° 43 (que cria o INC) com o Decreto n° 60.220 (que aprova seu regulamento), constata que este último se limitou a "repetir o texto do Decreto-lei" (MELLO, 1972, p. 29), ficando desprovido de função. Seu Art. 50 permitia ao "Conselho Deliberativo baixar normas regimentais complementares a este regulamento"

Conselho Deliberativo, “normas para a seleção de filmes nacionais que irão participar de festivais e outros certames internacionais" (DECRETO N° 60.220, 1967). Este funcionamento seria explicado na Resolução n° 5.

O filme indicado pelo MRE para Cannes-67, *Todas as Mulheres do Mundo* (Domingos de Oliveira, 1966), foi recusado pelo festival. Geraldo Santos Pereira comenta, em 01 de abril de 1967, que “o júri do Itamarati, num julgamento bastante discutível, indicou a comédia de Domingos de Oliveira para representar o Brasil no importantíssimo Festival de Cannes, preterindo a obra de Mário Fiorani, *A Derrota*, consagrada por unanimidade pelos críticos presentes à Semana de Brasília” (PEREIRA, G., 1967b, p. 2). Julgando a escolha da fita como “temerária”, Pereira analisa que *Todas as Mulheres* tem “méritos inquestionáveis, se forem vistos pelo prisma nacional. Como realização brasileira é, inegavelmente, um passo avante, temática e estilisticamente. Daí a competir em Cannes há uma grande diferença” (PEREIRA, G., 1967b, p. 2).

Nesses trechos, o Festival de Brasília – ainda como II Semana do Cinema Brasileiro, realizada no final de 1966 – é utilizado como termômetro para promover *A Derrota*, que recebeu os prêmios de Melhor Música, Menção Honrosa pelo conjunto da obra e pela atuação do ator Luís Linhares (BAHIA, 1998, p. 42-43). A justificativa de que o filme de Fiorani foi “consagrado por unanimidade na Semana” não é exata porque o grande vencedor em Brasília foi justamente *Todas as mulheres do Mundo*, com sete prêmios: Melhor Filme, Diretor, Argumento, Diálogo, Ator, Produtor e Menção Honrosa (BAHIA, 1998, p. 42-43). Logo, se o parâmetro utilizado é a “consagração”, o filme de Domingos de Oliveira teria de ser escolhido no lugar do de Fiorani.

Além dos filmes supracitados, *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, era outra das obras inscritas para análise do Ministério. A ausência do filme de Glauber fez com que um grupo de doze cineastas e artistas, entre eles, Jean Luc-Godard, François Truffaut e Allain Resnais, enviassem um telegrama diretamente ao presidente Costa e Silva para exibição de *Terra* em Cannes-67, sob alegação de que a obra foi proibida de participar do evento (POMONA POLITIS INFORMA - CANNES, 1967, p. 3).

Os franceses enxergavam o Cinema Novo como “um título de glória para o Brasil”, aguardando a liberação do filme de Glauber “com impaciência (...) senão a proibição pela censura parecerá uma ameaça pura e simples contra a liberdade de expressão e um ataque à universalidade da cultura” (GODARD-RESNAIS E MAIS, 1967, p. 10). Entendemos que

---

(DECRETO n° 60.220, 1967), ou seja, as Resoluções do Instituto. Daí explica-se o Art. 4 Item X do Decreto-lei n° 43 ser literalmente o mesmo que está no Art. 8 Item M do Decreto 8 do Decreto n° 60.220.

Terra, depois da recusa via instrumento federal, teria recebido um convite diretamente de Cannes, necessitando de aval do Executivo para participar. Após o apelo público, a liberação foi atendida e a fita foi à cidade francesa.

Da sua criação via decreto-lei em novembro de 1966 até a data da primeira Resolução (01/05/1967), o Instituto foi presidido por Flávio Tambelini, que, aparentemente, ficou no cargo apenas para oficialização do órgão, já que a Resolução n° 1 é assinada por seu sucessor, Durval Gomes Garcia. Nesse intervalo, as responsabilidades do órgão eram permeadas, mas é o encaminhamento de Durval à presidência da autarquia que inicia o funcionamento do INC de fato. Próximo do ministro da Educação Tarso Dutra, Durval possuía uma empresa de cinejornais no Rio Grande do Sul (MUDANÇA NO INC, 1967, p. 1), era filho de exibidor e passagens como editor do Repórter Esso e na chefia do Departamento de Criação e de Cinema-Televisão da agência MPM (DIRETOR DO INC, 1967, p. 7).

A indicação de um nome desconhecido pegou os cinemanovistas de surpresa, que dispuseram um voto de confiança à Durval a fim de que a autarquia alavancasse o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro (DIRETOR DO INC, 1967, p. 4). Gomes Garcia, por sua vez, estava afinado com seu antecessor, Flávio Tambelini, disposto a "dar sequência" ao trabalho do cineasta paulista frente ao GEIC, GEICINE e INC (GOMES DE GARCIA CONTINUARÁ, 1967, p. 14). Tomou posse em 22/03/1967 (INC E DES DÃO POSSE, 1967, p. 11), e sua concepção sobre o cinema brasileiro aparece em entrevista à Miriam Alencar de 10 de maio de 1967:

> As circunstâncias que favoreceram a criação de um chamado Cinema Novo não existem mais. O rótulo não se justifica e está fadado a desaparecer. Quanto á chanchada, esta já acabou. O que é há é um cinema de grande público, mais sadio e acessível, e feito com a mesma honestidade de todos. A Chanchada é uma fase superada do cinema brasileiro que era feito apenas para uma massa ignorante (ALENCAR, 1967, p. 5)

Nesse primeiro momento, o quadro de funcionários do INC era composto por profissionais contrários aos ideais e filmes do Cinema Novo. Além de Flávio Tambelini, passaram pelo órgão em momentos distintos, entre 1966 e 1970, os críticos Ely Azeredo, coordenador e editor da Filme Cultura; Antônio Moniz Vianna[44], secretário-executivo do

[44] Moniz Vianna trabalhou como crítico por 21 anos ao Correio da Manhã dos anos 50 até o fechamento do jornal, em 1974. Fundador e diretor do Museu da Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e de sua cinemateca entre 1957 e 1965. Idealizou os diversos festivais da história do cinema no MAM sobre as cinematografias americana (1958), francesa (1959), italiana (1960), soviética (1961) e britânica (1962). Assim como Tambelini, trabalhou no GEICINE como membro do Conselho Consultivo. Organizou as duas edições do Festival Internacional do Filme (1965 e 1969). Para Moniz "há uma maneira burocrática de analisar um filme - da qual devem constar o gênero, do que ele trata, o *approach* do diretor, a história e elementos que se destacam como

Instituto, diretor do Guia de Filmes[45] e da Filme Cultura; Salvyano Cavalcanti de Paiva[46], diretor do Departamento de Fomento do Filme Nacional; e realizadores que também eram críticos, como Geraldo Santos Pereira[47],diretor do Departamento do Filme Educativo (DFE), e Jorge Ileli[48], diretor do Departamento do Filme de Longa-Metragem. Como os críticos continuaram a escrever enquanto funcionários do INC, assuntos relativos à autarquia eram referendados em suas colunas.

Azeredo, Pereira e Salvyano, em suas respectivas colunas de maio de 1967, elogiavam o início dos trabalhos do Instituto, lançando suas primeiras Resoluções (AZEREDO, 1967a, p. 2; PEREIRA, G., 1967c, p. 2; PAIVA, Salvyano, 1967a, p. 2), além de elogios a Durval Gomes Garcia e Flávio Tambelini. Os críticos de cinema, assim, manifestavam não só cumprimentos ao Instituto, mas atuavam dentro do próprio INC. Isso seria contestado publicamente em outubro de 1967, quando o Instituto estaria "entregue a críticos", fazendo com que Durval respondesse que "o INC se reserva à prerrogativa de aproveitar em seu quadro de colaboradores pessoas de reconhecida idoneidade moral e conhecimento dos problemas cinematográficos" (DURVAL SE DEFENDE, 1967, p. 9).

A passagem de Geraldo Santos Pereira pelo Instituto se encerra ainda em 1967, e, em sua coluna de 08 de novembro, o ex-funcionário enxergava Moniz Vianna como o "exaltado líder" em prol da continuidade de Tambelini frente ao INC, e, por consequência, contrário ao embarque de Durval Gomes Garcia à presidência do órgão.

---

cenografia, fotografia, música e elenco. Analisa o filme em dois planos: crítica e afetivamente, isto é, vendo se esse filme é agradável ou não" (CUNHA, A., 2012, p. 728). Secretário-executivo do INC entre 1967-1969.

[45] Publicação mensal com resenhas e fichas técnicas dos longas-metragens exibidos comercialmente na cidade do Rio de Janeiro.

[46] Jornalista, integra a crítica especializada nos anos 50 ao entrar para a Scena Muda. "Procura matizar as questões em torno da industrialização do cinema brasileiro, denunciando a ocupação estrangeira do mercado e defendendo uma melhor formatação técnica para os profissionais da área" (REBOUÇAS, 2012a, p. 534). Adepto do *star system* nacional e defensor do cinema de arte, "alinha-se em geral ao lado dos críticos que combatem ou veem com reservas a chegada do Cinema Novo" (REBOUÇAS, 2012a, p. 534). Foi convidado por Moniz Viana e Jorge Ileli a integrar a Divisão de Fomento do Filme Nacional do INC (REBOUÇAS, 2012a, p. 534).

[47] Integra a equipe da Vera Cruz nos anos 50 como assistente de direção e posteriormente prestando serviços ao INCE. Escreveu para o Diário Carioca e o Diário de Notícias nos anos 60, sendo diretor do Departamento do Filme Educativo do INC e realizador com um "estilo correto, mas sem brilho". Um de seus filmes, *A Balada dos Infiéis* (Geraldo Santos Pereira, 1970), participou do festival de Santos de 1970. Autor do livro *Plano Geral do Cinema Brasileiro* (1973) (HEFFNER, 2012a, p. 547).

[48] Crítico e jornalista, Ileli começou sua carreira na direção com *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli; Paulo Wanderley, 1952), produção da Atlântida, "que recebe um tratamento que remete às atmosferas do *thriller* americano" (ARAÚJO, 2012, p. 371). Após uma breve experiência no comando dos telejornais de Luiz Severiano Ribeiro Jr, dirige outro *thriller*, *Mulheres e Milhões* (Jorge Ileli, 1961) (ARAÚJO, 2012).

Durval teria nomeado Moniz como secretário-executivo do INC como forma de barganha política, na concepção de Pereira. Vianna passou a "convocar os amigos, colegas e parentes para elevados cargos da autarquia": Salvyano Cavalcanti de Paiva foi para a Divisão de Fomento ao Filme Nacional; Van Jafa[49] virou assessor especial da secretaria-executiva; Carlos Fonseca do Amaral se tornou editor-substituto da Filme Cultura[50]; Arlindo Manes foi para a Chefia do Serviço de Imprensa e Divulgação; Ely Azeredo se tornou editor-chefe da Filme Cultura; Maria Helena Moniz, irmã de Moniz foi para a assessoria da Filme Cultura; Isadora Moll Veronese, prima de Moniz, e Paulo Perdigão, para a elaboração do Guia de Filmes; Diva Tambelini, para assessoria da secretaria-executiva (PEREIRA, G., 1967a, p. 2). Pereira conclui que Moniz Vianna aparelhava o Instituto com profissionais que não estavam interessados no desenvolvimento do cinema brasileiro. Desde então, Geraldo seria crítico às atitudes do INC.

Na coluna *Cinema* de 22 de maio de 1967, assinada por Ely Azeredo, o Instituto, “ainda que não participe do financiamento de festivais internacionais que a venham a ser realizados no Brasil, será sempre a última palavra sobre o assunto, como órgão da cúpula da política de cinema” (AZEREDO, 1967a, p. 3). A breve nota cita o desejo do Instituto em "dar todo o apoio possível" ao II FIF, organizado pelo Moniz Vianna, calculando os gastos do segundo festival em torno de NCr$ 800 mil (AZEREDO, 1967a, p. 3).

Azeredo diria, em 01 de junho de 1967 que

> O Brasil não terá delegação no próximo festival internacional de Berlim, informa a Divisão Cultural do Itamarati. Motivo: exiguidade de verbas. Berlim é o último festival aos cuidados do Itamarati. A partir de junho, todos os trabalhos neste setor estarão sob orientação do Instituto Nacional de Cinema, que constituirá sua própria comissão de seleção e normas para inscrição e seleção de filmes (AZEREDO, 1967b, p. 3).

---

[49] Crítico de cinema e teatro, com passagens pelo jornal O Carioca nos anos 50, e pelo Correio da Manhã nos anos 60 e 70. Trabalhou para o Instituto Nacional do Cinema como assessor especial da secretaria-executiva de Moniz Vianna, como integrante da Comissão de Seleção de Filmes em Festivais Internacionais e como representante da autarquia em diversos festivais brasileiros, função desempenhada no Festival de Guarujá de 1970, no qual também foi presidente do júri.

[50] Aficionado por cinema desde a juventude, Fonseca nos anos 50 cria o Centro de Cultura Cinematográfica (CCC), cineclube destinado à "projeção regular de filmes consagrados pela crítica especializada mundial".(FREIRE; FRÓES, 2020, p. 467). Fonseca e o CCC passam a integrar o corpo do departamento de Cinema do Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), onde iniciam contato com Moniz Vianna. Em 1957 começa a trabalhar como crítico cinematográfico para o Jornal do Commercio. Fonseca trabalha no II FIF de 1969, e Vianna o convida para ser seu assessor no INC. Carlos Fonseca passou por inúmeros cargos dentro da autarquia, como editor da Filme Cultura e redator do catálogo Brasil Cinema. Rafael de Luna Freire e Natália Teles Silva Fróes o definem como um crítico conversador, adepto ao cinema hollywoodiano e inserido no embate aos cinemanovistas (FREIRE; FRÓES, 2020).

Assim, quase sete meses após o Decreto-lei, o INC ainda não se envolvia com os festivais, que tinha como próximo passo criar sua Comissão de Seleção de Filmes Nacionais para Mostras Internacionais, e isso acontece com a Resolução n° 5 de 06 de junho de 1967, a primeira a tratar do assunto sob a ótica do Instituto (MELLO, 1978, p. 309).

A Resolução define a composição dos cinco membros da Comissão de Seleção (Item I): um representante do Departamento do Filme de Longa-Metragem do INC, um representante do Departamento Cultural e de Informações do MRE, um representante do Sindicato Nacional da Industria Cinematográfica (SNIC) e dois da crítica. Geraldo Santos Pereira analisa a presença destes últimos como "desvinculados de qualquer entidade de classe, o que levou a classe a considerar um modo de tornar a Comissão pouco representativa e, indiretamente, permitir ao INC comandar os resultados" (PEREIRA, G., 1973, p. 343).

O apontamento ganha força ao percebermos os integrantes da primeira Comissão, publicada em 13 de junho de 1967: Durval Gomes Garcia, presidente do INC; Vera Sauer, representante do MRE e chefe da Divisão de Difusão Cultural do MRE (FRIAÇA, 2018); Elpídio Reis (SNIC); Ely Azeredo (crítico); e Moniz Vianna, também crítico, citado como secretário-executivo do Instituto (A COMISSÃO, 1967, p. 10).

A presença de Vianna e Azeredo, contrários ao INC, significaria, na teoria, maior dificuldade de inserção dos filmes cinemanovistas nos festivais internacionais por meio do Instituto, sintetizando como o Instituto foi utilizado como palco dos embates ideológicos do período e como tais atritos conseguiam se deslocar para os assuntos dos festivais.

Para exemplificar esse debate, utilizaremos um dos textos de Azeredo, publicado na primeira edição de Filme Cultura (1966). O crítico aborda a relação de aceitação dos filmes brasileiros e estrangeiros com o público brasileiro em que obras que dialogaram "em forma e espírito" com a cultura brasileira – citando o exemplo de *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* - "tiveram aceitação de público pequena", enquanto "realizações muito sensibilizadas por influências estrangeiras (*Os Cafajestes, Noite Vazia, Assalto ao Trem Pagador*) gozaram de estima popular e se inscreveram entre os êxitos comerciais mais significativos do período" (AZEREDO, 1966, p. 5). No caso de *O Pagador de Promessas*:

> Um dos filmes que melhor configuravam o diálogo espectador-espetáculo e que representou o papel de bandeira de festival na Europa e América, era a versão quase cem por cento fiel (o autor, Dias Gomes, também funcionou como adaptador) de um texto já conhecia notável popularidade nos palcos, chegando, inclusive, a gozar de encenações no Exterior. Seria falacioso reivindicar para um cinema de *mise-en-scène* de Anselmo Duarte, artesanalmente viva e comunicativa, mas cujos escassos elementos de criação não podem ser defendidos como típica manifestação cultural brasileira (AZEREDO, 1966, p. 5).

Para Azeredo, as influências estrangeiras nas produções brasileiras aproximariam o público dessas obras por já estar habituado ao estilo clássico estadunidense, e que essa configuração não impediria o cinema local de crescer em forma industrial. Este pensamento, na concepção dos cinemanovistas, fortalece a relação capitalista de poder e de afirmação da cultura brasileira colonizada. O crítico afirma que os cinemanovistas não conseguiram fixar "marcos de trânsito livre e seguro em seu mercado-base, o mercado interno" (AZEREDO, 1966, p. 6), mas, admite que:

> [...] é inegável a importância atribuída, nos últimos anos, via críticos e mostras, ao Novo Cinema Brasileiro, que se apresenta ao exame dos estudiosos e *festivaliers* em um momento de estagnação do poder criador em diversas áreas de produção (...) Veremos que o impacto brasileiro junto a consideráveis porções da crítica estrangeira se rivaliza com a descoberta dos cinemas da Polônia e da Tchecoslováquia (...) Não muitos filmes brasileiros obtiveram no Exterior uma consagração generalizada, mas é animador verificar que, mesmo quando recebidos com restrições rigorosas, eles ganharam qualificação de 'renovadores', 'estimulantes', 'vigorosos', etc. Amplia-se a convicção de que o Novo Cinema Brasileiro tem uma grande abertura para o futuro (AZEREDO, 1966, p. 7).

Os membros da Comissão prevista na Resolução n° 5 seriam indicados pelo Conselho Deliberativo do INC (Item I - A), com mandato de um ano (Item I - C) e votação por maioria simples (Item I - B). As inscrições dos filmes ocorreriam no Departamento do Filme de Longa-Metragem, feita pelo produtor ou representante legal, preenchendo ficha técnica e apresentação do Certificado de Censura, comprovando a obra como livre para exportação (Item II). Apenas películas finalizadas seriam aceitas (II-A) (MELLO, 1978, p. 310).

Os prazos de submissão eram estipulados diretamente pelo Instituto, divulgados com pelo menos 30 dias de antecedência do término (II-B). A Comissão escolheria o filme e solicitaria ao produtor conteúdo para legendagem, como a lista de diálogos transcritos em idioma determinado pela autarquia (II-C). (MELLO, 1978, p. 310).

O INC poderia recusar a indicação de todos os filmes submetidos para análise (II-D e reforçado como item VI pela Comissão), analisando os regulamentos dos festivais e distribuindo as obras para representação brasileira de acordo com o perfil do evento (Itens III e IV). Todo filme escolhido para competir em um festival internacional receberia um certificado do INC (Item V). O item VII diz que os membros da Comissão receberiam um jeton de 25% para cada reunião que participassem (MELLO, 1978, p. 310-311)[51].

[51] A Resolução n° 5 seria parcialmente revogada pela Resolução n° 69 de 02/03/1972, em que os critérios da Comissão seriam revistos, e revogada pela Resolução n° 73, de 23/03/1972 (MELLO, 1978, p. 309).

A Comissão criada pela Resolução n° 5 trabalharia imediatamente: em 09 de junho de 1967, quatro dias depois da promulgação, o INC selecionaria o representante brasileiro no Festival de Moscou, que ocorreria de 05 a 20 de julho de 1967. No pleito, estavam *Riacho de Sangue* (Fernando de Barros, 1966), *Mar Corrente* (Luiz Paulino dos Santos, 1967), *O Caso dos Irmãos Naves* (Luís Sergio Person, 1967) e *O Menino e o Vento* (Carlos Hugo Christensen, 1967) (INC ESCOLHE HOJE, 1967, p. 10).

O Instituto tinha interesse em utilizar o evento moscovita para entrar no mercado do leste europeu por meio de uma categoria no festival chamada Mercado Paralelo, na qual os países exibiam suas obras para possíveis interessados em adquiri-los. Foram enviados para esta seção: *Mineirinho, vivo ou morto* (Aurélio Teixeira, 1967), *Engraçadinha, depois dos 30* (J.B. Tanko, 1966), *O Beijo (*Flávio Tambelini, 1964), *Rio, verão e amor* (Watson Macedo, 1966), *Anjo Assassino* (Dionísio Azevedo, 1966), *Vereda da Salvação* (Anselmo Duarte, 1965), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Todas as Mulheres do Mundo* (Domingos de Oliveira, 1966) (MOVIMENTO, 1967a, p. 3).

Os mais de dez filmes escolhidos demonstram o afinco do Instituto em abrir a cinematografia brasileira para novos mercados, segundo Durval Gomes Garcia: "Esse esforço vai aproveitar todas as oportunidades que daqui por diante surgirem para nossa participação nos mercados internacionais de filmes. Já estamos nos preparando para o grande mercado de Veneza. Considero o mercado de filmes a iniciativa de maior importância para a comercialização com os países do Leste Europeu" (INC ESCOLHE HOJE, 1967, p. 10). Na Mostra Competitiva, representaram o país *O Caso dos Irmãos Naves* e o curta *O Carnaval* **(**Carlos L. Couto, ano desconhecido) (MOVIMENTO, 1967a, p. 3)[52].

O resultado positivo no país soviético faria Vera Sauer, representante do Itamaraty na Comissão de Seleção e integrante do Conselho Deliberativo do INC, sugerir uma exposição do cinema brasileiro na URSS em agosto do mesmo ano, surgindo a I Semana do Festival Cinematográfico Brasileiro (BRASIL COMPARECE A FESTIVAL, 1967, p. 3). As Semanas seriam programas de exibição de filmes brasileiros em determinados países com objetivo de mostrar a cinematografia do Brasil nessas localidades, como forma de exportar e vender os filmes brasileiros para mercados estrangeiros.

[52] Aparentemente havia um processo de escolha para curtas, mas desconhecemos as demais obras concorrentes.

A Semana moscovita aconteceu de 17 a 23 de novembro de 1967, no Cinema Udarnica. Foi organizada pela Embaixada do Brasil com patrocínio do INC. Foram exibidos sete filmes: *O Caso dos Irmãos Naves* (Luís Sergio Person, 1967), *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr, 1965), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Todas as Mulheres do Mundo* (Domingos de Oliveira, 1966), *Vereda da Salvação* (Anselmo Duarte, 1965) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964). A Semana teve programação extra, com exibição de *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966), *Pluft, o Fantasminha* (Romain Lesage, 1962). A SOVEX Export Filmes, empresa soviética de aquisição de filmes, se interessou em algumas das obras brasileiras a fim de inseri-las no mercado da URSS (MASSON, 1967, p. 6).

O INC tornaria a realização de Semanas prática recorrente em seu repertório de ações internacionais, com registros de eventos similares realizados entre 1966 e 1975 em Moscou (URSS), Estocolmo (Suécia), Mar Del Plata (Argentina), Madrid (Espanha), Baku e Almati (Azerbaijão e Cazaquistão, então posses soviéticas), Paris (França), Nova York (EUA), Londres (Reino Unido), além de menções de Semanas em alguns países, mas sem a cidade informada, como no caso da Iugoslávia e em capitais da América Latina.

Para Salvyano Cavalcanti de Paiva, a participação brasileira no V Festival Internacional de Moscou foi "um dos primeiros resultados práticos da ação do Instituto Nacional do Cinema no setor da exportação do cinema brasileiro (...) que luta para se impor numa era das superpotências industriais" (PAIVA, Salvyano, 1967b, p. 2). O colunista transcreve o discurso do ministro de Relações Exteriores, José de Magalhães Pinto (1967-1979) proferido em 12 de julho, em almoço com integrantes do setor cinematográfico. O sucesso para o cinema brasileiro estaria, justamente, no reconhecimento estrangeiro:

> Acredito que o caminho natural do amadurecimento da nossa indústria cinematográfica seja o das conquistas das plateias internacionais. Plateias que têm mostrado uma receptividade crescente ao nosso cinema, mas que, via de regra, só tomam contato com ele nas aparições meteóricas dos festivais. Para elas, o cinema nacional agiria como notável propagandista da nossa cultura. Para esta missão é ele especialmente apropriado por sua mocidade: forte e saudável mocidade de uma arte que é a única mais jovem do que a nossa nacionalidade cuja herança cultural não é maior do que a civilização brasileira. Esta casa, vinculada ao cinema por uma longa e nem sempre convivência, oferece a sua estrutura e experiência para esta aventura generosa e necessária. Com isto, ela não invade o campo específico do Instituto Nacional do Cinema, do qual também faz parte, mas apenas complementa, com a sua ajuda, um esforço que tem participado por tradição e que cada vez considera mais importante para a afirmação internacional de uma cultura brasileira, a fixação de uma imagem correta do nosso país e a efetiva conquista de um mercado que é poderosa fonte de divisas (PAIVA, Salvyano, 1967b, p. 2).

Assim, o Instituto trabalha a sua primeira linha de atuação com os festivais ao se tornar o responsável pela escolha dos filmes brasileiros em festivais internacionais, fazendo o meio de campo entre realizador, produtor, filme e o festival, indicando as obras que poderiam representar o Brasil nesses eventos, obras com potencial comercial de exibição e venda à mercados externos. Ao fazer com que as fitas nacionais participassem dos principais festivais do mundo, se exportava um filme-imagem do Brasil, que saía de seu mercado interno e se apresentava ao mundo e outros mercados. O INC pensava esses filmes De Dentro Para Fora.

Ely Azeredo publica na edição de 13 de junho de 1967 do Jornal do Brasil o texto *O Brasil nos festivais*, analisando o desempenho brasileiro em Moscou. O autor comenta que *O Caso dos Irmãos Naves*, na URSS, "realocará em bom nível a imagem do cinema brasileiro no exterior, prejudicada em Cannes pelo delirante e megalômano *Terra em Transe* (ninguém se iluda com a significação dos prêmios da crítica que esse filme, inclusive por solidariedade política, obteve *à margem* da mostra francesa)" (AZEREDO, 1967c, p. 2), menção direta ao esforço francês para contar com a obra no evento.

Considerando a obra de Person um filme que não é "festivaleiro, no sentido pejorativo. Tem chances de festival, embora não cortejo aplausos: representará dignamente o nosso cinema" (AZEREDO, 1967c, p. 2) e fazendo coro às obras que iriam ao mercado paralelo com o objetivo de venda, "representando as mais diversas correntes da indústria cinematográfica" (AZEREDO, 1967c, p. 2), Azeredo explicita a linha tênue da sua atuação como crítico e como representante da Comissão de Seleção, de forma que sua crônica caminha mais para uma justificativa das escolhas do Instituto Nacional do Cinema. O autor também menciona que o INC já pensava a participação brasileira em Veneza, e, em 22 de junho de 1967, o Jornal do Brasil publicava nota da abertura de inscrições para a XVIII Mostra Internacional de Cinema, a realizar-se de 26 de agosto a 08 de setembro de 1967, com submissões a serem efetuadas na sede do INC, no Rio de Janeiro (INSCRIÇÃO PARA VENEZA, 1967, p. 5)

A partir da edição 6 da Filme Cultura, de setembro de 1967, consta a seção *Movimento*, uma espécie de giro de notícias. Neste número, está o início de estudos pelo órgão para uma atuação junto ao MRE, a fim de promover o filme brasileiro no exterior, promoção cultural e difusão comercial nos mercados internacionais (MOVIMENTO, 1967a, p. 2). O Instituto manifesta seu interesse em "colocar o Brasil no mapa-múndi das mostras internacionais" (MOVIMENTO, 1967a, p. 3), citando novamente o trabalho da Comissão de Seleção estabelecida pela Resolução n° 5 e o *case* do festival moscovita.

É em Filme Cultura nº 6 que sabemos os escolhidos pela Comissão de Seleção para Veneza-67: o longa *O Menino e o Vento* (Carlos Hugo Christensen, 1967) e os curtas *Noturno* (Alfredo Sternheim, 1966) e *Mario Gruber* (Rubem Biáfora, 1966). Ficamos sabendo também de outras indicações em festivais internacionais: o longa *A Derrota* (Mario Fiorani, 1966) indicado para o Festival Internacional do Panamá (19/09 a 26/09/1967); o curta *Rio, Maravilha do Mundo (*Ruy Pereira da Silva; Carlos Fonseca, 1965) para o Festival Internacional de Turismo e Folclore (Bruxelas, 02 a 06 a outubro de 1967); o longa *Amor e Desamor* (Gerson Tavares, 1966) no Festival Internacional de San Francisco (cidade homônima, 20 a 29 de outubro de 1967); as obras *Uma Alegria Selvagem* (Jurandyr Passos Noronha, 1966) e *Hipertrofia das glândulas mamárias (*Benedito J. Duarte, 1966) no Festival Internacional do Filme de Formato Reduzido, (Salerno, Itália, de 04 a 08 de outubro de 1967); o filme *Cirurgia do Descolamento da Retina (*Benedito J. B. Duarte, 1967) no Festival Internacional de Filmes Sobre a Visão (MOVIMENTO, 1967a, p. 3).

Em 14 de julho de 1967, o órgão anunciava inscrições abertas para o VIII Festival Cinematográfico de Salonica (Grécia, 13 a 30 de setembro de 1967); o V Festival Internacional de Cinema, no Panamá (19 a 26 de setembro de 1967); e o V Festival de Cinema de Nova York (29 a 30 de setembro de 1967) (FESTIVAIS DE CINEMA SÃO RECOMENDADOS, 1967, p. 3). Em agosto, para os eventos de Salerno, previsto para ocorrer em outubro, e o de São Francisco, para novembro (OS FESTIVAIS, 1967, p. 2). Em 24 de novembro do mesmo ano, abria inscrições para o Festival del Popoli, na cidade homônima, na Itália, com prazo de submissão de 30 de novembro; para o V Concurso Internacional de Cinematografia Esportiva, em Cortina D' Ampezzo, com deadline para 05 de janeiro de 1968; para a Jornada Internacional do Filme de Curta-Metragem, em Tours, na França, para inscrição até 04 de dezembro; e para o festival de Oberhausen, destinado a curtas, na Alemanha, até 15 de janeiro de 1968, todos os quatro festivais programados para acontecer no primeiro semestre do ano seguinte[53] (FESTIVAIS DE CINEMA, 1967, p. 3). Assim, o INC também se envolveria com o processo de inscrição de curtas para os festivais.

Durante os seus quase dez anos, o INC assumiu a responsabilidade pela seleção dos filmes nos festivais internacionais dos mais variados países, priorizando eventos de localidades dos quais fosse possível extrair algo de positivo, como publicidade, acordos de coprodução e vendas para mercados externos. Esses festivais dialogavam com a centralidade

[53] Festival del Popoli: de 23 /03 a 03/03/1968; V Concurso Internacional de Cinematografia Esportiva: de 23/03 a 03/03/1968; Jornada Internacional do Filme de Curta-Metragem: de 23/01 a 28/01/1968; Oberhausen: 31/03 a 06/04/1968 (FESTIVAIS DE CINEMA, 1967, p. 3).

dos governos nacionais no envio de obras e grande presença de astros e estrelas, sendo capitais provisórias do mundo-cinema, como Cannes (França), Berlim (Alemanha Oriental), Veneza (Itália), Del Popoli (Itália), Oberhausen (Alemanha Ocidental) Mar Del Plata (Argentina), Moscou (URSS), Karlovy Vary, (República Checa, então posse soviética), San Sebastián (Espanha), Locarno (Itália), entre outros.

No final de junho de 1967, a autarquia começa a articular politicamente com os assessores de Costa e Silva a realização do II Festival Internacional do Filme em novembro do mesmo ano. O temor era que, caso acontecesse em 1967, uma nova tentativa só poderia ocorrer em 1969, porque o FIF, credenciado pela FIAPF, tem periodicidade bienal e o ano de 1968 já estava reservado ao Festival de Mar Del Plata, na Argentina, tendo em vista que a América Latina, dentro da estrutura estabelecida pela Federação, teria direito a um festival Classe A por ano (FIF A NÃO PERDER, 1967, p. 3). O FIF não aconteceria em 1967 e Moniz Vianna, secretário-executivo do INC e idealizador do festival, teve que dialogar com o Instituto Nacional do Cinema da Argentina para encaixar o festival brasileiro no calendário do ano seguinte:

> A partir de 1969, o Brasil e a Argentina realizarão anualmente, em forma alternada, um Festival Cinematográfico Internacional Competitivo. Fixou-se o mês de março de cada ano para a realização desses festivais, correspondendo o primeiro deles ao país do qual haja transcorrido maior tempo desde a realização de seu último festival. Em 1968, serão realizados dois festivais – um no Rio e outro em Mar Del Plata – porque resolvemos respeitar os direitos adquiridos (INC JÁ COMEÇOU TRABALHO, 1967, p. 11)

Em 08 de outubro de 1967, os Institutos de Brasil e Argentina assinaram acordo de unificação de seus festivais, com alternância de realização a partir de 1969. O administrador-geral do instituto argentino, Coronel Adolfo Ruiz Ridruejo, viajaria a Paris para notificar a FIAPF do acordo (MAR DEL PLATA E RIO, 1967, p. 1), que estaria disponível na Filme Cultura n° 7 (1967, p. 26). O breve disposto tem cinco pontos firmados: 1) Estabelecer entre os países intercâmbio de recursos; 2) Concluir um convênio de coprodução; 3) Incentivar a distribuição dos filmes no mercado vizinho do país vizinho; 4) Intercambiar informações de mercado dos dois países; 5) Concordar na realização anual e alternada dos festivais de Mar Del Plata e do Rio de Janeiro.

Outro acordo foi assinado, em seis pontos, (1) reforçando a alternância de Mar Del Plata/Rio de Janeiro a partir de 1969 (2) com realização em março de cada ano, (3) em que a vigência do acordo não interferiria nos direitos adquiridos anteriormente por cada festival, (4) que ambas as partes gozariam de liberdade de organização em seus próprios festivais (5) com

termos devidamente comunicados a FIAPF para efeitos legais e (6) com possibilidade de renúncia, desde que comunicando a Federação (MOVIMENTO, 1967b, p. 27).

Os dois documentos foram assinados em Buenos Aires por Vianna e Ridruejo (ACORDOS, 1967, p. 5). Na ida à França, o coronel argentino encontrou a:

> Maior receptividade de parte dos dirigentes da FIAPF, que não só ratificaram o acordo, como ainda incluíram os dois festivais, em caráter competitivo e permanente, no seu calendário internacional. Isso é bastante significativo, quando se sabe que a FIAPF está no momento fazendo uma revisão rigorosa e restringindo de forma drástica o número de festivais de cinema em todo o mundo (EUROPA VAI QUERER, 1967, p. 2).

O INC avançaria ainda mais na pauta dos festivais internacionais: em 13 de janeiro de 1968, os ministros de Relações Exteriores e de Educação e Cultura, respectivamente José de Magalhães Pinto e Tarso de Morais Dutra, firmam o Plano de Promoção Externa do Cinema Brasileiro (PPECB)[54], com participação do Instituto Nacional do Cinema na formulação das diretrizes do plano de trabalho (MELLO, 1978, p. 525).

O PPECB atua em frentes externas e interna. Enquanto a parte externa reforça pontos como prospecção dos mercados de outros países e distribuição de material impresso e de divulgação, cópias de filmes brasileiros para essas entidades cinematográficas, a atuação no Brasil também tinha objetivos de exportação, já que envolvia: A) planeamento da participação da produção brasileira nos festivais internacionais reconhecidos pela FIAPF e realizar panorama dos festivais a qual o Brasil pode participar; B) qualificação dos mercados externos mais interesses para penetração do filme brasileiro; C) realizar Mostras do Cinema Brasileiro no exterior com finalidade comercial; D) tabular informações sobre os mercados; E) confecção de material de divulgação; F) analisar filmes brasileiros que possam ser melhores aproveitados em determinados mercados; G) análise crítico-comparativa da "política dos festivais" a fim de obter maior participação nos eventos internacionais; H) confeccionar cópias em 16 mm dos filmes para distribuição no exterior; I) atualizar o cadastro de profissionais do setor cinematográfico brasileiro (MELLO, 1978, p. 526-527). As obras aptas a participarem do Plano deveriam ter o selo de Livres para Exportação e portarem o Certificado de Exibição Obrigatória do Filme Nacional (MELLO, 1978, p. 528)[55].

---

[54] Disponível na íntegra em MELLO, Alcino Teixeira De. **Legislação do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edição da EMBRAFILME, 1978. Volumes I e II, 617p.

[55] O Certificado de Livre para Exportação é o documento de liberação de circulação da obra dado pela Censura Federal. Já o Certificado de Exibição Obrigatória foi outorgado pela Resolução n° 12 de 19/09/1967, assinada por Durval Gomes Garcia, espécie de RG oficial do filme com número de identificação, que indica que a obra está regularizada junto aos órgãos oficiais - no caso, o próprio INC. Era expedido pelo Departamento de Longa-

Assim, diante do desejo de exportar o filme brasileiro, os festivais e as Semanas do Cinema Brasileiro eram janelas de visualização e publicidade para possíveis futuras inserções comerciais no mercado estrangeiro, sendo mencionados no corpo de trabalho do PPECB.[56].

Ao final de 1967, a Comissão de Seleção do INC mudava seus integrantes: Jorge Ileli, funcionário do INC, assumia a presidência, tendo como substituto Salvyano Cavalcanti de Paiva, também funcionário; os outros integrantes eram o ministro de Relações Exteriores Arthur Gouveia Portella, os cineastas Luis Carlos Barreto, Paulo Wanderley e Carlos Fonseca (AZEREDO, 1967d, p. 3). A nova configuração parece agradar todos os lados, contando com universalistas (Jorge Ileli e Paulo Wanderley) e cinemanovistas (Luis Carlos Barreto).

Em 16 de fevereiro de 1968, o INC abre inscrições para curtas e longas participarem de Cannes-68. A nota do Jornal do Brasil reforça que, por mais que o Instituto indique os filmes que julgue adequados para a ocasião, o "Conselho de Administração do Festival se reserva o direito de recusar todo filme que não corresponda à significação do certame, como também se reserva o direito de selecionar, de acordo com os órgãos competentes dos países interessados, os filmes que lhe parecerem apresentar um interesse especial" (INC ABRE INSCRIÇÕES, 1968, p. 5). De 08 a 15 de abril de 1968, o Instituto também anunciava a abertura de inscrições para os festivais de Karlovy-Vary, San Sebastian e Berlim (OS FESTIVAIS, 1968, p. 3).

Ser integrante da Comissão não impediria Barreto de criticar o órgão. Em 15 de março de 1968, o cineasta afirmava que a autarquia foi criada pelo ministro Roberto Campos "para dar um emprego ao cunhado Flávio Tambelini", além de ser "um cabide de emprego para críticos pelegos" e a "corrupção instalada com dinheiro do próprio cinema brasileiro" (INC É CABIDE, 1968, p. 6). As críticas de Barreto se dão pela campanha do INC para escolher os melhores filmes do ano de 1967, que teria atuado de forma parcial e ideológica, deixando de lado *Terra em Transe* e *Opinião Pública* sem Prêmio Adicional de Qualidade.

O fato de as obras terem recebido premiações internacionais seria, na concepção de Barreto, uma chancela das suas respectivas qualidades, ao passo que "o júri é maquiavelicamente constituído pelo Sr. Moniz Vianna para evitar a premiação de filmes que seguem a linha por ele não adotada" (INC É CABIDE, 1968, p. 6). Novamente, o Instituto é

Metragem da autarquia, válido para longa-metragem e com validade de cinco anos. Apenas as obras com o Certificado poderiam concorrer a prêmios, promoções e medidas controladas pelo INC, como a exibição comercial garantida pela Lei de Obrigatoriedade e a inscrição em Festivais Internacionais controlada pela Resolução n° 5 (MELLO, 1978, p. 318).

[56] A estrutura do Plano assemelha-se às funções que a Embrafilme ficaria encarregada de executar quando criada, um ano mais tarde.

palco do embate entre as concepções do cinema brasileiro e, neste sentido, a premiação que escolhe os "melhores do ano" é uma forma de uma "escola" sobrepor-se à outra[57].

A comissão escolhida pelo INC para esses prêmios era composta por pelos críticos Ely Azeredo (também presidente), José Lino Grünewald[58], Pedro Lima[59], Carlos Maximiano Motta, Van Jafa (PRÊMIO INC 1968, p. 29). Tambelini iria à público pôr panos quentes nas críticas de Barreto, afirmando que o Cinema Novo estava contemplado: *O Caso dos Irmãos Naves* recebeu o Prêmio Adicional de Qualidade e o da renda líquida, enquanto *Todas as mulheres do mundo*, *Terra em Transe* e *Irmãos Naves* integram o TOP-16 de premiados da renda líquida (PRÊMIO INC, 1968, p. 28-29).

Em 1968, o Instituto continuava a pensar formas de promover o cinema brasileiro no exterior. Segundo Moniz Vianna, a nova ideia era de flexionar o filme brasileiro a centros de consumo, fomentando uma plateia mundial que assista o cinema brasileiro, gerando fonte de renda. Para o secretário-executivo, o INC, desde sua criação, incentivava a visualização do filme brasileiro em terras estrangeiras através da participação em festivais internacionais,

> Ainda as melhores pontas-de-lança para a divulgação das produções dos países ainda não de todo conhecidos nos mercados externos e a participação do Brasil, este ano, se concentrará nos de Classe A: Cannes, Veneza, Karlovy-Vary (que alterna com Moscou), Rio de Janeiro (que alterna com Mar Del Plata), e San Sebastian, de acordo com a classificação feita pela Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films FIAPF) ou em outros que por ventura tenham interesse comercial ou cultural para o cinema brasileiro (INC VAI PROMOVER, 1968, p. 14).

---

[57] Foram três premiações simultâneas: no Prêmio INC (criado via Resolução n° 19 de 26/12/1967 e atualizado pela n° 29 de 31/07/1969), que escolhia os melhores filmes e profissionais do cinema brasileiro do ano, os prêmios variavam entre NCr$ 1 mil a NCr$ 5 mil para profissionais de curtas e longas-metragens (MELLO, 1978, p. 327-328); no Prêmio Adicional de Qualidade era destinado aos longas-metragens que, com base em argumentos artísticos, receberiam bonificação percentual de até 25% da renda de bilheteria obtida em circulação nacional (PRÊMIOS INC, 1967, p. 28); E a premiação de renda líquida (criada via Resolução n° 15 de 28/09/1967), que concedia 10% da renda obtida pela obra com bilheteria (MELLO, 1978, p. 320-322). Nos três casos, era o júri instalado pelo INC - o controlado por Vianna segundo Barreto, que agia para que as obras do Cinema Novo ficassem de fora das premiações, impedindo os realizadores do movimento de conseguirem financiamento para suas próximas fitas. A relação dos premiados está disponível na edição de Filme Cultura n° 9

[58] Grünewald, poeta, tradutor, crítico de cinema. Escreveu nos anos 50 para o Jornal do Brasil e para o Correio da Manhã, no qual passa a fazer críticas. "Pauta-se por uma rara sensibilidade para a criação inovadora, saudando tanto o produto comercial hollywoodiano (foi um dos primeiros analistas a perceber a importância e a qualidade estética dos musicais da Metro) quanto a ousadia iconoclasta da Nouvelle Vague e do Cinema Novo" (HEFFNER, 2012b, p. 354-355). Aproxima-se conceitualmente do Cinema Marginal.

[59] Pedro Lima atuou no jornalismo cinematográfico da revista Selecta, lançando sua coluna “O Cinema No Brasil”, dedicada à produção nacional. Adhemar Gonzaga mantinha uma seção nos mesmos moldes em Paratodos, iniciando a campanha pelo cinema brasileiro, com ideário de mimetizar o estilo clássico estadunidense nas fitas brasileiros. Possui passagens pela Cinearte de Adhemar Gonzaga e Mário Behringer, e em O Jornal, Diário da Noite e O Cruzeiro entre as décadas de 30 a 60. Membro da Comissão Federal de Cinema (CFC) em 1956 (AUTRAN, 2012a, p. 409)

Vianna, ao afirmar que os festivais são pontas-de-lança, evidencia a visão dos festivais agregados ao mercado, potencializando visibilidade de desempenho comercial às obras brasileiras a partir de um certificado de qualidade internacional. Para o INC, os festivais são parte do mercado (INC VAI PROMOVER, 1968, p. 14).

Até a data da entrevista de Vianna ao Correio de Manhã, 07 de abril de 1968, o INC havia feito a indicação de obras para as edições de 1968 dos festivais de Florença, com *A Cabra na Região Semiárida* (Rucker Vieira, 1966); Mar Del Plata, com *Edu, coração de ouro* (Domingos de Oliveira, 1968), *A Virgem prometida* (Iberê Cavalcanti, 1968), *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1966), e *O Matador* (Amaro César, 1969), além dos curtas *Bahia de Pedra de Ouro* (Cliton Vilela, 1969) e *Heleno de Freitas* (Diretor desconhecido, ano desconhecido); Buenos Aires, com *Cirurgia do Deslocamento da Retina (*Benedito J.B. Duarte, 1967); e Cannes, com *As Amorosas* (Walter Hugo Khouri, 1968) e *O Homem Nu* (Roberto Santos, 1968) (INC VAI PROMOVER, 1968, p. 14).

Os acordos de coprodução também estavam em pauta. Em 25 de janeiro de 1968, foi firmado o "Convênio sobre Coprodução Cinematográfica Brasil-Argentina", com menção aos festivais seguindo o formato do acordo Brasil-Espanha do período GEICINE, com dois artigos sobre o tema.

O Art. VIII menciona que as obras coproduzidas deverão produzir legenda informando que a obra é um trabalho de coprodução, valendo o mesmo para todo o material publicitário, inclusive em manifestações artístico-culturais e nos festivais internacionais. O Art. IX estabelece que os coprodutores decidirão em qual versão e nacionalidade os filmes produzidos serão apresentados nos festivais internacionais e, em caso de divergência, aquele que possuir participação majoritária terá o poder de escolha. Em caso de participação financeira equivalente, o país da nacionalidade do diretor será o critério de desempate. Caso este não seja argentino ou brasileiro, o critério é o país coprodutor que sediou a maior parte das filmagens (MELLO, 1978, p. 502). Os acordos de coprodução firmados pelo INC seguiriam estas diretrizes com relação aos festivais internacionais, e encontramos estas mesmas citações nos acordos firmados com França (1969), Itália (1974) e República Federal Alemã (1975)[60].

O embate entre nacionalistas e universalistas continua em 1968. Alex Viany publica na edição de 17 de abril de 1968 do Diário de Notícias um retrospecto analítico de algumas das participações brasileiras nos festivais internacionais entre 1964-1968:

[60] Todos disponíveis em *Legislação do Cinema Brasileiro* (1978)

1964 - *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) conseguiu manter-se indicado para Cannes após o Golpe Militar, "não obstante a pressão de certas forças retrógadas" (VIANY, 1968, p. 5). Acompanhado de *Vidas Secas (*Nelson Pereira dos Santos, 1964), foram bem recebidos pela crítica estrangeira e premiados; *Os Fuzis (*Ruy Guerra, 1964) recebeu o Urso de Prata em Berlim, enquanto *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1964), "não chegou a ser exibido, por ter sido temporariamente sustada sua exposição pelas novas autoridades brasileiras" (VIANY, 1968, p .5). *Selva Trágica* (Roberto Farias, 1964) foi indicado pelo MRE, mas não foi selecionado em Veneza.

1965 - *Noite Vazia (*Walter Hugo Khouri, 1965*)* representou o Brasil em Cannes, e *Vereda da Salvação* (Anselmo Duarte, 1965), em Berlim. Moscou e Veneza não tiveram filmes brasileiros nesta edição, e Viany cita que a representação brasileira no I Festival Internacional do Filme foi *A Falecida (*Leon Hirszman, 1965), depois que *O Desafio (*Paulo César Saraceni, 1964) foi recusado. *São Paulo S/A* (Luís Sergio Person, 1965) é, para Viany, o grande vencedor do ano, bonificado em Pesaro.

1966 - *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965) foi indicado para Cannes, e *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), para a Semana da Crítica. O filme de Saraceni foi escolhido para Berlim, mas recusado pelo festival. *O Corpo Ardente* (Walter Hugo Khouri, 1966) e *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966) foram recomendados pelo INC à Veneza, sendo o primeiro recusado e o segundo aceito. *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1964) entrou em Berlim. Em Karlovy Vary, houve a indicação de *O Menino e o Engenho* (Walter Lima Jr, 1965).

1967 - *Todas as Mulheres do Mundo* (Domingos de Oliveira, 1966) foi recusado em Cannes e em Berlim; *Terra em Transe (*Glauber Rocha, 1967), "sem dúvida o filme mais combalido pela crítica oficial, recebeu convite de Cannes, Berlim e Locarno, onde foi consagrado pela crítica internacional" (VIANY, 1968, p. 5). *O Menino e o Vento (*Carlos Hugo Christensen, 1967) foi recusado em Veneza. *O Caso dos Irmãos Naves* (Luís Sergio Person, 1967) foi exibido em Moscou, e *A Opinião Pública (*Arnaldo Jabor, 1967) premiado em Pesaro.

1968 - *O Quarto* (Rubem Biáfora, 1968) representou o Brasil em Mar Del Plata, mas, como não foi finalizado a tempo, o INC convidou *Edu, Coração de Ouro* (Domingos de Oliveira, 1968) para substitui-lo. *As Amorosas* (1968, Walter Hugo Khouri) foi escolhido pelo órgão para Cannes junto de *O Homem Nu (*Roberto Santos, 1968). Diz Viany que, após Cannes recusar os dois filmes, o Instituto teria começado a pressionar o festival francês a aceitar a obra de Khouri. Viany também comenta a recusa da autarquia em oficializar o

convite feito pelo Festival de Pesaro a *Cara a Cara* (Júlio Bressane, 1968), argumentando que isso estaria "contrariando entendimentos prévios do diretor daquele festival, Lino Miccicché, com os dirigentes do Instituto" (VIANY, 1968, p. 5).

Considerando que o INC realmente centralizava a atuação dos filmes brasileiros em festivais internacionais e, mesmo que se tentasse burlar essa prerrogativa por meio de convites, um aval pelo governo federal ainda era necessário, constatando Viany que: 1) "Parece evidente que as autoridades brasileiras não realizaram até agora um levantamento dos festivais, no sentido de aproveitá-los ao máximo em benefício de nossos filmes" (VIANY, 1968, p. 5); 2) As autoridades brasileiras acertavam as indicações – isto é, recomendar uma obra e esta ser aceita pelo festival - ao acaso, não estudando os perfis dos eventos; 3) Nestas indicações haveria "clara política protecionista em relação a certos cineastas oficiais (notadamente, Biáfora, Christensen e Khouri) e há, por outro lado, a intenção de conquistas de outros (Domingos de Oliveira, Luís Sérgio Person, Roberto Santos), tentando afastá-los da corrente do Cinema Novo" (VIANY, 1968, p. 5); 4) "Há uma crescente e cada vez mais óbvia campanha contra o movimento do Cinema Novo" (VIANY, 1968, p. 5). O autor então, a partir da última relação de indicações e seleções nos festivais internacionais, aponta que a indicação de filmes brasileiros nos festivais internacionais obedecia a parâmetros políticos e ideológicos, com distância dos cinemanovistas.

Luís Carlos Barreto, Cacá Diegues e Glauber Rocha, ao comentarem a recusa de Cannes em selecionar *O Homem Nu* e *As Amorosas*, afirmam que o festival "tem todo o direito de fazê-lo sempre que forem apresentados filmes de má qualidade" (CINEASTAS ACHAM JUSTA, 1968, p. 11). Para Barreto, o crescente aumento de recusas dos filmes indicados pelo governo seria os festivais dando "uma prova de estar informados de não serem aqueles os filmes representativos do cinema que se faz atualmente no Brasil" (CINEASTAS ACHAM JUSTA, 1968, p. 11). O diretor acredita que os festivais são importantes espaços de promoção, já que os filmes brasileiros não têm orçamento suficiente para propaganda no exterior, e que a política do INC seria prejudicial às conquistas do cinema brasileiro nos últimos anos (CINEASTAS ACHAM JUSTA, 1968, p. 11).

Como parte do Plano de Promoção Externa do Cinema Brasileiro, o Instituto lançaria, no XVIII Festival de Berlim, realizado de 21 de junho a 02 de julho de 1968, a primeira edição de "Brasil Cinema", catálogo com os lançamentos dos filmes brasileiros de longa-metragem. A primeira edição contava com 76 páginas e informações de 28 filmes, como ficha técnicas e fotos, em português, inglês e francês, periodicidade semestral, compilando a produção nacional lançada no período, distribuído nas "missões diplomáticas brasileiras" e

“nas principais praças cinematográficas mundiais, especialmente junto aos grupos internacionais de compradores de filmes” (INC, UM ANO DE TRABALHO, 1968, p. 50), em mais uma forma de promover o Brasil e o filme brasileiro no exterior[61].

O Brasil esteve no XVIII Berlinale com comitiva composta por Durval Gomes Garcia, os atores Leila Diniz, Irene Stefânia e Paulo Porto, junto dos filmes *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e o curta *Lasar Segall* (Luiz Carlos Couto, 1968), ambos com boa recepção pela crítica internacional: “O *stand* do Brasil, montado no Palácio do Festival, foi um dos que fizeram maior sucesso, demonstrando o grande interesse dos grandes centros pelo nosso cinema” (MOVIMENTO, 1968, p. 45)[62], segundo Durval, externando também uma grande procura pelos catálogos Brasil Cinema, que esgotaram (FILME BRASILEIRO, 1968, p. 8). Na seção paralela, foi exibido *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968), e, no mercado de filmes, *Trilogia do Terror (*José Mojica Marins, 1968), *Cangaceiros de Lampião* (Carlos Coimbra, 1967), *As Amorosas* (Walter Hugo Khouri, 1968) e *O Homem Nu* (Roberto Santos, 1968) (MOVIMENTO, 1968, p. 45). Três filmes foram vendidos para o mercado externo no festival: *Fome de Amor, Capitu* e *O Homem Nu* (FILME BRASILEIRO, 1968, p. 8).

O Instituto ainda indicaria *O Diabo Mora no Sangue* (Cecil Thiré, 1968) para representar o Brasil no Festival de San Sebastián de 06 a 16 de julho de 1968 (MOVIMENTO, 1968, p. 45). Em Locarno, *Viagem ao Fim do Mundo* (Fernando Coni Campos, 1968), indicado pelo INC, receberia a Vela de Prata do festival, “reservado à melhor obra do Terceiro Mundo ou da América Latina. Integraram a delegação brasileira o produtor-diretor-roteirista Fernando Coni Campos, as atrizes Annik Malvil e Talula Campos” (MOVIMENTO, 1968, p. 45).

É importante especificarmos como se procediam as inscrições internacionais na autarquia. Cabia ao Setor dos Festivais a atuação junto à classe cinematográfica para anunciar, explicar e auxiliar os realizadores quanto ao calendário de eventos estrangeiros, prazos de inscrição, material necessário para a submissão e apreciação via Comissão estabelecida pela Resolução n° 5. Por exemplo, nas inscrições para Veneza-67, estipulava-se que as submissões deveriam ser feitas diretamente no INC:

> As inscrições para a XXVIII Mostra Internacional do Cinema, a realizar-se em Veneza, de 26 de agosto a 08 de setembro, estarão abertas a partir de hoje até o dia

[61] As quatro primeiras edições do catálogo seriam semestrais, duas lançadas em 1968 e outras duas em 1969. A partir da edição n° 5, de 1970, torna-se anual, e, com a extinção do INC, a Embrafilme lançaria duas edições para os anos de 1976 e 1977. Ao todo, teve 12 edições entre 1968 e 1977, seguindo o formato da primeira edição.

[62] Filme Cultura n°10.

> 26 corrente, no Instituto Nacional de Cinema, podendo concorrer filmes de longa-metragem inéditos fora do Brasil. Uma comissão do INC examinará em prazo breve os filmes inscritos (INSCRIÇÃO PARA VENEZA, 1967, p. 5).

Em novembro de 1967, quando se abriram as inscrições para Del Popoli, Cinematografia Esportiva, Jornada Internacional do Filme de Curta-Metragem na França e Oberhausen, as inscrições "desses quatros festivais devem ser feitas no Instituto Nacional do Cinema, na Praça da República, 141-A, 2° Andar" (FESTIVAIS DE CINEMA, 1967, p. 3).

Em 1968, quando o INC abre processo de submissão para Karlovy Vary, San Sebastian e Berlim, o trâmite ainda era feito "no Instituto Nacional de Cinema" (OS FESTIVAIS, 1968, p. 3). Em 1969, as inscrições se mantiveram na sede do Instituto, verificado a partir do desenvolvimento do II FIF (FESTIVAL DE CINEMA, 1969, p. 2) e em fevereiro de 1970, quando a autarquia anuncia a abertura de inscrições para Cannes (INSCRIÇÕES PARA CANNES, 1970, p. 2).

Encontramos na Filme Cultura n° 15 de julho/agosto de 1970 uma menção ao Setor dos Festivais, que dispõe um calendário de quatro páginas dos festivais internacionais a serem realizados em 1971, com eventos das mais diversas características: competitivos, não competitivos, para longas, curtas, para obras de 16 mm e 35 mm, e breve nota introdutória:

> Á título de informação aos seus leitores, Filme Cultura fez um levantamento, possivelmente completo, de todos os festivais, mostras e certames internacionais de cinema, já realizados e a realizarem-se no ano de 1970. Para maiores informações e detalhes, o leitor poderá procurar o Setor dos Festivais, do Instituto Nacional do Cinema. Este levantamento do ano de 1970 serve como referência para os anos subsequentes (FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE CINEMA, 1970, p. 50).

Dessa forma, durante os primeiros anos do órgão (1966-1969), as inscrições para obras participarem do processo de indicação e seleção para festivais internacionais ocorriam diretamente na sede do Instituto, e apenas a partir do segundo semestre de 1970 a autarquia criou um setor específico para atuar nessa função. Quando o INC abre inscrições para Cannes-71, o Setor já é mencionado:

> Estão abertas no Instituto Nacional do Cinema as inscrições para o XXV Festival Internacional do Filme de Cannes que serão encerradas na próxima sexta-feira, às 17h. O certame terá lugar no período compreendido de 14 a 28 de maio próximo. Os candidatos deverão apresentar no Setor de Festivais do INC, juntamente com a ficha de inscrição: 1) uma cópia do filme; 2) uma sinopse em português; 3) diálogo em português (em francês, se houver). As datas para a notificação dos filmes escolhidos para a competição são improrrogáveis, de acordo com o regulamento do festival (CANNES JÁ ESTÁ, 1971, p. 6).

O Setor de Festivais era novamente citado como encarregado pelas inscrições em festivais seguintes, como na XIV Semana Internacional do Cinema de Cor:

> O Instituto Nacional do Cinema abriu ontem as inscrições para os produtores de filmes de longa e curta-metragem coloridos, que desejem participar da XIV Semana Internacional do Cinema de Cor, a se realizar de 14/10 a 28/10 em Barcelona, na Espanha. As inscrições podem ser feitas até o 28 de setembro, na Rua Mayrink Veiga, 28, quinto andar - Setor dos Festivais - sendo exigidos a cópia do filme, ficha técnica, certificado de censura para livre exportação e cartazes, fotos e filmografia dos diretores e atores do filme (INC LEVARÁ FILMES, 1972, p. 10).

É possível perceber um trato diferente na comunicação das inscrições de Veneza-67 para Cannes-71 e Cor-72. Enquanto o primeiro era genérico, os dois últimos listavam as necessidades para apreciação, indicando certo aprofundamento no conhecimento do material solicitado. Ou seja, o Instituto se especializou no assunto dos festivais, passava a dispor de um setor específico para a finalidade de seleção internacional em festivais e em endereço próprio, sem estar na sede oficial do Instituto na Praça da República.

O Setor dos Festivais teve vida ativa até a extinção do órgão em 1975, conforme verificamos na abertura de inscrições para Cartagena-72 (INSCRIÇÃO DE FILME, 1972, p. 3), XI Festival Internacional de Filmes para Crianças em Gijón, em 1973 (SERVIÇO, 1973, p. 6), Cannes-73 (REGRA TRÊS, 1973a, p. 3), Berlim-75 (XXV FESTIVAL DE BERLIM, 1975, p. 11), entre outros.

A documentação padrão solicitada nesse período-INC, principalmente pós-Setor dos Festivais, girava em torno de cópias do filme para visualização, ficha técnica da obra (lista de diálogos em português e em outros idiomas, principalmente o inglês, fotos, cartazes) e Certificados: Censura/Boa Qualidade, aos longas, o de Obrigatoriedade, e aos curtas, o de Classificação Especial [63].

Uma queixa constante da classe cinematográfica era o pouco tempo que o Instituto disponibilizava para as inscrições, com média de duas semanas por evento, mas períodos menores também eram ofertados. A submissão para Oberhausen-74 foi de três dias, por exemplo (FESTIVAL DE CURTA OBERHAUSEN, 1974, p. 4).

Pouco encontramos sobre os profissionais que atuavam dentro do Setor. Em 1971, Marita Leite era a responsável pela segmentação e quem escolhia os filmes para a Semana dos Realizadores e para o Mercado de Filmes de Cannes (INC RECEBE, 1971, p. 10). Texto do

---

[63] O Certificado de Obrigatoriedade (Resolução n° 67 de 28/01/1972) é o RG dos longas. O de Classificação Especial (Resolução n° 4 de 12/05/'1967) é seu equivalente aos curtas. Certificados de Censura e de Boa Qualidade eram o aval da Censura Federal. Nos jornais da época e nas Resoluções do INC, fica implícita uma utilização dos dois termos para significar o mesmo documento e finalidade. Nas Resoluções dos festivais-INC, "Certificado de Boa Qualidade" é referendado aos curtas, e "Certificado de Censura" aos longas.

Jornal do Brasil de 11 de setembro de 1974 menciona Maria Dolabella Zamitti como encarregada pelo setor até então (MERCADO PARALELO PODE SER A SOLUÇÃO, 1974, p. 8). Em todo caso, o Setor dos Festivais passava a ser uma importante ferramenta para o Instituto Nacional do Cinema na aproximação com os festivais internacionais.

No biênio 1967/1968, o INC também marcava território nos festivais brasileiros. De 29 de junho a 02 de julho de 1967 aconteceu o II Festival de Cinema Brasileiro, em Juiz de Fora (MG), com organização do INC, Associação de Brasileira de Produtores Cinematográficos e o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas, em homenagem ao seu 117° aniversário. Foram exibidos *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *El Justiceiro* (Nelson Pereira dos Santos, 1967), *O Menino e o Vento* (Carlos Hugo Christensen, 1967) e *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) (JUIZ DE FORA FAZ FESTIVAL, 1967, p. 10). A obra de Glauber foi a vencedora, junto do curta *O Velho e o Novo* (Mauricio Gomes Leite, 1967), O júri não foi mencionado, mas formado por críticos do Rio de Janeiro, Minas Gerais e autoridades locais. O evento em Juiz de Fora não contou com grande presença de convidados, em virtude do aparente "desinteresse do representante do Instituto Nacional de Cinema, brigadeiro Rui Bresser Belo" (II FESTIVAL DE CINEMA, 1967, p. 10), sem mais detalhes.

Em 1967, quando se realizou o III Festival Brasileiro de Cinema Amador JB/Mesbla (FBCA), a autarquia ofereceu como prêmio ao diretor do melhor filme um contrato de direção de um documentário para "incentivar a formação de novos cineastas brasileiros e ampliar o campo de interesse pelo cinema em nosso país" (MOVIMENTO, 1967a, p. 3)[64]. O III FBCA ocorreu de 06 a 10 de outubro de 1967. Na quarta edição, de 04 a 08 de novembro de 1968 (INC VAI PREMIAR, 1968, p. 10), na quinta, de 03 a 07 de novembro de 1969 (FESTIVAL DE CINEMA AMADOR, 1969, p. 12), e na sexta edição, de 23 a 27 de setembro de 1970, o INC manteve o prêmio (INSTITUTO DE CINEMA, 1970, p. 10).

A VI Jornada Nacional de Cineclubes, realizada em Fortaleza de 19 a 23 de julho de 1967, contou com a presença de Geraldo Santos Pereira, então diretor do Departamento do Filme Educativo (DFE) do Instituto, no lugar de Durval Gomes Garcia, que foi ao Festival de Moscou. (PEREIRA, G., 1967d, p. 52). Geraldo Santos Pereira (1967f. p. 2), estava em Fortaleza a "novíssima geração do cinema brasileiro, constituída por jovens estudantes, em sua maioria do ciclo médio e universitário (...) que aspiram a profissionalização e integram uma fileira de expressiva potencialidade para o futuro da atividade cinematográfica em nosso

[64] Filme Cultura n° 6

país". Ao que o INC leva o DFE, demonstra interesse em eventos com outros públicos e participantes, que fugiam do estrelato dos eventos pró-mercado e centrados no longa.

O autor reforça essa análise ao dizer que a presença do Departamento foi "muito útil para os trabalhos da autarquia, além da oportunidade de integrar na ação do INC, em fase inicial de trabalhos, o movimento cineclubistico", já que foram mais de 20 entidades do ramo estiveram presentes. Foram debatidos assuntos em torno da pauta "Cinema/Escola", como o ensino cinematográfico nas escolas de nível médio, técnico e superior e a profissionalização de jovens para atuação no mercado (PEREIRA, 1967f, p. 2)

Geraldo recebeu recomendações de parcerias para que se pudesse criar melhores condições para o filme educativo fora do circuito comercial de exibição, como parcerias com Conselho Nacional dos Reitores, Secretarias Estaduais de Ensino, instalação de cursos técnicos de cinema pelo Brasil, instalação junto às federações locais de cineclubes para criação de Grupos de Produção de Filmes Educativos e Culturais (PEREIRA, 1967f, p. 2). Esse diálogo em festivais que criam pautas de trabalho será visto nos anos 70, principalmente nas Jornadas de cinema realizadas em Salvador, nas quais o INC também se fez presente.

Associada à Jornada cineclubista estava o Festival do Filme Brasileiro de Curta-Metragem, em caráter competitivo, em sua segunda edição, exibindo 22 filmes[65]. Flávio Werneck foi agraciado com o prêmio de Melhor Direção por seu trabalho em *Interregno*, ganhando a direção de um documentário pelo Instituto (PEREIRA, G., 1967d, p. 53).

A terceira edição do festival aconteceu em Brasília de 16 a 20 de julho de 1968, promovido pelo Conselho Nacional de Cineclube e patrocinado pela Fundação Cultural do Distrito Federal, com o objetivo de “estimular e desenvolver a criação artística no setor de filme brasileiro de curta-metragem em 16 mm, e demonstrar ao público, em geral, o desenvolvimento artístico do filme brasileiro de curta-metragem” (FESTIVAL DE CURTA-METRAGEM., 1968, p. 3).

Com 40 obras inscritas, Jurandyr Passos Noronha[66] foi o representante do INC no júri (BRASÍLIA ABRE TERÇA-FEIRA, 1968, p. 10). O festival ficou marcado pela suspensão da

---

[65] A primeira edição aconteceu em Salvador em 1964 (BRASÍLIA ABRE TERÇA-FEIRA, 1968, p. 10).

[66] Nos anos 30, Jurandyr escreveu sobre cinema para os periódicos A Vanguarda, Diário Trabalhista e Dom Casmurro, sendo responsável pelas seções "Cinema Educativo" e "Cinema de Amadores" na Cinearte. Na década de 40 trabalhou na Cinédia e começou a dirigir curtas documentais. Durante o Estado Novo, trabalhou para o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) na produção de documentários. Teve longa passagem por órgãos públicos: Chefiou a Seção de Adaptação do Serviço de Técnica Cinematográfica do INCE, além de dirigir alguns filmes para o Instituto Educativo; representante do MEC no GEICINE, chefiou a Seção de Filmoteca do INC. Dirigiu o longa doc *Panorama do Cinema Brasileiro* (Jurandyr Passos Noronha, 1968), encomendado pelo próprio Instituto (AUTRAN, 2012b, 516-517).

primeira noite de exibição, na qual dois filmes, *Instantaneo 65* (Vera Lúcia; Carlos Pereira, 1968) e *Opção* (Lívio Cintra, 1968), foram censurados sob alegação de subversão. O local da sessão, a Escola Parque, se transformou “em uma assembleia de protestos contra a censura e o governo” (FESTIVAL DE CURTA-METRAGEM, 1968). Realizadores presentes declararam regime de assembleia popular, liderados por Leon Hirszman. O festival acabou suspenso pelo ocorrido (FESTIVAL DE CURTA-METRAGEM, 1968).

Geraldo Santos Pereira, em sua coluna de 04 de maio de 1968, fez uma extensa cobertura do IV Festival de Cinema de Teresópolis, realizado de 28 de abril a 01 de maio do mesmo ano, organizado pela divisão de turismo da prefeitura local e patrocínio da Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos (ABPC), braço nacional da FIAFP para a realização de certames no Brasil, e do Sindicato Nacional da Industria Cinematográfica (SNIC). O festival tinha o objetivo de promover o cinema brasileiro ao público brasileiro, e o diretor da Divisão do Fomento do Filme Nacional, Savério Maturo, esteve presente representando o INC (PEREIRA, G., 1967e, p. 2).

O Instituto se movimentava para realizar um I Festival do Cinema Brasileiro, em Recife, com patrocínio do governo pernambucano. A ideia era criar um evento que exibisse "filmes nacionais inéditos, de curta e longa-metragem, disputarão valiosos prêmios, enquanto uma delegação de cineastas, intérpretes e jornalistas irão à chamada ‘Veneza brasileira’ para o certame" (NOVOS FESTIVAIS, 1967, p. 2), mas a ideia ficou no papel.

O INC se envolveu no III Festival de Cinema de Brasília, realizado de 24 de novembro a 10 de dezembro de 1967, a fim de consolidá-lo "no calendário cultural, intelectual e artístico brasileiro, como o mais importante do gênero" (ALENCAR, 1967, p. 5). Brasília-67 contou com apoio do Instituto, com Van Jafa como representante da autarquia no Júri de Seleção (O CINEMA BRASILEIRO, 1968, p. 2) e Durval Gomes Garcia como integrante do Júri de Premiação (ALENCAR, 1967, p. 5).

O presidente do INC oficializaria o festival candango para o ano seguinte, inserindo-o em uma espécie de calendário oficial de eventos tutelados pelo Instituto, “consequências inscritas em um contexto de difusão e fomento do filme brasileiro visando a expansão da indústria, aperfeiçoamento técnico e artístico, ampliação do mercado efetivo do cinema nacional” (PAIVA, Salvyano, 1967c, p. 1). O Instituto daria o status de oficial apenas aos eventos inseridos em seu calendário, e, como o cenário dos festivais brasileiros ainda estava em formação, a autarquia utilizava tal medida como estratégia para marcar território dentro desses eventos à medida que surgissem e contassem com o apoio da autarquia para sua

realização. O Instituto, assim, se filia a estes festivais de promoção do cinema brasileiro para se publicizar também como provedor da atividade cinematográfica nacional.

De 15 a 18 de fevereiro de 1968 ocorreu o I Festival de Cinema Brasileiro de Balneário Camboriú (SC), com verba capitaneada pelo INC e delegação de quarenta personalidades - entre atores, atrizes, técnicos e jornalistas -, em voo fretado do Rio de Janeiro. Foram exibidos cinco filmes, mas o texto, de autoria de Salvyano Cavalcanti de Paiva, não especifica quais (PAIVA, Salvyano, 1968, p. 3).

A autarquia também iria ao I Festival de Cinema Brasileiro de Belo Horizonte, realizado de 15 a 21 de setembro de 1968. Com exibição de oito longas, doze curtas e premiação em dinheiro, o evento contou com apoio da Prefeitura de Belo Horizonte e patrocínio do Governo do Estado de Minas Gerais.

O envolvimento do INC, na verdade, seria à revelia. O diretor do Departamento de Fiscalização do órgão, brigadeiro Rui Bresser Belo, ameaçou os organizadores do evento que, caso ele não fosse o presidente do júri de premiação, o festival não poderia acontecer, argumentando que o evento não levou em consideração suas exigências como a quantidade de 4 filmes de longa-metragem participantes e o comando do júri, “já que é o presidente nato de qualquer festival de cinema brasileiro” (DIRIGENTE DO INC, 1968, p. 10).

A Comissão Promotora recusou as exigências de Rui Bresser Belo por “considerá-las sem amparo legal na legislação cinematográfica, segundo vários advogados consultados” (DIRIGENTE DO INC, 1968, p. 10). Dias mais tarde, o brigadeiro recuava, desmentindo que não permitiria a realização do festival e que gostaria de colaborar na realização do evento, atribuindo o ocorrido a “intrigas que são feitas contra elementos do INC, órgão controlador das atividades cinematográficas do país, e ao qual cabe orientar a realização dos festivais nacionais de cinema” (DIRETOR DO INC, 1968, p. 10).

Após reunir-se com representantes do festival, Rui Bresser Belo colocou-se à disposição, salientando que o INC “só impede a realização de um festival quando ele prejudica de forma evidente os esforços do Instituto em amparar o cinema brasileiro” (DIRETOR DO INC, 1968, p. 10). Os filmes inscritos teriam de ser inéditos em Minas Gerais, e o texto do Jornal do Brasil de 20 de setembro de 1968 informava que o brigadeiro era parte do júri (FILME E COQUETEL, 1968, p. 10).

O agora oficializado Festival de Brasília daria início a sua quarta edição de 25 de novembro a 02 de dezembro de 1968, mas sem nenhum representante do Instituto em sua estrutura organizacional e no júri (BAHIA, 1998, p. 57). O festival ganhava cada vez mais espaço para a discussão política, com filmes como *A Vida Provisória* (Maurício Gomes Leite,

1968), *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) e *Jardim de Guerra* (Neville D'Almeida, 1970), além de simpósios temáticos em busca da reflexão do fazer cinema no Brasil (BAHIA, 1998, p. 62). Era também um espaço de proeminência do Cinema Novo em plena capital federal, perto dos militares. Se o silêncio do INC pouco dizia, a ditadura subiria o tom ao baixar o Ato Institucional n° 5 (AI-5), onze dias após o término do festival. Começava o período mais duro do regime.

4.6.2 O mundo-cinema vai ao Brasil com o II FIF

"Cannes, Berlim e Veneza são grandes festivais, mas este do Rio é maravilhoso. Tudo no II FIF foi magnífico" (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 2). A declaração do cineasta austríaco Josef Von Sternberg abre o especial de quatro páginas da Filme Cultura sobre a realização do II Festival Internacional do Filme (FIF), realizado de 17 a 30 de março de 1969[67]. A declaração hiperbólica dita o tom da visão do INC com o festival que concebeu:

> Uma seleção de filmes das tendências mais representativas do cinema atual, presença de 30 cineastas, mais de meia centena de intérpretes, um júri de longa-metragem constituído por **11** personalidades de ressonância internacional, um simpósio de ficção científica reunindo vários dos escritores mais significativos do gênero, um ciclo retrospectivo dedicado a Alberto Cavalcanti e um mercado garantiram ao II Festival Internacional do Filme no Rio de Janeiro êxito extraordinário (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 2)

A primeira edição do FIF ocorreu em 1965 em homenagem ao IV centenário do Rio de Janeiro e com concessão especial pela FIAPF. A repercussão da primeira edição fez com que a entidade o classificasse como Classe A, tipificação dada aos principais festivais internacionais, como Cannes, Berlim e Veneza (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 2).

Sua realização seria bienal, e a Filme Cultura explica que o evento não ocorreu em 1967 devido à "inexistência de um organismo oficial que pudesse tomar a seu cargo a realização do festival seguinte" (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 2). Com o INC, o FIF voltava a ser uma possibilidade porque "um dos pontos do programa de trabalho do novo órgão é a formação e execução de uma política de fomento industrial e promoção cultural do filme brasileiro" (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 2), menção à articulação dos Institutos de Cinema do Brasil e Argentina, alternando a realização de seus festivais internacionais (Rio e Mar Del Plata) no calendário internacional permito pela FIAPF.

---

[67] Esta declaração de Sternberg retrata muito bem o uso dos festivais de cinema pelo INC a partir da Filme Cultura.

Nelson Hoineff, em O Jornal de 11 de fevereiro de 1969, explica que no FIF-65 um grupo de artistas brasileiros liderados por Jece Valadão protestava por não terem sido convidados a participarem do evento sob justificativa de não estarem filiados a uma entidade de classe. Esse é o contexto para a criação da Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos (ABPC), que prontamente filiou-se à *Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films*, tornando-se a representante da Federação no Brasil, embora "jamais dispôs de fundos para cobrir a alta anuidade devida à FIAPF" (HOINEFF, 1969, p .7).

Em novembro de 1968, ABPC e INC assinam convênio de promoção do cinema brasileiro para a realização de festivais internacionais de cinema no Brasil, assinado por Durval Gomes Garcia, presidente do INC, e pelo presidente da ABPC, Aluízio Leite Garcia (MELLO, 1978, p. 494-495)[68].

A Cláusula I contextualiza a ABPC como entidade nacional filiada à FIAPF e que atuaria junto do INC para a "colaboração julgada indispensável à consecução e realização dos Festivais Internacionais de Cinema a serem efetivados no Brasil, nos anos ímpares" (MELLO, 1978, p. 494), institucionalizando o interesse do governo brasileiro na criação de festivais de cinema no território brasileiro e dentro dos parâmetros da FIAPF. Um festival credenciado pela Federação atestaria a relevância artística e cultural deste evento e, por consequência, daquele país, atraindo o olhar do mundo sobre ele.

A Cláusula II reforça a mobilização dos produtores nacionais para participarem desses eventos; a Cláusula III atribuiu ao INC a responsabilidade de pagar a anuidade de afiliação da ABPC à FIAPF, despesa a ser fixada no orçamento anual do órgão (Cláusula IV). A Cláusula V incumbe o Instituto a designar dois membros da ABPC para compor a Comissão de Organização do FIF de 1969, e a Cláusula VI determina a ABPC dialogar com a FIAPF e levar ao INC todas as "medidas pertinentes à representação que, no interesse da indústria cinematográfica brasileira, se faça necessária, em Assembleias, Congressos ou Seminários, no país ou no exterior" (MELLO, 1978, p. 495), sendo espécie de "informante" do governo dentro da estrutura da Federação.

Se em um primeiro momento do período-INC o interesse era exportar os filmes para festivais internacionais e fazê-los atuar De Dentro Para Fora, a realização do segundo FIF abre outra linha de atuação, a de olhar o Brasil estando no país, da classe cinematográfica internacional ir ao Brasil para assistir filmes brasileiros e internacionais, e participar de

[68] Disponível no *Legislação do Cinema Brasileiro*, de Alcino Teixeira de Mello (1978)

eventos sediados no país. Dessa forma, o mundo-cinema vai ao Brasil-país e vê o Brasil com seus próprios olhos, De Fora Para Dentro. A partir da realização de um festival internacional Classe A no Brasil, o governo militar se projeta como incentivador da cultura e da exibição democrática, livre e sem censura dos mais variados tipos de obras audiovisuais.

O II FIF se deu com as especificidades de um festival Classe A, como júri internacional e deslocamento de atores e diretores bancados pelo evento. O Cine Metro Copacabana foi o "Palácio do Festival", emulando o Palácio de Cannes, onde também ocorreu a programação principal. (INFORMAÇÕES SOBRE, 1969, p. 8). Os filmes vencedores receberam o troféu *Gaivota de Ouro*, confeccionados por Caio Mourão, também autor da réplica do monólito presente em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (Stanley Kubrick, 1968), a ser entregue à equipe do filme, que viria ao Brasil participar do festival (HOINEFF, 1969, p. 7). Os países participantes, além do Brasil, foram: Alemanha Ocidental, Argentina, Canadá, Espanha, Estados Unidos, França, Grécia, Holanda, Hungria, Índia, Inglaterra, Itália, Iugoslávia, Japão, México, Polônia, Portugal, Suécia, Tchecoslováquia, União Soviética (INFORMAÇÕES SOBRE, 1969, p. 8).

O FIF teve atividades paralelas, como seção retrospectiva em homenagem ao cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, de 17 a 23 de março de 1969, em dois programas diários, com exibição de *Rien que les Heures* (1926), *Simão, o Caolho* (1952), *Herr Puntila und Sein Knecht Matti* (1955), *Thus Spake Theodor Herzl* (1967), entre outros (HOINEFF, 1969, p. 7).

Outra atividade era o seminário "A Literatura de Ficção Científica e o Cinema", exibindo vinte e um filmes entre 24 e 30 de março de 1969, dentre eles, *Planeta Proibido* (Fred McLeod Wilcox, 1956), *O Incrível homem que encolheu* (Jack Arnold, 1957), *A Noiva de Frankenstein* (James Whale, 1935), *A filha do médico e o monstro* (Edgar G. Ulmer, 1957), encerrando com o longa recém-lançado de Stanley Kubrick, *2001: Uma Odisseia no Espaço* (HOINEFF, 1969, p. 7). Para o seminário, estava prevista a presença de críticos e escritores dos EUA, Inglaterra, França, Itália, Checoslováquia, Polônia, Espanha, Portugal, Argentina (HOINEFF, 1969, p. 7), nomes como Forest J. Ackerman, Karen Anderson, Poul Anderson, Alfred Bester, Robert Bloch, Carol Emshwiller, Harlan Ellison, Philip José Farmer, Robert Heinlein, Harry Harrison, Robert A. Heinlein, Damon Knight, Sam Moskowitz, Frederik Pohl, Robert Sheckley, A. E. Van Vogt, Kate Wilhelm, Michael Caen, Jacques Sadoul, Brian Aldiss, J. G. Ballard, John Brunner, Marcial Souto, Leigh Chapman, os cineastas Roger Corman, Ed Emshwiller, George Pal, Jacques Baratier, Robert Benayoun, Val

Guest, Wolf Rilla e o ensaísta Luís Gasca (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 3) [69]. Hoineff termina o panorama entusiasmado:

> O FIF, em duas semanas, será responsável pela exibição de mais de 120 obras, com objetivos culturais, comerciais e competitivos. Serão gastos mais de 1.400 cruzeiros novos e pela primeira vez entrará em vigor no Brasil o compromisso firmado com o Instituto Nacional de Cinematografia da Argentina, para a realização de festivais internacionais em Mar Del Plata, nos anos pares, e no Rio de Janeiro, nos ímpares. O resto, é silêncio (HOINEFF, 1969, p. 7).

A realização do II Festival Internacional do Filme, ainda em 1968, já era bem-quista pelo Departamento de Certames da Secretaria de Turismo da cidade do Rio de Janeiro, sendo comparado ao carnaval e Natal pelo titular da pasta, Rui Pereira da Silva (TURISMO JÁ PENSA, 1968, p. 5). O secretário estadual de Turismo da Guanabara, Levi Neves, daria declarações em igual tom (LEVY ANUNCIA, 1969, p. 2).

O FIF foi patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura sob intermédio do INC com o governo da Guanabara[70], por meio de sua Secretaria de Turismo (INFORMAÇÕES SOBRE, 1969, p. 8), tendo custo total de NCr$ 1.400 divididos em duas partes iguais entre o governo estadual e MEC (FESTIVAL DO FILME, 1969, p. 7).

Em 05 de fevereiro, o governo da Guanabara assinou um convênio de cooperação técnica com o MEC para execução do FIF, indicando a data de realização do festival (de 17 a 30 de março de 1969) e estrutura (presença realização de Seção Competitiva, Retrospectiva, Mercado de Filmes, Conferências e Simpósios, a qual seriam convidados apenas países com produção anual de no mínimo 20 fitas por ano). (FESTIVAL DO FILME, 1969, p. 7).

A Comissão Organizadora, responsável por intermediar contatos com entidades governamentais para fazer o evento acontecer, foi composta por Durval Gomes Garcia (presidente do INC), Moniz Vianna (secretário-executivo e diretor do festival), Rui Pereira da Silva (secretário de Turismo), Fernando Ferreira (diretor do Departamento de Cinema, Teatro e outras diversões da Secretária de Turismo), Donatello Grieco (chefe do Departamento Cultural do MRE); Aluízio Leite Garcia (presidente do SNIC) e Jarbas Barbosa, (produtor), Roberto Farias (diretor) e José Lewgoy (ator) (FESTIVAL DO FILME, 1969, p. 7),.

---

[69] Todos os debates e discursos do Simpósio de Ficção Científica realizado dentro do II FIF foram transcritos e compilados em livro, lançado pelo Instituto Nacional do Cinema em 1969. A edição tem autoria de José Sanz, com os textos transcritos de Forrest J. Ackerman, Sam Moskowitz, Robert Bloch, A.E. Van Vogt, Brian W. Aldis, Poul Anderson, Luis Gasca, John Brunner, Harry Harrison, Alfred Bester, Wolf Rilla, Frederick Pohl, Jacques Sadoul, Harlan Ellison e Arthur C. Clarke (SANZ, 1969).

[70] Entre 1960 a 1975, o atual município do Rio de Janeiro foi um estado brasileiro, denominado Guanabara.

As inscrições para filmes ficaram abertas de 11 a 25 de fevereiro de 1969, sendo efetuadas diretamente na sede do Instituto Nacional do Cinema (FESTIVAL DE CINEMA, 1969, p .2). Para participar dessa triagem, os filmes teriam que ser: A) produzidos depois de 1º de janeiro de 1968; B) não terem sido apresentados em público ou na televisão, fora do país produtor ou em outros festivais; C) serem de 35mm ou 70mm (MENEZES, 1969a, p. 5).

O II FIF obedecia aos padrões de inscrições e exigências de um circuito internacional regulado pela FIAPF, como o ineditismo mundial (isto é, ser no festival a primeira exibição pública do filme), ano de produção mais recente possível e a bitola aceita, se integrando, assim, a um calendário no qual estavam os principais internacionais. O Brasil se insere no circuito internacional como um dos destinos para as obras internacionais, com o tapete vermelho do glamour à brasileira, no Brasil e no Rio de Janeiro, com filmes internacionais sendo exibidos em cinemas locais com presença de artistas internacionais. Moniz Vianna, idealizador do FIF, daria entrevista a Miriam Alencar na edição de 03 de março de 1969 do Jornal do Brasil, passando mais informações sobre o evento.

O filme de abertura foi o britânico *O Leão no Inverno* (Anthony Harvey, 1968) e a relação de algumas obras integrantes da Seção Competitiva contou com o argentino *Martin Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968), o francês *La Vie, L'Amour, la Mort* (Claude Lelouch, 1968), o húngaro *Próféta voltál szívem* (Pal Zonái, 1968), o britânico *O Muro das Maravilhas* (Joe Massot, 1968), o italiano *A Vida é um Álibi* (Luciano Lucignani; Adolfo Celi; Vittorio Gassman, 1969), o iugoslavo *Podne* (Mladomir Puriša Đorđević, 1968), os japoneses *Kuroneko* (Kaneto Shindô, 1968) e *O mapa arruinado* (Hiroshi Teshigahara, 1968), o polonês *Ruchome piaski* (Wladyslaw Slesicki, 1969), o português *Cruz de Ferro* (Jorge Brum do Canto, 1967), o sueco *Badarna* (Yngve Gamlin, 1968), o soviético *Снегурочка* (Pavel Kadochnikov, 1969), o grego *Epiheirisis Apollon (*George Skalenakis, 1968*)*, o italiano *Amanti* (Vittorio De Sica, 1968). (ALENCAR, 1969a, p. 4).

Espanha, Alemanha e Índia ainda não haviam informado suas obras concorrentes e a Motion Pictures deixou o INC escolher seus filmes como gesto de "homenagem", dentre três opções: *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968), *Rachel, Rachel* (Paul Newman, 1968) e *Cerimônia Secreta* (Joseph Losey, 1968) (ALENCAR, 1969a, p. 4). Na Seção Informativa, exibições do polonês *Tudo à venda* (Andrzej Wajda, 1969), do britânico *Dutchman* (Anthony Harvey, 1966), os franceses *Les fêtes galantes* (René Clair, 1965) e *Une Histoire Immortelle* (Orson Welles, 1968), *Estigma Maldito* (Noburu Nakamura, ano desconhecido) e o estadunidense *Faces* (John Cassavetes, 1968), (ALENCAR, 1969a, p. 4).

Durval Gomes Garcia achava relevante a realização do festival para inserir a produção brasileira no mercado internacional, proporcionando contato direto com *players* estrangeiros (FESTIVAL INTERNACIONAL DO FILME, 1969, p. 6) em um "diálogo planetário":

> Os festivais de cinema são profícuo instrumento de promoção do cinema, revelando novas tendências e estilos, trazendo ao público as metamorfoses que nele se operam. São inúmeros os exemplos de escolas, artistas e técnicos que alcançaram notoriedade através de um festival. Ao mesmo tempo, no contato diário que se estabelece, no diálogo franco, na troca de ideias, abrem os horizontes profissionais, contratos são fechados, as primeiras conversações para uma produção são iniciadas. Daí porque um festival não pode ser analisado simplesmente pelas suas realizações imediatas, a curto prazo, mas também pelas soluções que propicia e que frutificam com o tempo (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 2)

Filme Cultura menciona a importância do festival em fazer a imprensa e a cinematografia internacional não só olharem para o Brasil, mas que também fossem até o país e "pudessem tomar contato com a nossa paisagem humana e cultural" (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 2), verificando *in loco* o que o cinema brasileiro produzia, a "afirmação concreta da vitalidade de uma indústria de cinema, como a nossa, que desperta interesse internacional, não apenas como cenário de filmes estrangeiros, mas como centro produtor" (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 3). Texto da Tribuna da Imprensa de 07 de março de 1969 também elogia o festival como parte do calendário cinematográfico mundial: "De dois em dois anos o FIF será o único festival oficialmente reconhecido no calendário da FIAPF para o Hemisfério Ocidental" (INFORMAÇÕES SOBRE, 1969, p. 8).

O INC escolheu *A Compadecida* (George Jonas, 1969), e *A Olho Nu* (David Waisman, 1969) para representarem o Brasil na Mostra Competitiva (INC SELECIONA, 1969, p. 7). A película de George Jonas foi vendida para diversos países europeus durante a realização do festival (LEVY: NÃO HÁ PROBLEMAS, 1969, p. 6). *Os Paqueras* (1969, Reginaldo Farias), exibido no Mercado de Filmes, também despertou interesse dos compradores estrangeiros (LEVY: NÃO HÁ PROBLEMAS, 1969, p. 6).

Trinta e seis atores integraram a delegação brasileira: Anecy Rocha, Adriana Prieto, Annik Malvil, Bibi Ferreira, Eva Vilma, Dina Sfat, Glauce Rocha, Glória Menezes, Irene Stefânia, Irma Alvarez, Ioná Magalhães, Jaqueline Mirna, Joana Fomm, Leila Diniz, Norma Bengell, Odete Lara, Tônia Carreiro, Carlos Alberto, Fábio Soares, Geraldo Del Rey, Grande Otelo, Hugo Carvana, Jardel Filho, John Herbert, Jece Valadão, Jorge Dória, Leonardo Vilar, Mario Benvenutti, Milton Rodrigues, Oscarito, Osvaldo Loureiro, Paulo Autran, Paulo José, Paulo Gracindo e Tarcísio Meira. (INC SELECIONA, 1969, p. 7). Dos produtores, Luís

Severiano Ribeiro Junior, Herbert Richards, Osvaldo Massaíni, Ademar Gonzaga, Paulo Porto, Carlos Niemayer, Ronaldo Lupo, Fernando Rodrigues, Fernando de Barros, Jean Manzon, Watson Macedo e Adolfo Chandler, e os diretores George Jonas, Gérson Tavares, Anselmo Duarte, Lima Barreto, Rubem Biáfora, Carlos Coimbra, Rogério Sganzerla, Rui Santos, Flávio Tambelini, Carlos Hugo Christensen, Osvaldo Candeias e Daniel Filho (DELEGAÇÃO BRASILEIRA, 1969, p. 28).

Estiveram presentes vinte e sete diretores internacionais, "algo considerado 'raro' em festivais de cinema", alguns deles sendo Claude Lelouch, Nadime Trignani, Agnés Varda, Jacques Demy, Joseph Von Sternberg, Fritz Lang, Emilio Fernandes, Roman Polanski, Andrzej Wajda, Leopoldo Torre Nilsson, Nicolas Sarquís, Manuel Summers, Mladomir Puriša Đorđević, Pal Zolnay, Val Guest, Wolf Rilla, Władysław Ślesicki, Roger Corman, Alain Robbe-Grillet (MARTIN FIERRO, 1969, p. 24).

O júri de premiação internacional dos longas foi composto por Joseph Von Sternberg, Alain Robbe-Grillet, Andrzej Wajda, Emílio Fernandes, John Gillet, Robert Eurico, Manuel Antin, e os brasileiros Alberto Cavalcanti, Anselmo Duarte, e Walter Hugo Khouri. No júri dos curtas, cinco integrantes: Dusan Vukotić, Ed Emshwiller, Grant Munro e os brasileiros Fernando Campos e José Lino Grünewald. (MARTIN FIERRO, 1969, p. 24).

O filme argentino *Martin Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968) foi o vencedor do festival e recebeu a Gaivota de Ouro por sete votos a três (MARTIN FIERRO, 1969, p. 24) "pelo tratamento clássico de um grande tema e pela direção e excelentes interpretações" (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 3). O britânico *Joanna (*Michael Sarne, 1968) recebeu a Gaivota de Ouro e Prata e o prêmio especial do júri "pela interpretação coletiva do elenco e a notável performance de Donald Sutherland" (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 3). Jacques Deray recebeu a Gaivota de Ouro e Prata pela Melhor Direção em *La Piscine* (Jacques Deray, 1969). (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 3).

O prêmio de Melhor Atriz e Gaivota de Prata foi para Mia Farrow "pela sua sutil interpretação e sua caprichosa e espirituosa composição dos personagens" (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 3) em *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1969) e *Cerimônia Secreta* (Joseph Losey, 1968). Gaivota de Prata de Melhor Ator ficou para Amidou, "pela força de sua performance, notadamente na sequência final de *La Vie, L'Amour, la Mort* (Claude Lelouch, 1968)" (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 3).

Três menções honrosas: para *A Compadecida* (1969, George Jonas), "pela beleza da cor e a concepção dos figurinos e do décor"; o polonês *Ruchome piaski* (Wladyslaw Slesicki, 1969), "pela esplêndida fotografia em preto e branco e a escolha dos elementos naturais feita

pelo diretor"; e ao iugoslavo *Podne* (Mladomir Puriša Đorđević, 1968), "pela sua coragem em desenvolver um tema difícil" (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 3).

Podne ainda receberia o Prêmio Sol de Ouro pelo Júri Internacional da Crítica, e *o* húngaro *Próféta voltál szívem* (Pal Zonái, 1968) pelo Júri do Office Catholique International du Cinéma (II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO, 1969, p. 3). O júri dos curtas atribuiu a Gaivota de Ouro e prêmio de Melhor Filme ao americano *The Art of The Real*, e menções honrosas ao canadense *Walking* e ao húngaro *Ideal 68.* Filme Cultura não nos fornece mais informações sobre as obras[71].

A atriz iugoslava Neda Arnerić foi escolhida como *Rainha do II Festival Internacional do Filme* pela imprensa credenciada, recebendo o prêmio "Praia de Montenegro". Foram considerados para a votação "critérios artísticos, de simpatia, beleza e badalação, todos inerentes, às frequentadoras da praia de Montenegro, em Ipanema. A atriz norte-americana, Barbara Bouchet e a francesa Anny Duperey, ficaram em segundo e terceiro lugar, respectivamente" (LEVY: NÃO HÁ PROBLEMAS, 1969, p.6). Ao mesmo tempo, trinta fotógrafos que realizaram a cobertura do festival elegeram a atriz alemã Eva Renzi como a "Rainha Objetiva" do certame (LEVY: NÃO HÁ PROBLEMAS, 1969, p. 6).

O saldo da realização do FIF-69 foi considerado positivo[72] para o Instituto (MARTIN FIERRO, 1969, p. 24) por inserir o Brasil no calendário dos festivais internacionais, trazendo realizadores estrangeiros e movimentando economia e turismo. O Diário de Notícias lista alguns efeitos a partir do II FIF que reforçariam aspectos De Fora Para Dentro:

> 1) pela possibilidade que ofereceu, à nossa indústria cinematográfica, de mostrar a sua produção e de permitir a seus realizadores, artistas e técnicos um contato com colegas estrangeiros, bem como com críticos de alguns dos melhores jornais do mundo; 2) por haver permitido concluir ou adiantar entendimentos visando a objetivos de interesse imediato para a nossa cinematografia, como a realização de Semanas do Cinema Brasileiro na Iugoslávia e na Hungria; colocação de filmes brasileiros na Suécia; transações comerciais no Mercado de Filmes; realização de coproduções; e convênio com a Itália, Alemanha e Espanha (O CINEMA BRASILEIRO, 1969, p. 4).

[71] No âmbito do curta-metragem, a nota de rodapé de *O Cinema em Festivais e os Caminhos do Curta-Metragem no Brasil* sintetiza: "Houve um segundo Festival Internacional do Filme, também no Rio de Janeiro, em 1969, do qual nos dispensamos de estudar em face de sua pouca significação para a finalidade deste trabalho. " (ALENCAR, 1978, p. 95).

[72] O II Festival Internacional do Filme teve intensa cobertura midiática da época, configurando-se como acontecimento complexo e cheio de detalhes, os quais não foram explorados em sua totalidade neste trabalho. Deixamos a sugestão para os pesquisadores brasileiros.

Enquanto Negrão de Lima, governador da Guanabara, rapidamente acenava com a possibilidade de a terceira edição FIF ocorrer de 01 a 14 de março de 1971 (MARTIN FIERRO, 1969, p. 14), o Cinema Novo marcou posição contrária ao festival por acreditar que este traria prejuízos à indústria brasileira. Para Cacá Diegues, o foco do INC deveria estar na quantidade de datas para exibição compulsória, e "ao invés disso, promove um festival que inflacionará o mercado de mais filmes estrangeiros, o que deixará nossa cinematografia ainda mais para trás" (CINEMA NOVO, 1969, p. 18). Luis Carlos Barreto, costumaz crítico do INC, afirma que Durval Gomes Garcia, ao realizar o FIF no Rio, cria um "acordo de proteção aos filmes estrangeiros no Brasil, em troca da FIAPF, além de garantir a sua própria promoção pessoal" (QUATRO DOS VINTE E TRÊS, 1969, p. 17)[73].

O FIF não foi o único festival internacional realizado no Brasil no período. Contando com envolvimento do INC, se deu em São Paulo a quarta (1968) e quinta edição (1969) do Festival Internacional de Filmes Científicos. O IV Festival ocorreu de 20 a 26 de maio de 1968, promovido pelo Instituto, Alcântara Machado Comércio e Empreendimentos, Cinemateca Brasileira e Associação Médica Brasileira. Em caráter competitivo, o Melhor Filme receberia o troféu Manuel de Abreu, e menções honrosas a obras de cunho "médicos, odontológicos, veterinários e farmacológicos que melhor mostrem os progressos da ciência nesses campos" (FESTIVAL DE FILMES CIENTÍFICOS, 1968, p. 7). A quinta edição teve colaboração das mesmas entidades, ocorrendo em 1969 no Salão de Ciências e Aplicações Médicas, no Parque Ibirapuera (FILMES DE TRANSPLANTES, 1969, p. 10).

Evento similar, a I Mostra Internacional do Filme Científico, realizada de 01 a 06 de setembro de 1969 no Museu da Arte Moderna contou com patrocínio da Secretaria de Ciência e Tecnologia do estado da Guanabara, colaboração da Cinemateca do MAM e do INC. Todos os filmes eram curtas em 16mm de doze países diferentes: África do Sul, Brasil, Dinamarca, França, Hungria, Inglaterra, Portugal, Romênia, Estados Unidos, Israel e Japão (MOVIMENTO, 1969, p. 47). Segundo Alencar (1969b, p. 8), a programação foi de 50 filmes divididos em seções competitivas e informativas:

> Todo o avanço da tecnologia, da ciência, nos seus vários ramos, serão vistos na parte competitiva. Na parte informativa, a série completa dos voos das naves Apolo-8, 9, 10 e 11, com a descida dos primeiros homens na Lua. E ainda, telecomunicações espaciais, transplantes, estrutura intima da célula e do átomo. Será também realizada

[73] A briga dos cinemanovistas com o FIF, principalmente com Antônio Moniz Viana, acontece já na primeira edição do evento, quando os cineastas brasileiros estruturam um festival paralelo chamado "Festival na Areia", realizado simultaneamente ao Festival do Filme de 1965. No evento de 1969, não "apresentaram nenhuma demonstração prática" (QUATRO DOS VINTE E TRÊS, 1969, p. 17).

> uma retrospectiva de filmes científicos brasileiros, tendo como patrono o cineasta Humberto Mauro (ALENCAR, 1969b, p. 8).

Os filmes premiados receberam o Troféu Fritz Feigl, em homenagem ao cientista austríaco erradicado no Brasil: o britânico *Microscopia Eletrônica* (Melhor Filme de Ciência Básica), o japonês *Previsão de Terremoto* (Melhor Filme de Ciência Aplicada), *Esplenectomia* (Melhor Filme Científico Nacional) e o francês *Carbono-14 (*Melhor Filme Científico Educativo). Receberam Menções Honrosas o estadunidense *Genética* e o húngaro *Estudos Biológicos*, sem informe por parte da Filme Cultura dos nomes dos realizadores (MOVIMENTO, 1969, p. 47).

O calendário dos festivais internacionais – e a participação brasileira nesses eventos - continua. O INC em 21 de fevereiro de 1969 atualiza a Comissão de Seleção em Festivais Internacionais, com duração de um ano: o crítico Van Jafa é o presidente, seguido dos jornalistas Justino Martins e Alberto Shatovsky, o ministro do Itamaraty Arthur Portela, o produtor Aluízio Leite Garcia e o escritor paulista Antônio Rangel Bandeira (TRÊS DOS VINTE E QUATRO, 1969, p. 17). O Cinema Novo tinha uma representação mínima na Comissão, tendo em vista a ligação de Aluízio com o SNIC.

Para a edição de Cannes de 1969, apenas *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1969) foi inscrito, sendo enviado para apreciação do evento francês. Diante da liberdade que Cannes tinha para convidar qualquer filme que julgasse interessante, Durval Gomes Garcia telegrafa para o festival "deixando-o à vontade para convidar *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, uma vez que o INC tomou conhecimento oficial de que o filme estava concluído, agora que Glauber Rocha o apresentou para solicitar o Certificado de Exibição Obrigatória" (INC ABRE CAMINHO, 1969, p. 7).

O Certificado foi concedido rapidamente pela autarquia, amenizando os atritos dos cinemanovistas com o INC. Glauber também contemporizou críticas, afirmando que não existia briga entre o INC e o Cinema Novo. Robert Favre Le Bret, diretor do Festival de Cannes, convidou *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) para representar o Brasil no evento, enquanto *O Bandido* foi recusado (GLAUBER IRÁ A CANNES, 1969, p. 6).

O filme de Glauber recebeu o prêmio da Confederação Internacional do Cinema de Arte e Ensaio e o Prêmio Luís Buñuel, considerado pela crítica espanhola o filme com Melhor Direção (PRÊMIO A GLAUBER, 1969, p. 14). Durval Gomes Garcia enviou ao cineasta um telegrama de congratulações do Conselho Federal Cultura pelos prêmios obtidos em Cannes, o qual o Jornal do Brasil disponibiliza na íntegra: "Tenho a grande satisfação de comunicar

que o Conselho Federal de Cultura, por proposta do conselheiro Otávio de Faria, aprovou voto de congratulações pelo êxito de *Antônio das Mortes* no Festival de Cannes. Em nome do INC, junto as felicitações de todos pelo alto significado dos prêmios obtidos" (GLAUBER GANHA ELOGIO, 1969, p. 16)[74].

Eis a forma com que os cinemanovistas conseguiam sobrepor-se à resistência instalada pela estrutura do INC na indicação de seus filmes para os festivais internacionais: a partir do interesse dos demais centros do cinema mundial por obras do terceiro mundo. Ao INC, restava a atuação institucional de conviver com as obras do Cinema Novo, que, se não poderiam ir até os festivais pelos órgãos oficiais, eram convidadas por estes diretamente. No núcleo cinemanovista há uma relação pendular de aproximações e distensões, buscando não se marcarem contrários à autarquia a todo momento, já que esta ainda detinha o poder, dinheiro e a influência de determinar regras e execução da atividade cinematográfica no país. Os panos quentes de Glauber Rocha ilustram tal ponto.

No segundo semestre de 1969, o Decreto-lei n° 862 de 12/09/1969 oficializa a criação da Embrafilme. O Instituto Nacional do Cinema foi considerado o "pai do embrião" da Empresa, que "atuaria em cooperação com o INC" (GOVERNO CRIA, 1969, p. 16). Durval Gomes Garcia assume INC e Embra simultaneamente. Aluízio Leite Garcia, presidente do SNIC à época e integrante da Comissão de Seleção de filmes do INC, viu-se "surpreendido" com a criação da Embrafilme. O cineasta Domingos de Oliveira reclamou que o INC não consultou o Sindicato para avaliação da ideia. Tanto Garcia quanto Oliveira cobravam do Instituto o fortalecimento do mercado interno para gerar constante estímulo da produção local (PRESIDENTE DO SINDICATO, 1969, p. 7).

*Brasil ano 2000 (*Walter Lima Jr, 1969) foi a obra indicada pelo Instituto para Berlim-69, conquistando o Urso de Prata pela "originalidade de seu tema e o frescor de caracterização de seus personagens" (MOVIMENTO, 1969, p. 46)[75]. *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) foram ao Festival de Veneza, em edição não competitiva[76]. *O Quarto* (Rubem Biáfora, 1968) esteve em Locarno, *Uma Alegria*

---

[74] *Antônio das Mortes* é o nome internacional dado a *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro.* A escolha do título não parece ter sido por acaso pelo presidente do INC, indicando certo reconhecimento internacional da obra de Glauber no estrangeiro, mas não em terras brasileiras.

[75] Filme Cultura n° 13

[76] De 1969 a 1979, o festival veneziano não seria competitivo, embarcando na segunda fase dos festivais europeus categorizada por Valck, em que o aspecto da cinefilia passa a sobrepujar-se à agenda política, à qual estão relacionadas as premiações.

Selvagem (Jurandyr Passos Noronha, 1966) e *H20* (diretor desconhecido, ano desconhecido) tiveram boas recepções no Festival de Teerã, segundo carta do secretário-executivo do Festival, Parviz Fatouretchi (MOVIMENTO, 1969, p. 46). *Memórias de Helena* (David Neves, 1969) foi escolhido para o Festival do Panamá (CINEMA, 1969, p .3).

Erwin Rado, presidente do 18° Festival de Melbourne, enviaria carta ao Instituto sobre o "êxito obtido pelo cinema brasileiro (inclusive três documentários produzidos pelo INC) no certame australiano" (MOVIMENTO, 1969, p. 46). Mais de duas mil pessoas assistiram ao *Panorama do Cinema Brasileiro* (Jurandyr Passos Noronha, 1968), e "o público, no final, aclamou-o com vigorosa salva de palmas porque reconheceu a maneira positiva como se harmonizaram no filme o comentário adequado e o esplêndido material coletado" (MOVIMENTO, 1969, p. 46). O festival recomendaria a aquisição do filme brasileiro pela Biblioteca Nacional da Austrália. Outros filmes que estiveram no festival foram o longa *As Amorosas* (Walter Hugo Khouri, 1968), e os documentários *Kuarup – Ritual no Alto Xingu, a criação de um povo* (Heinz Forthmann, 1962) e *Jornada Kamayurá* (Heinz Forthmann, 1966) (MOVIMENTO, 1969, p. 46).

No Festival de Nova Déli, realizado de 05 a 18 de dezembro de 1969, *Quelé do Pajeú* (Anselmo Duarte, 1969) foi exibido "com êxito incomum" (MOVIMENTO INTERNACIONAL, 1970, p. 63) [77]. Segundo o embaixador Wladimir do Amaral Murtinho à Filme Cultura, o longa foi projetado quinze vezes e esteve entre os favoritos do público, mesmo não levando nenhum prêmio. Fizeram parte da comitiva brasileira Anselmo Duarte, Ruy Pereira da Silva e a atriz Rossana Ghessa. Para Ruy Pereira, a janela em Nova Déli permitiu "excelente abertura para o nosso cinema no Oriente. Produtores de Bombaim e Calcutá manifestaram interesse em ver mais filmes do Brasil e em examinar as possibilidades de coproduções indiano-brasileiras. O comportamento exemplar e a beleza de Rossana Ghessa deram especial destaque à presença brasileira no festival" (MOVIMENTO INTERNACIONAL, 1970, p. 63). Murtinho aproveitou o festival para articular a realização de uma Semana do Cinema Brasileiro na Índia (MOVIMENTO, 1969, p. 46).

Entre 19 e 26 de outubro de 1969, ocorre o I Festival Norte de Cinema Brasileiro, patrocinado pelo Departamento de Turismo e promovido pelo estado amazonense. O INC entregaria como prêmio ao diretor do melhor curta o financiamento de um filme a ser rodado na Amazônia (CAMPOS, N., 1969, p. 15).

[77] Filme Cultura n° 14.

O texto de Carlos Rangel na edição de 02 de novembro de 1969 do O Jornal dizia que Manaus "foi a capital do cinema brasileiro durante uma semana" quando um grupo de jovens lançou um protesto sobre a desmitificação fílmica da região "sobre Tarzan e peles vermelhas" (RANGEL, 1969, p. 6), para "chamar a atenção dos cineastas para aquela região, sempre mostrada sob a forma de cartão postal para engabelar os turistas" (RANGEL, 1969, p. 6).

O evento contou com a presença de atores e atrizes como Irma Alvarez, Anecy Rocha, Maria Pompeu, Irene Stefânia e Helena Ignez, com os mergulhos na piscina substituídos pelos banhos de rio e passeios pelo Amazonas. Também esteve presente o luso-brasileiro Silvino Santos, documentarista com grande atividade na região desde a década de 20 (RANGEL, 1969, p. 6). Assim, a agenda social fazia-se presente no festival manauense como característica de divulgação.

Foram exibidos *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Duas Faces da Moeda* (Domingos de Oliveira, 1969), *Meu Nome é Tonho* (Ozualdo Candeias, 1969), *Adultério à Brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969), *A Mulher de Todos* (Rogério Sganzerla, 1969), *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1969) (RANGEL, 1969, p. 6). Os três filmes do Rio (*Brasil*, *Moeda* e *Macunaíma*) e os três de São Paulo (*Mulher*, *Adultério* e *Tonho*), explicitavam as formas de se ver e fazer o cinema brasileiro do período: as obras paulistas eram oriundas da Boca do Lixo e da produção marginal, enquanto as fluminenses vinham com representação cinemanovista.

Os premiados foram *Macunaíma (*Melhor Filme e prêmio de NCr$ 10 mil), Walter Lima Jr e Joaquim Pedro de Andrade (dividindo prêmio de Melhor Diretor e prêmio de NCr$ 2mil a cada), Guido Cosulich (Melhor Fotografia em *Brasil Ano 2000);* Helena Ignez (Melhor Atriz em *A Mulher de Todos),* Paulo José (Melhor Ator pelo conjunto de filmes (JÚRI CONCEDE A MACUNAÍMA, 1969, p. 10). Nos curtas, *A João Guimarães Rosa* (Marcelo Tassara; Roberto Santos, 1969), produzido pela Escola de Comunicações e Artes da USP, recebeu Melhor Filme; *A Bolandeira* (Wladimir Carvalho, 1969) recebeu Melhor Direção, e *Roberto Burle Marx* (Rachel Sisson, 1970) recebeu Melhor Fotografia.

Rogério Sganzerla também concorria com um curta, *História em Quadrinhos* (Rogério Sganzerla, 1969), recebendo Prêmio Especial do Júri. Roberto Kahné, diretor de *A Coisa mais linda que existe ou trajetória de um seringueiro* (Roberto Kahné, 1969), recebeu o prêmio "Governo do Amazonas" de produzir de um filme na Amazônia pelo Instituto Nacional do Cinema (JÚRI CONCEDE A MACUNAÍMA, 1969, p. 10). O crítico Van Jafa representou o INC no júri de premiação (MOVIMENTO, 1969, p. 47). No festival de Manaus, o Cinema Novo abocanhou os principais prêmios em um festival tutelado pelo INC.

De 01 a 05 de novembro de 1969, aconteceu o I Festival de Cinema Brasileiro de São Carlos, promovido pelo Conselho Municipal de Cultura, pela Prefeitura de São Carlos, Centro Cultural da Escola de Engenharia e colaboração da Comissão Estadual de Cinema do estado de São Paulo. O brigadeiro Rui Bresser Belo representou o Instituto.

Foram exibidos *Corisco, o Diabo Loiro* (Carlos Coimbra, 1969), *Adultério à Brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969), *Tempo de Violência* (Hugo Kusnetzoff, 1969), *Sete Homens Vivos ou Mortos* (Leovigildo Cordeiro, 1969), *A Compadecida* (George Jonas, 1969), *A Mulher de Todos* (Rogério Sganzerla, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), o documentário *A Lavagem do Cristo* (Roland Henze, 1969) (MENEZES, 1969b, p.5).

Adultério à Brasileira recebeu Melhor Filme, Melhor Direção (Pedro Carlos Rovai) e Melhor Ator (Sérgio Hingst). Helena Ignez, assim como em Manaus, foi a Melhor Atriz pelo trabalho em *A Mulher de Todos*; *Corisco, o Diabo Loiro* recebeu Melhor Fotografia (Oswaldo de Oliveira) e Melhor Atriz Coadjuvante (Geórgia Gomide); *Sete Homens Vivos ou Mortos* ficou com os prêmios de Melhor Ator Coadjuvante (Wilson Grey); e Melhor Documentário para *Lavagem de Cristo*. (MENEZES, 1969b, p.5).

O júri concedeu Menções Honrosas a O Jornal "pela ampla e eficiente cobertura do Festival"; ao documentário *A Guimarães Rosa*, como filme experimental; ao ator Mauricio do Vale, ao jornalista Francisco Lins de Almeida Sales pela "contribuição ao Cinema Nacional" e "ao cineasta Oswaldo Candeias, autor do filme mais brasileiro do festival: *Meu Nome é Tonho*" (O JORNAL, 1969, p. 6). Cerca de mil e trezentas pessoas estiveram presentes na sessão de encerramento no Cine São Carlos. As atrizes Ilhan Amaral e Verônica Kriman foram eleitas Rainha e Princesa do festival, respectivamente (MENEZES, 1969c, p. 6).

Rui Bresser Belo continuaria no interior de São Paulo, representando a autarquia no júri do III Festival de Cinema de Marília, realizado de 05 a 07 de dezembro de 1969 (MENEZES, 1969d, p. 5). O Jornal de 13 de dezembro de 1969 não informa a relação de filmes participantes, apenas os premiados: Melhor Filme para *Memórias de Helena*, Melhor Diretor para Oswaldo Candeias (*Meu Nome é Tonho)*, Melhor Ator para Maurício do Vale (*Corisco, o Diabo Loiro)*, Melhor Atriz para Darlene Glória (*O Matador Profissional)* e Rosa Oliveira Pena (*Memórias de Helena).*

Os documentários foram classificados em primeiro, segundo e terceiro lugar. Em primeiro lugar ficou *Por Exemplo, Butantã* (Roman Stulbach, 1968); em segundo, *No Mundo dos Brinquedos* (Primo Carbonari, ano desconhecido); em terceiro, *São Paulo 68*, (Justiniano Marzano, ano desconhecido). Conclui Joaquim Menezes que o "Festival de Cinema é a maior publicidade da Indústria Fílmica Nacional" (MENEZES, 1969d, p. 5).

Abrimos 1970 com as inscrições de 20 a 24 de fevereiro para Cannes. Para participar, os filmes tinham que ser produzidos pelo menos há um ano e inéditos no exterior. Seriam considerados curtas obras que não excedessem 35 minutos (INSCRIÇÕES PARA CANNES, 1970, p. 2).

Em março de 1970, acaba a estadia de Durval Gomes Garcia frente ao Instituto e a Embrafilme, mas daria tempo de Durval chefiar, de 05 a 15 de março de 1970, a delegação brasileira no Festival de Mar Del Plata daquele ano, composta também por Irma Alvarez e Maria Pompeu - eleita "a mulher mais elegante do Festival" (MACUNAÍMA É O GRANDE PRÊMIO, 1970, p. 5)[78]. A obra indicada pelo INC e aceita pelo festival para competição foi *Macunaíma*, enquanto *A Compadecida* foi exibida no Mercado de Filmes e o curta *A Última Ceia Segundo Ziraldo* (Rodolfo Neder, 1969) esteve na Mostra Informativa (MOVIMENTO INTERNACIONAL, 1970, p. 63).

Acreditamos que os motivos da saída de Durval seja uma mudança política por parte de Jarbas Passarinho, então Ministro da Educação, para estreitar laços com os cinemanovistas após uma relação de desgaste nos primeiros anos de INC (1966-1970). O próximo presidente da autarquia, Ricardo Cravo Albin (RCA), então diretor do MIS carioca, tinha maior trânsito e aceitação pelos integrantes do Cinema Novo, sendo sua presença no órgão considerada uma vitória à turma de Glauber & Cia (FREIRE; FRÓES, 2020 p. 478)[79]. O colunista Jacob Klintowitz, em 21 de agosto de 1970, escrevia na Tribuna da Imprensa:

> Guerra entre INC e Cinema Novo, entre o INC e parte da crítica especializada, guerra interna, externa e civil. O INC sempre foi um ponto de discórdia. O atual Ministro da Educação, quando assumir estava atento ao problema (...) Era necessário um nome de fácil trânsito no meio artístico e intelectual. Um homem que não fosse queimado politicamente em nenhuma posição, habilidoso, de prestígio pessoal, somando e não dividindo (...) a escolha de Ricardo Cravo Albin foi das mais felizes" (KLINTOWITZ, 1970, p. 9).

A esfera de poder muda com a presidência de RCA, já que agora o Cinema Novo nutria esperanças reais de se ver representado no âmago da estrutura da autarquia. Entretanto,

---

[78] Seria a última edição do Festival de Mar Del Plata durante o período-INC. O evento entraria em um hiato de 26 anos, retornando apenas em 1996.

[79] Rafael de Luna Freire e Natália Teles Silva Fróes (2020, p. 479) usam a entrada de Albin no Instituto para exemplificar ainda mais esse embate de realizadores paulistas e fluminenses pelo controle do INC, tendo em vista que "a editoria da revista Filme Cultura também mudou, com Ely Azeredo e Carlos Fonseca (editor e editor-assistente) cedendo lugar a José Carlos Monteiro, crítico afinado ao Cinema Novo, o que se refletiu em muito mais espaço para esses cineastas na revista. Pouco mais de um ano depois, Cravo Albin foi substituído pelo Brigadeiro Armando Tróia e, logo, Fonseca e Ely (agora com as posições na editoria invertidas) retomaram o posto em Filme Cultura".

Ricardo vai tentar não se indispor no equilíbrio de forças entre universalistas e cinemanovistas, paulistas e fluminenses[80]. Albin rapidamente atualiza a composição da Comissão de Seleção de Filmes da Resolução n° 5 com Aluízio Leite Garcia (presidente do SNIC), Artur Portela (ministro de Relações Exteriores) Van Jafa (crítico), Justino Martins e Alberto Shatovsky (jornalistas) (BRASIL LEVARÁ A CANNES, 1970, p. 15), mantendo representantes dos dois lados na Comissão.

A exportação do filme brasileiro era uma pauta muito sensível para RCA, tendo em vista que assumia a direção-geral da Embrafilme. Instituto e Embra ao longo de 1970 atuaram na realização das Semanas do Cinema Brasileiro na Europa, Ásia e África para "colocar nossos filmes no mercado internacional" (INC E EMBRAFILME, 1970, p. 10), em cidades como Barcelona, Madrid (Espanha), Porto e Lisboa (Portugal), Munique, Stuttgart e Copenhague (Alemanha), Paris (França), Damasco (Síria), Beirute (Líbano), Tel Aviv (Israel), Nova Déli (Índia), Dacar (Senegal) (INC E EMBRAFILME, 1970, p. 10).

Albin deixa outra de suas marcas no primeiro mês de Instituto, que era a participação, quase sempre *in loco*, nos festivais: "Logo que assumi a presidência do INC, meu primeiro passo foi lutar pela participação do Brasil no maior Festival de Cinema que representa a maior esperança de cineastas de todo o mundo, seja pela conquista de prêmios ou a venda de seus filmes" (CRAVO ALBIN QUER O BRASIL, 1970, p. 7), referência a Cannes-70.

Quatro filmes foram analisados pela Comissão de Seleção: *O Profeta da Fome* (Maurice Capovilla, 1970), *Gamal, Delírio do Sexo* (João Batista de Andrade, 1970), *Marcelo Zona Sul* (Xavier de Oliveira, 1970) e *O Palácio dos Anjos* (Walter Hugo Khouri, 1970), o último escolhido. Albin levou também *Azyllo Muito Louco* (Nelson Pereira dos Santos, 1970), dialogando com paulistas e fluminenses (CRAVO ALBIN QUER O BRASIL, 1970, p. 7).

RCA, porém, estava com receio do festival francês novamente não abrir as portas para o Brasil, já que *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968), *As Amorosas* (Walter Hugo Khouri, 1968) e *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1969), indicados entre 1967 e 1969, foram recusados, mas os filmes de Khouri e Nelson estariam em Cannes-70 (BRASIL

[80] A carreira de Albin no audiovisual dos anos 60 do Brasil pós-golpe retrata como conseguia movimentar-se no equilíbrio de forças. Seu primo Enaldo, ligado à política fluminense, era o encarregado pelo governador Carlos Lacerda na organização das festividades do 400° aniversário da cidade do Rio de Janeiro em 1965, uma delas o FIF. Enaldo indicou RCA para assumir a função de diretor-social do evento organizado por Moniz Vianna, crítico ferrenho do Cinema Novo. Após o festival, RCA passou a trabalhar no MIS do Rio até 1971, obtendo notoriedade pelas captações de depoimentos de nomes célebres inicialmente da Música Popular Brasileira. Segundo sua biografia feita por Cecília Costa (2018, p. 88), trabalhava no Conselho de Cinema do MIS o cineasta David Neves, ligado ao cinemanovismo e amigo de Ricardo, que teria intermediado sua indicação para Jarbas Passarinho.

LEVARÁ A CANNES, 1970, p. 15). Na cidade francesa, Ricardo articulou a venda das duas obras para mercados externos, enquanto *Azyllo* conquistou o Prêmio Luís Buñuel.

O Brasil foi à França com comitiva chefiada por RCA, Rossana Ghessa, Adriana Prieto, Sergio Hingst e Geneviève Grad, todos da obra de Khouri. Foram exibidos no Mercado de Filmes *Marcelo Zona Sul* e *Como Vai, Vai Bem?* (Alberto Salvá, 1968) (QUANDO UMA ASSESSORIA, 1970, p. 8), (PRESIDENTE DO INC VOLTA, 1970, p. 16).

Assim, Ricardo Cravo Albin coloca como política da sua gestão frente ao INC a "participação em todos os festivais cinematográficos do mundo" (INC E FILMES, 1970, p. 8), com o objetivo de expandir para conquistar. Luis Carlos Barreto elogiaria a política de exportação via festivais de RCA, que, favorecendo ao máximo de filmes brasileiros em Cannes, estaria colocando as fitas em uma "grande plataforma para investida maciça do cinema nacional nos grandes mercados" (TRÊS FILMES DO BRASIL, 1970, p. 2). Os elogios de Barreto a Ricardo já indicam mudança de postura dos cinemanovistas com o INC.

O presidente do INC enxergava a participação brasileira nos festivais internacionais como uma estratégia de mercado, de publicização do cinema brasileiro e de possibilidade de fazer o filme brasileiro ser exportado para novos mercados. Em abril, o Instituto abre inscrições para Berlim, Veneza e para o Festival de Cinema Educativo de Teerã, podendo se inscrever filmes de cunho educativo, científico, educacionais e geográficos para concorrerem aos prêmios do Camelo de Ouro (QUANDO UMA ASSESSORIA, 1970, p. 8), para um festival de curtas que aconteceria em Madrid de 11 de maio a 17 de novembro de 1970, que "poderá ser um partida para a penetração comercial do cinema brasileiro num mercado promissor" (FESTIVAL É DE ARTE, 1970, p. 11).

A Comissão de Seleção analisou sete filmes para Berlim-70, realizado de 26 de junho de 1970 a 07 de julho de 1970: *Navalha da Carne* (Braz Chediak, 1969), *A Construção da Morte* (Orlando Senna, 1969), *Cleo e Daniel* (Roberto Freire, 1970), *O Profeta da Fome* (Maurice Capovilla, 1970), *Parafernália, o Dia da Caça* (Francis Palmeira, 1968) e *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970) (MENEZES, 1970a, p. 5). *Os Deuses* e *O Profeta* iriam pela Mostra Competitiva, e RCA convida *Juliana do Amor Perdido* (Sérgio Ricardo, 1970 para integrar a tríade de filmes brasileiros (PRESIDENTE DO INC, 1970, p.10). Alfred Bauer, diretor do Festival de Berlim, explicaria que "a aceitação dos três filmes brasileiros representa o reconhecimento não apenas das qualidades das produções, mas também o esforço desenvolvido pela nova indústria cinematográfica brasileira e o apoio que vem recebendo através do trabalho executado pelo INC" (TRÊS FILMES DO BRASIL, 1970, p. 2).

Entretanto, a participação brasileira teve problemas diplomáticos: Ricardo indica David Neves para compor o júri do festival internacional, e após a exibição de *Os Deuses e os Mortos* a delegação brasileira promoveu um coquetel com caipirinhas e feijoada à meia-noite, convidando os jurados para a festividade. Paralelamente, George Stevens, presidente do júri de premiação, tentava retirar da competição o filme *OK (*Michael Verhoeven, 1970), por conter cenas de uma menina vietnamita violentada por um soldado dos EUA. Stevens alegava que o filme prejudicava a imagem dos Estados Unidos – o presidente do júri era cidadão estadunidense– e que, por isso, deveria sair da competição, criando atritos com RCA e David Neves, contrários ao parecer. A obra não foi retirada, Stevens dissolveu o júri e não houve premiação (COSTA, 2018, p. 94).

Algumas das indicações do INC para os festivais internacionais em 1970 são *A Compadecida* (George Jonas, 1969), indicado para o Festival Internacional do Filme de Osaka, realizado de 01 a 10 de abril (GLAUBER NÃO MOSTRARÁ, 1970, p. 5), *Pecado Mortal* (Miguel Faria Jr, 1970) para Veneza-70, realizado de 19 de agosto a 01 de setembro, recebendo o Prêmio da Crítica (TAKAHASHI, 1985, p. 163). *Juliana do Amor Perdido* foi convidado pela direção do festival veneziano (INC INDICA, 1970, p. 2). Houve também a indicação de *Memória de Helena* (David Neves, 1969) para o Festival de Locarno, que receberia Menção Honrosa; o curta *Fragmentos de dois escritores* (João Bethencourt, 1968) foi ao mesmo festival (INC INDICA, 1970, p. 2).

No Festival Internacional de Filmes para Crianças, em Gijón, na Espanha, o indicado pela autarquia e aceito pelo festival foi *A Dança das Bruxas* (Francisco Dreux, 1970) (INC INSCREVE PARA FESTIVAL, 1975, p. 7). *Tarzan* (David Neves; Michel do Espírito Santo, 1969) representou o Brasil no Sitges Festival de Cinema Fantástico e Terror, realizado de 27 de setembro a 03 de outubro (CINEMA FANTÁSTICO, 1970, p. 3). O INC também indicou *Os Senhores da Terra* (Paulo Thiago, 1970) para o Festival de Karlovy Vary (TCHECO-ESLOVÁQUIA, 1970, p. 4), onde receberia o Prêmio da Crítica, e *Cléo e Daniel* (Roberto Freire, 1970) e *Marcelo Zona Sul* (Xavier de Oliveira, 1970) para o Festival de San Sebastian do mesmo ano (TCHECO-ESLOVÁQUIA, 1970, p. 4).

O Instituto consideraria positivo o desempenho dos filmes brasileiros nos festivais internacionais, conseguindo oito prêmios em 1970. A premiação mais expressiva segundo o texto da Filme Cultura (MOVIMENTO, 1971a, p. 1)[81] foi com *Macunaíma*, que recebeu o maior prêmio em Mar Del Plata; *Os Senhores da Terra* (Paulo Thiago, 1969), que recebeu o

[81] Filme Cultura n° 18

Prêmio da Cidade e o Prêmio da Crítica em Karlovy Vary; *Tostão, a Fera de Ouro* (Paulo Laender; Ricardo Gomes Leite, 1970) obteve Medalha de Prata no XXVI Congresso Internacional de Cinematografia Esportiva, em Cortina d'Ampezzo; também dedicado ao desporto, *Superstição e Futebol* (Sylvio Lanna, 1968) foi premiado em Oberhausen e recebeu menção honrosa em Chicago; o documentário *Dinâmico Sul* (ano desconhecido, diretor desconhecido) recebeu Medalha de Ouro no II Festival do Filme Turístico, em Marselha; *Azyllo Muito Louco* premiado em Cannes; na III Semana Internacional do Cinema Fantástico e de Terror, *Tarzan* (David Neves; Michel do Espírito Santo, 1969), obtendo Medalha de Prata; em San Sebastian, *Marcelo Zona Sul* (Xavier de Oliveira, 1970), com a Placa de Prata.

Ao todo, o Instituto indicou 27 filmes em 1970 (MOVIMENTO, 1971a, p. 1). Joaquim Menezes, ciente deste balanço, afirmaria que RCA "está cumprindo à risca o que anunciou à imprensa em sua primeira entrevista coletiva: o cinema brasileiro vai comparecer a todos os festivais cinematográficos internacionais" (MENEZES, 1970b, p. 14). Albin afirmaria que o processo de escolha das obras se dava aproximando o perfil das fitas com os perfis dos eventos, indicando um aprimoramento técnico, artístico e pragmático do processo (MENEZES, 1970b, p. 14), contribuindo para possíveis vendas nos mercados externos.

Estar em Cannes-70 era para RCA, a "necessidade imperiosa de o Brasil estar presente nas mostras de cinema do mundo inteiro", por ser um espaço que propicia contatos com autoridades cinematográficas, diretores e produtores de diversos países, além de ser um grande balcão de negócios para vendas de filmes e acordos de coprodução (PASSARINHO AMPARA O CINEMA, 1970, p. 7). Se a presença em um festival internacional era estratégia de mercado, o processo de seleção das obras também deveria seguir esse viés.

Em 15 de abril de 1970, Cravo Albin tornava público o início de negociação para a realização do III Festival Internacional do Filme, previsto para o ano seguinte: "desta vez estamos fazendo tudo com muita antecedência para evitar precipitações e para que o 3° FIF seja um primor em organização e sucesso" (BRASIL LEVARÁ A CANNES, 1970, p. 15). A expectativa era manter as características de um evento-FIAPF, como exibição de curtas e longas em mostras competitivas e não competitiva, realização de atividades complementares, o Mercado de Filmes, simpósios e conferências, presença de um júri internacional (AZEREDO, 1970, p. 2).

A data estimada de realização era de 01 a 15 de março de 1971, "a fim de atrair e aumentar o interesse dos meios internacionais pelo cinema brasileiro" (PASSARINHO AMPARA O CINEMA, 1970, p. 7). Em 28 de maio, Ricardo acena com a possibilidade do

MEC e do governo da Guanabara assinarem um convênio de oficialização do III FIF (FESTIVAL COM PASSARINHO, 1970, p .2).

Ely Azeredo escreveu sobre o III FIF em 12 de setembro de 1970, anunciando nova data, que era de 29 de março a 11 de abril de 1971. Segundo o crítico, a FIAPF previa a 4ª edição para 1972, mudando a periodicidade do festival para anual e relegando o acordo com o Festival de Mar Del Plata (AZEREDO, 1970, p. 2), Para Azeredo, a Federação estaria desanimada com o festival argentino por uma suposta incapacidade de "se impor como o grande festival internacional da América Latina sonhado por produtores e por sua entidade mor" (AZEREDO, 1970, p. 2), mas o crítico reclama:

> Suspense burocrático criado em torno do III FIF. Os compromissos internacionais que vincularam o Governo da Guanabara e o Instituto Nacional do Cinema não podem ser menosprezados sem grave dano à imagem do país no exterior. A etapa preparatória falta somente que o Governo da Guanabara acolha o convênio com o Ministério da Educação e Cultura, ao qual está subordinado o Instituto Nacional do Cinema, Co patrocinador (AZEREDO, 1970, p. 2).

O "suspense burocrático" é referência a quem arcaria com os custos de realização do festival. Uma breve nota do Jornal de Brasil de 02 de dezembro de 1970 informava que o evento "continua ameaçadíssimo", já que o INC não teria os recursos necessários para arcar sozinho com a estrutura do festival, e o governo do estado da Guanabara não queria "assumir a responsabilidade de um gasto que recai sobre o próximo governo" (LANCE-LIVRE, 1970, p. 10). Ricardo Cravo Albin, no dia seguinte, anunciaria:

> O III Festival Internacional do Filme não está ameaçado, ele não vai mesmo ser realizado, em março do ano que vem, porque o Governo não poderia arcar com as despesas previstas no convênio entre o Instituto Nacional do Cinema e o Estado da Guanabara, que prevê Cr$ 900 mil para cada uma das partes (RIO NÃO TEM, 1970, p. 17).

Como alternativa, RCA utilizaria a verba do FIF na promoção de um encontro de produtores brasileiros com representantes do mercado estrangeiro no primeiro semestre de 1971 para que "o filme nacional seja comprado, visto e divulgado no exterior" (RIO NÃO TEM, 1970, p. 17). Glauber Rocha comemorava a nãorealização do FIF, alegando que o festival não se afirmaria como espaço de venda porque "os cinco ou seis diretores que podem exportar seus filmes não precisam do festival para vendê-los" (RIO NÃO TEM, 1970, p. 17).

Ricardo Cravo Albin subia o tom contra o governo da Guanabara em cobrança publicada no dia 10 de dezembro de 1970: "O festival já tem sede, interesse popular, apoio internacional e verbas do INC para metade das despesas, Cr$ 900 mil. O Governo do Estado

tem que dar os outros Cr$ 900 mil e isso faz parte do acordo: 50% para cada um" (ALBIM DIZ QUE, 1970, p. 14). Ele também diz que "só com as verbas do INC é impossível promovê-lo e nosso interesse é tanto que já havíamos reservado escritórios, visando a sua organização" (ALBIM DIZ QUE, 1970, p. 14).

Dias mais tarde, admitindo a derrota, RCA afirma que o cancelamento "decorreu da impossibilidade de que o convênio entre o Ministério da Educação e Cultura e o Estado da Guanabara pudesse ser firmado" (NEGRÃO DESCONHECE, 1970, p. 10). Negrão de Lima, ao tomar conhecimento das declarações de Cravo Albin, manteve o argumento:

> Considerando tratar-se de um convênio a ser todo ele executado pela Administração que me sucederá, parece-me mais acertado não firmá-lo, de vez que as responsabilidades dele recorrentes não recaiam sobre o Governo. Não havendo verba orçamentária para cobrir a despesa, não posso concordar, embora com muito pesar de minha parte, com o compromisso de assinar o convênio (NEGRÃO DESCONHECE, 1970, p. 10).

A cobrança de RCA sobre o governo de Negrão de Lima trouxe consequências: Moniz Vianna deixava o cargo de diretor do festival em 17 de dezembro de 1970, pela "omissão do presidente do Instituto Nacional do Cinema, que chegou a criar grave incidente com o Sr. Negrão de Lima, visando tornar impossível a realização do certame", com Moniz chamando RCA de "o verdadeiro coveiro do FIF" (MONIZ VIANA DEIXA, 1970, p. 10).

O agora ex-diretor do FIF afirmava que a 3ª edição do evento estava em plena negociação com representações diplomáticas e entidades oficiais de diversos países, "apesar das flutuações habituais do Sr. Ricardo Cravo Albin e do tumulto que ele gera a sua volta" (MONIZ VIANA DEIXA, 1970, p. 10), citando algumas providências tomadas, como reservas de hotéis e voos, e que realizadores internacionais manifestaram interesse em participar do festival, casos de Sidney Lumet, para a composição do júri internacional, e Roman Polanski, que gostaria de inscrever seu próximo filme no evento. (MONIZ VIANA DEIXA, 1970, p. 10).

O crítico de cinema continua os ataques ao presidente do INC: "O Sr. Cravo Albin, de novo, aparecia nos jornais para, levado por interesses dignos de serem averiguados, dizer que não seria realizado o III FIF. Esse vaivém, aliás, é típico da personalidade do presidente do INC – indeciso, instável, ambivalente – tudo concorrendo para criar um quadro de irresponsabilidade pública" (MONIZ VIANA DEIXA, 1970, p. 10).

Moniz Vianna cita que o FIF seria realizado mediante convênio assinado entre INC e Governo da Guanabara, que já tinha aval de Jarbas Passarinho mesmo diante dos altos valores

de realização e que teria entrado em contato com o próximo governador da Guanabara, Chagas Freitas, receptivo à realização do festival, que marcaria o início da sua administração (MONIZ VIANA DEIXA, 1970, p. 10).

Porém, quando RCA “ataca de público o Sr. Negrão de Lima, responsabilizando-o pelo fracasso do III FIF” (MONIZ VIANA DEIXA, 1970, p. 10), o presidente do INC teria criado na visão de Vianna uma “situação constrangedora”, tornando impossível a assinatura do convênio (MONIZ VIANA DEIXA, 1970, p. 10)[82]. Ricardo responderia às críticas afirmando que suas declarações "infelizmente não correspondem à verdade dos fatos analisados”, assumindo-se entusiasta do Festival Internacional do Filme e trabalhado ao longo dos meses para fazê-lo acontecer, mas que o cancelamento se deu pela impossibilidade de a Guanabara assinar o convênio que previa a divisão dos custos de realização (CRAVO FRACASSOU, 1970, p. 7). A terceira edição do FIF não passou de entraves políticos e, com isso, se encerrava também a passagem de Moniz Vianna pelo INC[83].

A vida segue e o trato dos festivais continua. Nos festivais nacionais, o INC de Albin traria uma novidade para o V Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, realizado de 16 a 23 de novembro de 1969:

> O Instituto Nacional do Cinema concederá os Prêmios Carmen Santos – Placa de Prata, aos realizadores que vierem a ser apontados como os melhores nas categorias de longas e curtas-metragens pela comissão de premiação. O realizador do melhor curta-metragem receberá do INC um convite para a realização de um filme (ALENCAR, 1969c, p. 3).

O Prêmio Carmen Santos integra o bojo dos instrumentos jurídicos do INC, e o festival candango teria uma Resolução exclusivamente sua, a n° 46 de 12/11/1970, que criava o prêmio destinado "às melhores produções de filmes brasileiros de longa e curta-metragem que assim venham a ser classificadas pelo júri do Festival do Cinema Brasileiro de Brasília” (MELLO, 1978, p. 367) [84].

---

[82] A cobrança de Ricardo ocorria quando era, além de presidente do INC e diretor-geral da Embrafilme, ainda responsável pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, vinculado ao governo da Guanabara, na prática, subordinado de Negrão de Lima (MONIZ VIANA DEIXA, 1970, p. 10).

[83] Vianna continuaria a trabalhar no governo federal, mas "na divisão cultural de um dos projetos de maior visibilidade da ditadura, que tinha como um de seus objetivos substituir o método crítico e conscientizador de alfabetização de Paulo Freire. Como de hábito, os companheiros de Moniz, como José Lino Grunewald e Carlos Fonseca, o seguiram" (FREIRE, FRÓES, 2020, p. 479).

[84] Curiosidade: a edição do Jornal do Brasil que menciona o fato data de 05/11/1969, quase um ano antes da Resolução existir oficialmente. Ou seja, a lei pode ter sido oficializada com o Prêmio já em execução, durante a transição da presidência de Durval Gomes Garcia para a de Cravo Albin, que assina o instrumento.

Encaremos esse aceno à Brasília como uma forma do INC reaproximar-se do evento candango após a ausência na quarta edição e como forma do governo militar se inserir em um festival que era, até o momento, espaço de resistência, embora bastante flagelado, tendo em vista que a edição de 1970 foi "mais censura do que de cinema. Os censores chegavam a ver um filme mais de quatro vezes e cortavam imagens como quem poda uma árvore, obrigando a remixagem dos filmes" (BAHIA, 1998, p. 72). Efeitos do AI-5.

A Resolução n° 46 considera que a premiação em festivais é um estímulo ao desenvolvimento da indústria. Acompanhado de um troféu, o melhor longa-metragem do Festival receberia prêmio em dinheiro de Cr$ 20 mil e o curta Cr$ 5 mil. No Art. 5 do instrumento consta a presença de um representante do INC no júri de premiação do festival. A Resolução n° 46 deixou de ser exercida em 1975 com o surgimento do Troféu Candango, mas não foi revogada[85] (MELLO, 1978, p. 367). Em Brasília-69, o Prêmio Carmen Santos, "concedido pelo Instituto Nacional do Cinema à melhor produção concorrente, distinguiu *Macunaíma,* de Joaquim Pedro de Andrade" (MOVIMENTO, 1969, p. 46).

Outra Resolução aos festivais lançada no período-RCA[86] foi a n° 53 de 18/02/1971, criando prêmios em dinheiro destinados a realizadores de curtas-metragens participantes de festivais promovidos pelo INC (MELLO, 1978, p. 376). A Resolução n° 53 é complementada pela seguinte, a n° 54, de 11/03/1971, que institui "o Troféu Humberto Mauro, a ser concedido anualmente pelo Instituto Nacional do Cinema aos realizadores de filmes de curta-metragem, na forma prevista na Resolução INC n° 53" (MELLO, 1978, p. 377). Ou seja: uma Resolução cria a estrutura e a outra dá o nome à proposta. O Troféu Humberto Mauro seria a principal premiação do INC ao curta nos festivais[87].

Na atuação De Fora Para Dentro, a II Mostra Internacional do Filme Científico, de 25 a 30 de maio de 1970, exibiu 93 obras de 19 países diferentes: Brasil, Estados Unidos, Holanda, Suíça, Polônia, Romênia, Hungria, França, Uruguai, União Soviética, Israel, Japão,

---

[85] A Resolução n° 46 não foi aplicada entre 1972-1974, período que o Festival de Brasília entrou em hiato pelo recrudescimento da ditadura brasileira (BAHIA, 1998). Teve, assim, sua execução limitada.

[86] Geraldo Santos Pereira afirmaria que a gestão de Ricardo Cravo Albin no INC ficaria marcada por certa característica de holofote e de gerar publicidade a partir das premiações e prêmios criados. Além do Prêmio Carmen Santos e Humberto Mauro, Albin criou o Grande Prêmio INC, destinado a uma personalidade cinematográfica de destaque (Resolução n° 44 de 11/09/1970), o Troféu Coruja de Ouro para acompanhar as premiações em dinheiro tanto do Grande Prêmio INC quanto para o Prêmio INC, espécie de Oscar brasileiro (Resolução n° 29 de 31/07/1969). Albin já vinha de experiências positivas neste sentido com o troféu Gaivota de Ouro do FIF-65 e o Troféu Golfinho de Ouro dado pelo MIS, destinado às personalidades da vida cultural. Não à toa, Pereira chama Ricardo de "um entusiástico premiador" (PEREIRA, G., 1973, p. 350).

[87] As Resoluções n° 53 e 54 seriam revogadas pela Resolução n° 72, de 17/03/1972, que atualiza o assunto (MELLO, 1978).

Itália, África do Sul, Inglaterra, Alemanha Federal, Canadá, Índia e Suécia. O Instituto Nacional do Cinema fez-se presente na composição do júri, representado por Geraldo Queiroz, diretor do Departamento de Longa-Metragem do INC (TROFÉU DA MOSTRA, 1970, p. 10).

O Instituto também participou do Prêmio Air-France 1970 promovido em São Paulo. *O Profeta da Fome* (Maurice Capovilla, 1970) recebeu prêmios de Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Ator pela atuação de Maurício do Valle; *Joanna Fomm* recebeu o de Melhor Atriz, por *Gamal, o Delírio do Sexo* (João Batista de Andrade, 1970) e *As Gatinhas* (Astolfo Araújo, 1970). Os vencedores receberam uma passagem de ida e volta para Paris. Van Jafa foi o representante do INC no júri de premiação (MOVIMENTO, 1971b, p. 2-3)[88].

Nos festivais brasileiros, Geraldo Queiroz também representou o órgão no júri do V Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, de 27 de novembro a 03 de dezembro de 1970. O Prêmio Carmen Santos foi para o curta *Viva Cariri* (Geraldo Sarno, 1970) (BAHIA, 1998, p. 75). Paralelamente, a Baixada Santista, litoral do estado de São Paulo, recebe dois festivais: o I Festival do Cinema Brasileiro de Santos (23/10/1970 a 31/10/1970) e o I Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá (24/11/1970 a 29/11/1970), que serão analisados em capítulo próprio. A Filme Cultura n° 17 destaca duas páginas ao festival santista (MOVIMENTO, 1970, p. 1-2), e a edição n° 18 comentaria o evento guarujaense (MOVIMENTO, 1971a, p. 77-78).

Nos primeiros dias de 1971, o INC anuncia a realização do Festival de Cinema Brasileiro de Curta-Metragem (FBCM) para 15 a 21 de março de 1971, promovido pelo órgão em parceria com o Jornal do Brasil. Na prática, é o FBCA transformado e com maior influência da autarquia. A bitola oficial adotada pelo festival é o 35mm, no lugar do 16mm e Super-8 com que o FBCA trabalhava, oferecendo prêmios em dinheiro: Cr$ 15 mil ao primeiro colocado, Cr$ 10 mil ao segundo e Cr$ 5 mil ao terceiro filme premiado, além do troféu Humberto Mauro (JB E INC VÃO REALIZAR, 1971, p. 10).

Foram 100 obras inscritas e 27 selecionadas, com Jean Rouch como presidente de do júri. Os vencedores foram, em 1° lugar, *Eu sou vida eu não sou morte* (Haroldo Marinho Barbosa, 1971); em 2° lugar, *Vestibular 70* (Vladimir Carvalho; Fernando Duarte, 1971); em 3° lugar, *Som e Forma* (Joaquim Assis, 1971) e menções honrosas para *Visão de Juazeiro* (Eduardo Escorel, 1971), *Casa de Farinha* (Geraldo Sarno, 1971) e *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1971) (MONTEIRO, 1971, p. 33-34).

---

[88] Filme Cultura n° 19

De 13 a 15 de março de 1971, ocorreu o V Festival de Cinema Brasileiro, em Teresópolis. Idealizado por Adolfo Cruz, o evento teve em sua programação três longas e três curtas: *Dois perdidos numa noite suja* (Braz Chediak, 1970), *Minha namorada* (Zelito Viana; Armando Costa, 1970), *Vinte passos para a morte* (Adolpho Chadler, 1970) e os curtas *Bienal* (David Neves, 1970, *Guignard* (Geraldo Magalhães, 1970) e *Rio Desconhecido* (Sérgio Segall, 1970). Os filmes de Chediak e Neves foram eleitos melhores longa e curta, respectivamente (PETRI; CAKOFF, 1971, p. 9). O INC não participou institucionalmente do festival, mas Ricardo Cravo Albin esteve presente (BASTOS, 1971, p. 5).

A Comissão de Seleção para festivais internacionais em 1971 teve como integrantes Van Java (INC), Artur Gouveia Portela (MRE), Aluízio Leite Garcia (SNIC), Alberto Shatovsky e Justino Martins (críticos) (INC RECEBE, 1971, p. 10), mantendo as representações cinemanovistas e universalistas. O Instituto abriu inscrições de 02 a 05 de fevereiro para o Festival de Cannes e para o Concurso Internacional de Cinematografia Esportiva, em Cortina D' Ampezzo (CANNES JÁ ESTÁ, 1971, p. 6); de 05 a 18 de maio para o VII Festival de Moscou (INSCRIÇÕES AO VII FESTIVAL, 1971, p. 10); e de 06 a 15 de novembro para o I Festival Internacional do Filme de Teerã (PRÊMIOS PARA OS CAMPEÕES, 1971, p. 4).

Cannes-71, de 14 a 28 de maio de 1971, teve como filmes brasileiros inscritos para apreciação do INC *A Guerra dos Pelados* (Sylvio Back, 1971), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), *A possuída dos mil demônios* (Carlos Frederico Jordan, 1971), *O jogo da vida e da morte* (Mário Kuperman, 1972), *Prata Palomares* (André Faria, 1971), *Nenê Bandalho* (Emilio Fontana, 1970), *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971) e o curta documental *Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia* (Antônio Polo Galante, 1969) (CANNES TERÁ, 1971, p. 10). Foram indicados e selecionados *Pindorama* e *Como Era Gostoso Meu Francês* para a Mostra Competitiva, além de 15 obras brasileiras no Mercado de Filmes, cota máxima permitida a um país, "atestado de maturidade da indústria cinematográfica brasileira dado por Cannes" (INC INDICA, 1971, p. 10).

Com espaço para o Brasil apresentar uma retrospectiva da sua cinematografia dentro do festival francês, o INC alugou uma sala de projeção na cidade para exibir os filmes a possíveis compradores, em ação conjunta com a Embrafilme. Ricardo se encontrou com representantes da FIAPF a fim de realizar o Festival Internacional do Filme em 1973 (FILME NACIONAL, 1971, p. 4). Para RCA, "a imagem negativa causada na Europa pela suspensão do certame no ano passado foi completamente desfeita durante prolongada reunião com dirigentes da FIAPF" (CRAVO ALBIM CONFIRMA, 1971, p. 4). Em meio ao desejo de

outros países, como México e Índia, levarem o FIF para seus territórios, Albin fez com que o evento continuasse sob tutela brasileira. (CRAVO ALBIM CONFIRMA, 1971, p. 4).

Abrindo inscrições de 20 a 27 de abril para Berlim-71 (FILME BRASILEIRO, 1971, p. 23), o INC indicaria e seria aceito pelo festival *Como era gostoso o meu francês* (EM FAMÍLIA NO FESTIVAL, 1971, p. 8; CINEMA- COMO ERA GOSTOSO, 1971, p. 2). Em Moscou-71, enviado *Em Família* (Paulo Porto, 1971), que recebe a Medalha de Prata no festival (PAULO PORTO, 1973, p. 6). Em Gijón-71, o representante brasileiro aceito pelo festival foi *Meu Pé de Laranja Lima* (Aurélio Teixeira, 1971) (INC INSCREVE PARA FESTIVAL, 1975, p. 7). A lista de Takahashi indica que, em 1971, *Pecado Mortal* recebeu o Prêmio de Melhor Filme no Festival de Grenoble, na França; *Brasil Ano 2000*, o de Melhor Filme no Festival de Cartagena, na Colômbia. *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970), o prêmio de Melhor Filme Colorido no Festival de Barcelona, Melhor Direção no Festival de Grenoble e Placa de Prata no Festival de San Sebastian (TAKAHASHI, 1985, p. 136).

Críticas a Albin aparecem em 1971 pela sua forma de ver os festivais. O colunista Wilson Cunha estaria "decepcionado" em ver que o cinema brasileiro demorava para atingir outro patamar, e que Albin priorizava se manter em equilíbrio no jogo de poder que sustenta o INC, não atuando de forma mais incisiva para resolver os problemas estruturais do cinema brasileiro. Os festivais adentram na crítica de Wilson Cunha:

> Os problemas não podem ser resolvidos com um festival por dia em qualquer cidade do país. Seria muito simples: nossos cineastas, estrelas (e o próprio Ricardo), sairiam voando de Jaraguá para Brasília, de Brasília para Pelotas, de Pelotas para Camboriú etc. E daí? Os filmes não são realizados durante os festivais, os problemas não se resolvem durante os festivais. É preciso dar aos cineastas brasileiros condições objetivas de produção, laboratórios, equipamento técnico. É preciso acabar com o abuso dos exibidores (...), é preciso fazer com que o curta-metragem chegue aos cinemas, aumentando o contato (compulsório) do público brasileiro com sua língua, com seu cinema (CUNHA, W., 1971a, p. 9).

As críticas de Cunha destinam-se a um formato de evento pautado na badalação e presença de astros e estrelas, bastante recorrente no período, ao invés de se discutir os problemas cinematográficos. Para Cunha, o responsável pelo INC viajava excessivamente para festivais: "Deixa só ele voltar de Cannes (ou você pensa que Ricardo ia perder este festival? Ele não deixa de ir nem a Guarujá!)" (CUNHA, W., 1971, p. 9)[89].

Alegando problemas de saúde, em julho de 1971, Ricardo Cravo Albin desliga-se do INC e da Embrafilme, ficando o brigadeiro Armando Troia no INC, e Meira Penna na

[89] Durante a realização do Festival de Guarujá, Albin saiu de Brasília por duas vezes para a cidade litorânea participar do festival, em revezamento com o festival candango que acontecia no mesmo momento.

Embrafilme (TROIA É NOMEADO, 1971, p. 10). Troia assume a presidência da autarquia em 18 de julho de 1971 (PRESIDÊNCIA DO INC, 1971, p. 8).

Embora alegasse problemas de saúde, Ricardo sofria desgaste político desde quando baixou a Resolução n° 38, de 30/06/1970, que aumentava a exibição compulsória de filmes brasileiros para 112 dias, reservando assim 1/3 das datas de exibição do mercado para filmes nacionais (MELLO, 1978, p. 355; PEREIRA, G., 1973, p. 348). Isso provocou a ira da Motion Pictures Association of America (MPAA), instituição que representa os interesses americanos na cinematografia, fazendo com que seu presidente, Jack Valenti viesse ao Brasil para reverter a medida (COSTA, 2018, p. 95). Quão logo Troia assume a presidência do Instituto, tratou de retornar à quantidade de dias da exibição compulsória para 84, conforme Resolução n° 60, de 16/09/1971 (MELLO, 1978, p. 381).

O brigadeiro admitia que, sobre o cinema, estava "pouco informado", e que iria inteirar-se indo diretamente às fontes (DROPS, 1971, p. 3). No dia 27 do corrente mês e ano, Troia vai à Delegacia Regional do INC em São Paulo conhecer a estrutura e "travar contatos com distribuidores, exibidores e produtores paulistas" (O NOVO PRESIDENTE, 1971, p. 20).

Enquanto Armando Troia conhecia o cinema e a autarquia, o INC continuava a envolver-se com os festivais. O município de Miguel Pereira (RJ), completando seu 12° aniversário, realiza o I Festival Nacional de Cinema em 23 e 24 de outubro de 1971, com júri de premiação formado inteiramente por mulheres, que entregariam o Troféu Eva aos premiados. A prefeita Aristolina de Almeida estimava a “presença de vários artistas famosos”, com estadia e alimentação garantidas pelas autoridades locais, realização de Baile dos Artistas e eleição da “Senhora Miguel Pereira”. No dia 24, haveria realização de gincana, coquetel e jogo de futebol entre os artistas, antes da exibição do último filme e da cerimônia de encerramento. A programação das obras ficou a cargo do INC, mas não sabemos quais foram exibidas (M. PEREIRA FAZ, 1971, p. 10).

Também no Rio, a III Mostra Internacional do Filme Científico ocorreu de 01 a 11 de novembro de 1971, organizada pelo INC em conjunto com a Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado e do Museu da Arte Moderna, com exibições no cineclube da Aliança Francesa de Botafogo e no Museu de Belas Artes (AZEREDO, 1971, p. 10).

O VII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro aconteceu de 03 a 09 de dezembro de 1971. O Instituto estaria no festival candango com Van Jafa no júri de premiação e com o Prêmio Carmen Santos, dado para João Zaque Júnior e Regina Jehá por *Bexiga Ano Zero* (João Zaque Júnior; Regina Jehá, 1972) (BAHIA, 1998, p. 88).

A censura atuaria fortemente no evento, comprometendo sua realização. Um dos membros da Comissão de Seleção, Hugo Auler, ficaria inconformado pela obra *Nenê Bandalho* (Emilio Fontana, 1970) ter cenas do protagonista fumando maconha. Auler entraria em contato com o ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, "que mandou prender o filme exatamente no dia 08 de dezembro, dia de encerramento do festival e em que o filme seria apresentado ao público no Cine Atlântida" (BAHIA, 1998, p. 95). A polícia adentra a sessão e interrompe a exibição, trocando o filme na telona pelo documentário *Brasil Bom de Bola* (Carlos Niemeyer, 1970), que fala sobre o título brasileiro da Copa do Mundo (BAHIA, 1998, p. 95). Depois desta edição, o Festival de Brasília entrou em um hiato de três anos (1972-1974) em virtude da censura.

O festival brasiliense, oficializado pelo Instituto, era uma exceção aos controles do governo federal. O Instituto, que criava o seu espaço dentro dos festivais posteriores a ele, precisou encontrar um espaço disponível, por meio do Prêmio Carmen Santos e de uma cadeira no júri, na estrutura já estabelecida pelo Festival de Brasília. INC e ditadura brasileira não conseguiam impor totalmente sua influência política e econômica no evento, que seguia livre com suas diretrizes. Dessa forma, a autarquia apoia o festival candango, mas sempre com participação distante, não muito envolvente e de "olhares críticos" (JOGADA DE BASTIDOR, 1971, p. 2). "O Instituto Nacional do Cinema é o órgão federal por excelência incumbido de promover o cinema brasileiro. Assim, sua participação nos futuros festivais de cinema de Brasília deve ser conduzida para muito além de uma simples oferta dos prêmios de melhor produção 'Carmen Santos'" (À NOITE DO DIA 9, 1971, p. 2).

A autarquia ainda estava interessada em fazer o FIF, seu evento-obsessão, acontecer, tornando-o o principal evento do país, "arrebatando a bandeira que, até agora, vendo sendo mantida por Brasília" (JOGADA DE BASTIDOR, 1971, p. 2). Para tal, fagocitar a influência do festival candango era de suma importância, não o dispondo de tantos holofotes.

Entramos em 1972, e Artur Portela, Van Jafa, Alberto Shatovsky e Justino Martins continuavam como integrantes da Comissão de Seleção, mas agora com Roberto Farias, representando o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (INC RECEBE SÓ UM FILME, 1972, p. 10). O INC de Armando Troia mantém o equilíbrio na Comissão e continua a indicação de filmes brasileiros em festivais internacionais, como Oberhausen (de 24/04 a 29/04/1972) e Cannes (de 05/05 a 19/05/1972). A obra *O Barão Otelo no Barato dos Bilhões* (Miguel Borges, 1971) foi indicada para o Festival de Tel Aviv (16/04 a 26/04/1972) (INC ABRE INSCRIÇÕES, 1972, p. 10) e, em 01 de março de 1972, o INC escolhe para Cannes

Ana Terra (Durval Gomes Garcia, 1972) (ANA TERRA É INDICADO, 1972, p. 10), sendo recusado pelo evento francês (O FESTIVAL DOS AUTORES, 1972, p. 1).

A Comissão ainda funcionava de acordo com as práticas da Resolução n° 5 de 1967, mas, em 02 de março de 1972, Troia assina a Resolução n° 69, atualizando sua estrutura, passando a ter mais funções (Art. 1) e novo nome: de "Comissão de Seleção de Filmes Nacionais para Mostras Internacionais" passa a ser "Comissão Especial de Seleção do Filme Brasileiro de Longa-Metragem". O caráter "especial" é por ser mais ampla: além do processo de seleção de filmes em festivais internacionais (Art. 2 – Item B), passava a ser responsável pela concessão do Certificado de Obrigatoriedade (Art. 2 – Item A[90]), por selecionar os filmes que receberão o Prêmio Adicional de Qualidade (Art. 2 – Item C[91]) e indicar os profissionais que receberão o Grande Prêmio INC e o troféu Coruja de Ouro (Art. 2 – Item D e E[92]) (MELLO, 1978, p. 401-402).

O Art. 3 altera a composição da Comissão: agora, são integrantes um Diretor do Departamento do Filme de Longa-Metragem, um representante do INC, um representante do MRE, um representante da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), um técnico de cinema especializado em fotografia e som e dois representantes da crítica cinematográfica, somando sete membros (MELLO, 1978, p. 401). Na Resolução n° 5 eram 5 membros. Sai o representante do SNIC, o INC passa a ter dois votos (antes era apenas um), e a AERP entra na Comissão. O Diretor do Departamento do Filme de Longa-Metragem é também o presidente da Comissão, e tem voto de desempate, sendo o representante do INC seu substituto em caso de ausência. É o Diretor quem também indica o técnico especializado. Na prática, o Instituto ampliava seu poder de determinar não só que filmes seriam indicados aos festivais

---

[90] A Resolução n° 67 de 28/01/1972 cria o Certificado de Obrigatoriedade do Filme Brasileiro de Longa-Metragem, espécie de "RG" com um número de identificação que atesta que o filme é brasileiro e está regularizado junto aos órgãos oficiais. O Art. 1 da Resolução estipula algumas necessidades a que o documento seria útil, e o Item C menciona "a inscrição do filme no Instituto Nacional do Cinema para competição em Festivais e Mostras Nacionais ou Internacionais" (MELLO, 1978, p. 399). O Certificado de Obrigatoriedade é a versão atualizada do Certificado de Exibição Obrigatória (Resolução n° 12 de 19/09/1967) e do Certificado do Filme Brasileiro de Longa-Metragem (Resolução n° 47 de 12/11/1970) (MELLO, 1978).

[91] O Prêmio Adicional de Qualidade era uma premiação extra de até 15% da renda líquida de bilheteria obtida pelos longas brasileiros no circuito comercial, destinado aos "filmes de elevado padrão técnico, artístico ou cultural", criado pela Resolução n° 15 de 28/09/1967 (MELLO, 1978, p. 321), revogada pela Resolução n° 39 de 30/06/1970 e posteriormente pela Resolução n° 81 de 20/03/1973 (MELLO, 1978).

[92] O Grande Prêmio INC foi criado pela Resolução n° 44 de 11/09/1970, "concedido anualmente a técnico, artista ou personalidade que mais houver se destacado no cenário do Cinema Brasileiro" (MELLO, 1978, p. 366), um prêmio em dinheiro no valor de Cr$ 12.000,00 que acompanha um troféu, o Coruja de Ouro (criado pela Resolução anterior n° 43, de 11/09/1970). O Grande Prêmio INC é diferente do Prêmio INC: o primeiro refere-se a uma homenagem a uma personalidade da cinematografia brasileira, enquanto o segundo tratava-se de uma premiação anual dirigida aos melhores profissionais na execução do seu trabalho no ano anterior, espécie de Oscar brasileiro.

internacionais, mas que filmes estariam aptos para receber algumas benesses governamentais, como o Prêmio de Qualidade.

O Jornal do Brasil menciona, em 11 de março de 1972, que Alcino Teixeira de Mello, diretor do Departamento de Longa-metragem do INC, e o professor Carlos Alberto Rabaça, da AERP, eram membros da reformulada Comissão. O outro representante do INC, do MRE, o técnico especializado e os críticos ainda não estavam nominados (COMISSÃO DO INC, 1972, p. 15). Justino Martins recebe uma carta de agradecimento de serviços prestados enquanto membro da Comissão de Seleção na revista Manchete, assinada por Armando Troia, exercendo a função "com grande espírito crítico" (AGRADECIMENTO, 1972, p. 24).

O mesmo texto do Jornal do Brasil mencionava que o Instituto passava a fazer "uma série de exigências para aceitar inscrições de filmes, dentre elas, a de registro na Censura Federal, sinopse, ficha técnica, diálogos e cópias dos filmes" (COMISSÃO DO INC, 1972, p. 15). Se a Resolução n° 69 estabelece as obrigatoriedades da nova Comissão de Seleção, a Resolução n° 73, de 23/03/1972, também assinada por Troia, listaria as atribuições dos produtores neste processo, na prática dividindo a Resolução n° 5 em dois instrumentos.

A Resolução reforça, em seu Art. 1, o trabalho da Comissão Especial de Seleção do Filme Brasileiro, explicando que as inscrições devem ser feitas no INC pelo produtor do filme ou representante legal mediante procuração (Art. 2), sendo necessários o preenchimento de uma ficha de inscrição e a apresentação dos Certificados de Obrigatoriedade e de Censura (Art. 3 e 4). (MELLO, 1978, p. 412)

O INC abriria as inscrições com no mínimo 30 dias de antecedência ao prazo final, e a Comissão selecionaria os filmes levando em consideração o perfil do evento, indicando mais de uma obra caso o festival permitisse. O Instituto poderia não selecionar nenhuma obra e abrir as inscrições de novo (Art. 5, 6 e 7) e (MELLO, 1978, p. 412), ficando o Instituto encarregado de produzir fotografias, material promocional dos filmes, produzir e enviar uma cópia com legenda para os festivais, que posteriormente seriam incorporadas ao acervo do órgão (Art. 8 e 9). O produtor enviaria os negativos do filme, lista de diálogo, letreiros e texto, além de dez cartazes para promoção nos festivais e mostras, com prazo de sete dias após notificação oficial de seleção (Art. 10 e 11) e (MELLO, 1978, p. 411).

O Setor dos Festivais continuava a se movimentar abrindo inscrições de 05 a 20 de janeiro para o Cartagena, que ocorreria de 09 a 15 de março (INSCRIÇÃO DE FILME, 1972, p. 3); de 25 a 30 de maio para Veneza, que aconteceria de 21 de agosto a 03 de setembro, para Karlovy Vary, de 20 de julho a 10 de agosto (SILVA, G., 1972, p. 4), de 11 de julho a 28 de

setembro para a XIV Semana Internacional do Cinema de Cor, que aconteceria de 14 a 28 de outubro, em Barcelona (INC LEVARÁ FILMES, 1972, p. 10).

Para Berlim-72, os filmes submetidos para apreciação da Comissão Especial foram *A Culpa* (Domingos de Oliveira, 1971), *Vozes do Medo* (Roberto Santos, Maurice Capovilla, Gianfrancesco Guarnieri, Aloysio Raulino, Roman Stulbach, Plácido Campos Jr., Hélio Leite de Barros, Mamoru Miyao, Adilson Bonini, Augusto Correa, Ruy Perotti, Cyro Del Nero, 1969), *Cordélia Cordélio* (Rodolfo Nanni, 1971) e *Os Devassos* (Carlos Alberto de Souza Barros, 1971) (COMISSÃO DO INC, 1972, p. 15), todos recusados pelo festival. Iria para o evento alemão um filme "brasileiro, falado em português, com artistas brasileiros e paisagem brasileira (...) Só o diretor é que não é brasileiro: é o holandês George Sluizer, um holandês que se apaixonou pela história de 'A Faca e o Rio', de Odilo Costa Filho, e a filmou. Pois o filme, que sendo brasileiro, não deixa de ser holandês, e sendo holandês, não deixa de ser brasileiro" (BRASIL-HOLANDA EM BERLIM, 1972, p. 10). Não sabemos se o filme foi indicado via INC, se pelos Países Baixos ou convidado diretamente pelo festival.

Algumas outras movimentações brasileiras no cenário dos festivais internacionais em 1972: o INC enviou três obras para o Festival de Napoli de 1972: *O Palácio dos Anjos, Macunaína* e *Como era gostoso o meu francês*. Troia esteve em solo italiano (FILMES BRASILEIROS, 1972, p. 10); *A Guerra dos Pelados (*Silvio Back, 1970) recebeu Menção Honrosa na 3ª Semana Internacional do Cinema de Autor, realizada em Benalmadena, na Espanha (MOVIMENTO, 1972a, p. 4)[93]; no Festival de Sidney, *O Profeta da Fome* (Maurice Capovilla, 1970) participou da Mostra Competitiva, que aconteceu de 30 a 12 de julho de 1972 (MOVIMENTO, 1972a, p. 2). Erwin Rado, do Festival de Melbourne, convidou *Como Era Gostoso o meu francês* e *Vidas Secas* para a edição de 1972 do evento, de 02 a 17 de junho de 1972. (MOVIMENTO, 1972a, p. 2). Eric Williams, diretor do Festival de Adelaide & Auckland, realizado de 04 a 17 de junho de 1972, convidou *Mãos Vazias* (Luiz Carlos Lacerda, 1971) para participar da Mostra Competitiva[94], junto com *Brasil Ano 2000; A*

[93] Filme Cultura n° 20

[94] A participação brasileira no evento australiano teria uma tragédia: Leila Diniz, atriz de *Mãos Vazias,* representou a equipe do filme no festival. Em 14 de junho, o avião JAL471 da Japan Airlines que a levava de volta para o Brasil sofreu um acidente, explodindo próximo de Nova Déli, na Índia. Todos os tripulantes faleceram, incluindo a atriz (TARGINO, 2020). Armando Troia enviou um telegrama ao ministro da Educação Jarbas Passarinho solicitando que o governo federal custeasse os estudos de Janaína Diniz, filha de Leila, até a conclusão de seus estudos universitários. Na época, Janaína tinha menos de 1 ano de idade (GOVERNO AJUDA, 1972, p. 3). Eric Williams, telegrafaria à Troia apresentando seus pêsames: "Receba a nossa mais profunda e sincera simpatia a tudo o que se relacionar com Leila Diniz. É impossível descrever o choque e tristeza que a perda de uma tão bela pessoa nos causou. Desejamos ressaltar que estamos deveras pesarosos" (PESAR POR LEILA, 1972, p. 5).

Compadecida; Macunaíma; Navalha na Carne, Os Deuses e os Mortos, Memórias de Helena; Pecado Mortal (MOVIMENTO, 1972a, p. 1). Quatro obras brasileiras estiveram no Festival Internacional do Panamá, de 17 a 26 de novembro de 1972*: A Casa Assassinada* (Paulo César Saraceni, 1971), *O Grande Gozador* (Victor Di Mello, 1972), *Quando as Mulheres Paqueram* (Victor Di Mello, 1971), e o curta *Cachoeira, Documento de uma História* (Olney São Paulo, 1972) (INC ENVIA QUATRO FILMES, 1972, p. 14). O filme de Saraceni recebeu o Prêmio Esfinge no festival caribenho (TAKAHASHI, 1985, p. 137).

Fernando Spencer, em 29 de dezembro de 1972, mencionou que o INC participara de 24 eventos no exterior. Além dos já citados, o colunista cita *Pra Quem Fica Tchau* (Reginaldo Faria, 1971), na Academia de Hollywood; *O Barão Otelo no Barato dos Milhões* (Miguel Borges, 1971), em Teerã; *Desenho Industrial* (Diretor desconhecido, ano desconhecido), em Oberhausen; *A Marcha* (Oswaldo Sampaio, 1972), em San Sebastian; *Viver de Morrer* (Jorge Ileli, 1969), em Veneza; *As quatro chaves mágicas* (Alberto Salvá, 1971), em Gijón; *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (José Mojica Marins, 1967), no Sitges Festival de Cinema Fantástico e Terror; *A Bola* (Carlos Alberto de Souza Barros, 1970) e *Visão Apocalíptica do Radinho de Pilha* (Fernando Monteiro, 1972), no Festival de Guadalajara; *Bexiga Ano Zero* (Regina Jehá, 1971) e *Peste* (Diretor desconhecido, ano desconhecido) no Festival Del Popoli; *Meu Pé de Laranja Lima* (Aurélio Teixeira, 1970), no Festival Agrícola e Temática Rural de Santarém (SPENCER, 1972, p. 5). *A Culpa* (Domingos de Oliveira, 1971) receberia o prêmio Dama D. Paraguas no Festival de Barcelona; *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) recebeu o Prêmio Comitê de Artes e Letras no Festival Internacional de Veneza de 1972 (TAKAHASHI, 1985, p. 137)

No plano local, o INC passava a ter envolvimento diferente com os festivais. De 13 a 16 de janeiro de 1972 aconteceu a I Jornada Baiana de Curta-Metragem, em Salvador. A primeira edição contou apenas com obras produzidas em 8mm ou 16mm, com o objetivo de estimular a produção local (TAVARES, 1978, p. 7).

Na programação da Jornada-72, havia um "Simpósio sobre o Curta-Metragem", no qual foram discutidos aspectos da produção curtametragista no país, divididos em quatro eixos temáticos. Um deles era a "Situação do Curta-Metragem no Brasil e sua relação com o INC", com Roland Monteiro e Cosme Alves Neto como relatores (TAVARES, 1978, p. 7).

Ao final dos trabalhos, os participantes redigiram um documento com as conclusões geradas nos debates e reinvindicações sobre a situação do filme curto no Brasil, dentre elas, a que dizia: “Insistir junto aos órgãos oficiais, em particular diante do INC, no aperfeiçoamento da legislação de proteção ao filme de curta-metragem para corrigir os vícios que colocam este

tipo de filmes na condição de marginal no panorama da produção cinematográfica brasileira" (TAVARES, 1978, p. 11)[95]. A Jornada valia-se do seu espaço para cobrar o INC por melhorias da situação do curta-metragem no Brasil, e o Instituto virava vidraça, sem estar presente em um espaço militante de uma parcela do setor que se sentia desprestigiada com a autarquia e que fugia do perfil de festival pró-mercado que o Instituto se relacionava.

Talvez essa cobrança tenha aberto o leque do Instituto com os curtas para o restante do ano. O I Festival Macaense de Cinema de Curta-Metragem, realizado na cidade homônima (RJ), de 03 a 05 de março de 1972, foi promovido pela Secretaria de Turismo de Macaé e teve apoio da autarquia (VÁRIAS, 1972, p. 3). Manteve também os prêmios em dinheiro e Troféu Humberto aos vencedores do 2° FBCM, que teve 58 obras inscritas e 24 selecionadas, sendo exibidos de 14 a 18 de agosto de 1972 (COMISSÃO INDICA, 1972, p. 10). Nesta segunda edição, não houve hierarquização às premiações (1°, 2° e 3° lugar), com todos os vencedores recebendo o Troféu Humberto Mauro e a quantia de Cr$ 7 mil. Foram premiados *Trabalhar na Pedra* (Oswaldo Caldeira; Dileny Campos, 1972), *Klaxon* (Sérgio Santeiro, 1972), *Reticências ou Corte de Ar* (José de Anchieta, 1972) e *Cantoria (*Geraldo Sarno, 1972) (MOVIMENTO, 1972b, p. 63).

O INC manteve também o apoio à IV Mostra Internacional do Filme Científico, realizada de 12 a 23 de junho de 1972, em promoção conjunta do órgão com a Secretaria de Ciência e Tecnologia da Guanabara. As sessões ocorreram no MAM, com entrada gratuita ao público (FILMES, 1972, p. 3) e exibição de 62 filmes de 14 países diferentes: Estados Unidos, Inglaterra, Brasil, Alemanha, África do Sul, Austrália, Canadá, França, Índia, Itália, Israel, Japão, União Soviética e Polônia (FILME CIENTÍFICO NO MAM, 1972, p. 11). A mostra teve *"*recordes de frequência nas três sessões diárias realizadores no auditório do MAM. Os 12 programas atraíram cerca de 20 mil pessoas que assistiram aos 60 filmes apresentados" (OLIVEIRA, 1972, p. 50). Hélio Furtado de Amaral, diretor do Departamento do Filme Educativo do INC, esteve no júri de premiação (OLIVEIRA, 1972, p. 50).

---

[95] A Resolução n° 04 de 12/05/1967 estabelecia que toda sessão comercial de filme com duração superior a 60 minutos deveria acompanhar exibição de um curta nacional, fixados em 28 dias/ano. Esses curtas teriam de possuir o Certificado de Classificação Especial, espécie de RG aos curtas, ou serem de "boa qualidade" após análise da Censura Federal. Os curtas seriam locados pelas casas exibidoras. A Resolução tinha problemas, como a isenção do exibidor da projeção de outro curta desde que atinja a meta de 28 dias, mas principalmente: "a programação de um filme nacional de longa-metragem isenta o exibidor de apresentar filmes nacionais de curta-metragem" (MELLO, 1978, p. 309). A Resolução n° 4 foi atualizada pela n° 63 de 01/10/1971, mantendo os 28 dias/ano de exibição, mas com limite de 24 Certificados de Classificação Especial por ano auferidos pela autarquia de acordo com critérios subjetivos como "valor técnico-artístico", "transcendência cultural educacional", "qualidade técnica deficiente" e "nível de comunicação baixo", implicando um espaço de controle do INC para excluir obras que fossem de seu desagrado. A Resolução n° 75 de 19/09/1972, manteria as condições da Resolução nº 63 por mais um ano, e a Resolução n° 77 de 26/12/1972 autorizava o lançamento de mais 5 Certificados no período de dezembro-72 a março-73 (MELLO, 1978, p. 418).

Furtado também representou a autarquia como presidente do júri no I Festival do Cinema Amador de Sergipe, de 01 a 03 de setembro de 1972 em São Cristóvão (SE). O INC ofereceu placas de prata aos dois primeiros colocados, além de uma filmadora e um projetor de Super-8. Os vencedores foram *Caranguejo* (Valfran Soares, 1972) como Melhor Filme, recebendo uma placa de prata do INC e o Prêmio Universidade Federal de Sergipe, no valor de Cr$ 2 mil; *A Ética, 3 min: Faraó* (Vinicius Dantas; Caio Amado de Mattos, ano desconhecido) recebeu Melhor Direção, uma placa de prata e o Prêmio da Universidade Federal de Sergipe no valor de Cr$ 1 mil; *Morte no Templo* (Diretor desconhecido, 1972) foi eleito o Melhor Documentário e recebeu a filmadora Super-8; e *Uma vez, Olduvai* (Hunaldo Alencar, 1972) recebeu o projetor em Super-8 (MOVIMENTO, 1972b, p. 4).

Em 21 de julho de 1972, Luís Carlos Barreto, então presidente da Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos (ABPC), manifestava interesse de realizar em outubro do mesmo ano, com a devida autorização da FIAPF, o IV Festival Internacional do Filme no Rio de Janeiro. A utilização da nomenclatura "4ª edição" ao invés de terceira, que não ocorreu, parece proposital na intenção de se desvencilhar do formato de astros e estrelas da segunda edição com participação do INC. A ideia era abandonar "a característica de simples mostra competitiva para se tornar um centro de encontro de produtores e distribuidores de todo mundo" (FESTIVAL INTERNACIONAL, 1972, p. 10). Como entidade representante da FIAPF no Brasil, a ABPC teria prerrogativa de organizar festividade de tal nível em solo brasileiro, desde que com autorização da sede.

Para Barreto, "a antiga fórmula dos festivais já está estratificada e definida, não existindo lugar para um encontro no gênero. A ideia agora é partir para uma grande feira do filme" (FESTIVAL INTERNACIONAL, 1972, p. 10) e tornar o Rio de Janeiro "o encontro do filme na América do Sul", o "ponto de encontro entre compradores e vendedores interessados em colocar filmes no mercado latino-americano, e os produtores da América do Sul, interessados em conquistar o mercado internacional" (FESTIVAL INTERNACIONAL, 1972, p 10), que na concepção de Barreto "seria infinitamente mais útil do que a promoção de um simples festival competitivo", já que "o único festival do gênero que ainda se mantém é Cannes" (FESTIVAL INTERNACIONAL, 1972, p. 10).

Assim, a ABPC manifesta o desejo de construir algo novo a partir de algo estratificado (isto é, o festival, as mostras competitivas, o estilo Classe A) e trabalhado pela FIAPF, entidade da qual é representante, utilizando do histórico do festival realizado no Brasil (as duas edições realizadas e a terceira que não foi) para fazer acontecer uma quarta edição como uma grande feira.

O presidente da ABPC argumenta que os festivais se disseminaram de forma que não haveria demanda suficiente de filmes para abastecê-los, e que, ao fazer um evento desse porte no Brasil, o “cinema nacional só tinha a perder com a realização de festivais no estilo de Cannes, porque a vinda de grandes nomes, tanto diretores e técnicos como artistas, esmagava qualquer interesse que porventura houvesse pelos filmes nacionais em competição” (FESTIVAL INTERNACIONAL, 1972, p. 10), como se a programação social predominasse sobre a fílmica. Barreto tem um ponto de argumentação válido, porque a badalação dos eventos personifica seus acontecimentos nos astros e estrelas que participam desses festivais, nos romances, fofocas, nos dias de praia e piscinas, nas Rainhas e Princesas dos eventos.

Armando Troia se desliga do Instituto em setembro de 1972, ficando Carlos Guimaraes de Matos Jr em seu lugar, interino e depois, oficializado como presidente. A passagem do brigadeiro foi mais tímida do que a de seu antecessor Ricardo Cravo Albin, tanto que temos pouquíssimos registros de viagens do militar em festivais internacionais. Embora alegando, assim como RCA, "problemas de saúde" para seu afastamento (A NOTÍCIA, 1972, p. 6), o brigadeiro se mostrava "descontente com a apatia do Ministério da Educação que não estaria dando ao seu órgão todo o apoio julgado necessário" (POUCAS E BOAS, 1972, p. 2).

Nelson Hoineff diria que a exoneração de Troia não foi uma surpresa porque o "ex-presidente do INC começou a ser afastado do cargo no mesmo dia em que foi nomeado. Nome lembrado em meio a uma época bastante difícil para o Instituto, o brigadeiro deveria representar o papel de uma espécie de boi-de-piranha até que os ânimos se acalmassem, mesmo que para isso a única esperança fosse a ação do tempo" (HOINEFF, 1972, p. 2). Ou seja, Troia seria um representante da cúpula militar dentro do setor cinematográfico depois do desgaste de Albin frente ao INC. Hoineff sintetiza a gestão-Troia como apática e lenta, em virtude do seu desconhecimento no setor[96].

Carlos Guimarães de Matos Jr, formado em Economia, integrou o INC junto de Armando Troia como secretário de Planejamento do Instituto e Diretor de Operações da Embrafilme, com passagens anteriores pelo Conselho Administrativo de Defesa Econômica, assessor econômico do Conselho de Política Aduaneira (CPA) no Ministério da Fazenda. Foi uma indicação direta de Jarbas Passarinho. O novo presidente da autarquia declarava:

---

[96]Talvez a ação mais efusiva de Armando Troia no INC tenha sido a organização do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, de 23/10 a 27/10/72, espécie de bate-papo com os principais setores da atividade cinematográfica nacional, como produtores, diretores, atores/atrizes, técnicos, exibidores, distribuidores, curtasmetragistas, cineclubistas, a fim de se apontar os problemas e soluções do cinema brasileiro. O brigadeiro, contudo, não teria tempo de aproveitar a glória. Foi Carlos Guimarães de Matos Jr que comandou as ações do evento como presidente interino da autarquia. Os detalhes do I Congresso estão disponíveis na edição n° 22 da Filme Cultura. Após um período em hiato, o brigadeiro assume a direção da Rádio do Ministério da Educação em agosto/73, em virtude da saída do então diretor, Avelino Henrique (RÁDIO MEC, 1973, p. 3).

> O cinema brasileiro saiu de uma fase em que a multiplicidade de realizações experimentais e contestatórias provocou uma retração de público. No momento, há uma franca procura de narrativas de fácil aceitação popular. O mais importante é que as diversas tendências da produção mantenham-se ligadas com a capacidade de absorção do público, reconheçam que as plateias cinematográficas se mostram dia a dia mais exigentes quanto ao nível técnico e espetacular, e se organizem para atender a tais requisitos (MENEZES, 1972, p. 9).

Matos Jr enxergava a diluição em quantidade do chamado "filme sério" ou "de arte" em relação aos de aceite popular como algo natural em uma indústria em desenvolvimento e em busca de espaço no mercado: "Há cinco anos, eram produzidos apenas 30 filmes anuais e os sérios ficavam mais em evidência. Ano passado, a produção chegou a 100, e a comédia, que sempre agradou, passou a aparecer mais" (PRESIDENTE DO INC AFIRMA, 1972, p. 10). Tais declarações ao momento de sua posse não poderiam ser mais precisas para definir sua passagem à frente do órgão: se os presidentes anteriores do INC não acenavam diretamente a estes filmes populares, comédias e produções eróticas importantes para a conquista do mercado interno, com Matos Jr terão considerável papel dentro da vida do Instituto na sua relação com os festivais, principalmente com a Resolução n° 88.

Já sob nova direção, em dezembro de 1972, o INC novamente negociava com a FIAPF "para realizar no Rio possivelmente em junho de 1973, o III Festival Internacional do Filme" (INC QUER PROMOVER, 1972, p. 10). Em janeiro, mais uma vez:

> A informação vem quente: o Festival Internacional do Filme, que estava sendo **transado** para **ressuscitar** este ano - e cuja realização já estava sendo considerada certa no que dependesse do Instituto Nacional do Cinema - vai ter que esperar mais um ano, no mínimo, para voltar a ser organizado dentro dos padrões internacionais. A confirmação, que foi antecedida por um longo pessimismo nas áreas oficiais, foi transmitida pela Federação Internacional de Autores e Produtores de Cinema (órgão encarregado de coordenar em todo o mundo os festivais do gênero) em telegrama ao INC, alegando que para a época já há outros festivais marcados com maior antecedência. A ideia agora - que não é nova, mas é oportuna - é organizar um encontro que não tenha a característica de festival, mas de mercado do filme, única forma viável de se chamar a atenção dos produtores e distribuidores internacionais para o que se faz e o que se consome no Brasil (FIF NÃO SAI, 1973, p. 3)

Assim, a própria FIAPF impedia o novo FIF, alegando que seu calendário de festivais já estava completo para 1973. A solução encontrada pelo Instituto para contornar o entrave é a mesma proposta por Barreto/ABPC: em vez de um festival, um mercado de filmes, utilizando-se do histórico do evento para promover a sua realização no mercado. Jarbas Passarinho diria, em 26 de julho de 1973, que a realização do FIF "ainda é viável" (FESTIVAL DE CINEMA, 1973, p. 10), e novas tentativas em agosto de 73, com Matos Jr

tentando fazer o evento acontecer no ano seguinte. Passarinho prometeu "estudar a viabilidade", tendo em vista que o custo para fazer o festival acontecer girava em torno de Cr$ 4 milhões. O presidente do INC articularia para dividir os custos com a secretaria de Cultura, Desportos e Turismo da Guanabara, seguindo o molde do FIF-69 e das tentativas que se deram na sequência. Carlos Guimarães de Matos Jr tinha em mente usar o festival para transformar o Brasil no centro latino-americano do cinema (INC ESTUDA FESTIVAL, 1973, p. 10), mas o FIF, novamente, ficaria apenas na intenção.

4.6.3 Resolução n° 88 e os festivais nacionais

A relação festival/filme entrava no imaginário popular, quando o samba-enredo *Festival do Cinema Brasileiro* foi o escolhido pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Independentes do Cordovil[97] para o carnaval de 1973. “Pela passarela do asfalto os grandes filmes e os grandes nomes do cinema brasileiro. Duzentos e dez alegorias com motivos alusivos aos filmes de maior destaque, aos artistas mais populares. Os grandes prêmios conquistados pelo nosso cinema ao longo de sua história” (MOVIMENTO, 1973a, p. 62)[98].

Nos certames internacionais, a Comissão Especial em 1973 seria composta pelo ministro Arthur Portela, do MRE, Roberto Farias, representando o SNIC, Ivan Jafa, como representante do INC e Justino Martins, da crítica cinematográfica, retornando à função após o hiato na gestão de Armando Troia (DESENHO INDUSTRIAL, 1973, p. 4). A presença do SNIC na Comissão ao longo dos anos é um afago para o Cinema Novo.

---

[97] A Independentes de Cordovil estava na segunda divisão do carnaval fluminense em 1973 e terminou em 10° lugar, não conseguindo o acesso. A letra reforça o cinema brasileiro *De Dentro Para Fora*, exportando suas obras em festivais internacionais (INDEPENDENTES DE CORDOVIL, 2018). A letra:

Plateia em dia de estreia / Assim parece o meu Rio
Nos dias de carnaval / Tendo o samba como tema
A avenida é um cinema / Com um filme no festival
Glória ao cinema brasileiro / Que mostra ao mundo inteiro
O que podemos fazer

Salve a tecnologia / Da nossa cinegrafia
Que não cansa de crescer

São vitórias e conquistas / Dos nossos grandes artistas
Da arte nacional / Grandes prêmios no estrangeiro
Com "O pagador de promessas" / E o famoso "Cangaceiro"
"Sodade, meu bem, sodade / Sodade do meu amor"

[98] Filme Cultura n° 23

O INC abre inscrições de 13 a 20 de janeiro para Cartagena-73, previsto para ocorrer de 09 a 15 de março (LONGA E CURTA-METRAGEM, 1973, p. 11); durante o mês de fevereiro para Oberhausen, que ocorreria de 09 a 14 de abril (PONTO FINAL, 1973, p. 3); de 26 de fevereiro a 01 de março para Cannes-73 (REGRA TRÊS, 1973a, p. 3), abril para Moscou, realizado entre 10 a 23 de julho (BREQUE, 1973, p. 11), maio para San Sebastian (REGRA TRÊS, 1973b, p. 2), de 17 a 30 de maio para Locarno (CINE QUA NON, 1973, p. 16), de 18 a 26 de junho para o XI Festival Internacional de Filmes para Crianças, em Gijón, que ocorreria 09 a 15 de setembro (SERVIÇO, 1973, p. 6) e o Festival de Del Popoli, em Florença, de 03 a 09 de dezembro (INC LEVARÁ, 1973, p. 16). *Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1972) e *As Deusas* (Walter Hugo Khouri, 1972) foram indicados para Cannes e recusados pelo festival, "mais um ano que o Brasil fica devendo novos valores a este importante certame (CINE QUA NON, 1973, p. 14).

Janaína - A Virgem Proibida (Olivier Perroy, 1972) foi indicado pela Embrafilme a participar do Mercado de Filmes de Cannes do mesmo ano (FILMES PARA CANNES, 1973, p. 9), junto de *Um Marido sem.... é como um jardim sem flores* (Alberto Pieralisi, 1972) e *Quelé do Pajeú* (Anselmo Duarte, 1969), com a comitiva brasileira chefiada pelo Secretário de Coordenação do INC, Luiz Eduardo Esteves de Almeida, Cacá Diegues, Carlos Kroeber (ator de *Joana)* e Carlos Fonseca (FONSECA, 1974, p. 53).

O filme de Peroy participou também da Mostra Competitiva do Festival de Teerã (MOVIMENTO, 1973b, p. 3-4)[99], que ocorreu de 26 de novembro a 06 de dezembro de 1973. *Toda Nudez* esteve em Berlim-73, recebendo Urso de Prata (BERLIM PREMIA, 1973, p. 7). *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972) foi indicado pelo INC à Moscou-73, mas recusado (LOPES, 1973, p. 4), e, para Gijón-73, a animação *Piconzé* (Ypê Nakashima, 1972) indicada e aceita (INC INSCREVE PARA FESTIVAL, 1975, p. 7).

Na linha De Fora Para Dentro, o Instituto forma comissão em 31 de março de 1973 para organizar o I Festival Internacional de Filmes para a Infância e a Juventude, composta por Matos Jr, Alcino Teixeira de Mello, os assessores Carlos Amaral da Fonseca, Eli Jacoud de Azeredo e Alberto Shatovsky (INC FORMA COMISSÃO, 1973, p. 10).

As inscrições para as obras seriam em maio, centralizadas no Setor de Festivais, e prevista para ocorrer de 17 a 26 de agosto, em colaboração com o Clube de Cinema e a Air France. O objetivo seria exibir "filmes especialmente recomendados para a juventude, trazendo ao Brasil produções representativas do gênero em longa e curta-metragem" (INC

[99] Filme Cultura n° 24

PROMOVE, 1973, p .5). Cada país convidado poderia apresentar até três longas-metragens e seis curtas e/ou médias-metragens, mas não sabemos se o evento realmente aconteceu.

A partir de 1973, passam a ser mais frequentes os debates sobre o futuro do INC e Embrafilme, sendo Jarbas Passarinho um dos apoiadores da criação da CINEBRÁS, entidade resultante da união dos órgãos (FESTIVAL DE CINEMA, 1973, p. 10). Enquanto isso não ocorria, as atividades dos órgãos continuavam, incluindo o relacionamento com os festivais.

A partir de 1973, o Instituto, que desde sua fundação se envolvia com os festivais locais, daria nova dinâmica aos eventos centrados na exibição de filmes brasileiros voltados para o público brasileiro, tendo em vista a conquista do mercado interno, uma linha voltada De Dentro Para Dentro. Já no início do ano ocorre a primeira edição do Festival de Gramado, de 10 a 14 de janeiro na cidade homônima do Rio Grande do Sul, promovido pelo Conselho Municipal de Turismo de Gramado, organizado pela Companhia Riograndense de Turismo e oficializado pela autarquia já na primeira edição, com prêmios em dinheiro em diversas categorias (FILME DE ARNALDO JABOR, 1973, p. 10).

O festival convidou realizadores, técnicos e atores a participarem do evento, com presença registrada de Marlene França, Ittala Nandi, Elza de Castro, Gracinda Freire e Sandra Barsotti (atrizes), Paulo Porto e Cyll Farney (ator), Ronnie Von (cantor), Arnaldo Jabor, Pedro Camargo, Schubert Magalhães, Oliver Perroy, João Luís Araújo, Luís Sérgio Person, Roberto Farias e Paulo Sérgio Saraceni (diretores) (FILME DE ARNALDO JABOR, 1973, p. 10). Carlos Guimarães de Matos Jr, Alcino Teixeira de Mello, diretor do Departamento de Longa-Metragem do INC, e Carlos Fonseca do Amaral, diretor da Filme Cultura, estiveram em Gramado representando a autarquia. (A FAMÍLIA EM CENA, 1973, p. 2).

Participavam da Mostra Competitiva de longas *Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1972), *Roleta Russa* (Bráulio Pedroso, 1972), *Janaína - a Virgem Proibida* (Olivier Perroy, 1972), *A Casa Assassinada* (Paulo César Saraceni, 1971) e *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor* (Luís Sérgio Person, 1972) (A FAMÍLIA EM CENA, 1973, p. 2), maioria paulista de 3 filmes (*Cassy*, *Janaina*, *Roleta*), contra 2 fluminenses (*Casa*, *Nudez*). A produção da Boca fazia-se presente com os filmes de Person e Perroy, indicando aceno ao mercado.

O júri foi composto por Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes (críticos de cinema), Lilian Lemmertz e Irene Estefânia (atrizes), Walter Hugo Khouri (diretor), Carlos Fonseca do Amaral e PF Gastal (jornalistas da Filme Cultura e Companhia Jornalística Caldas Jr, respectivamente) e por Alcino Teixeira de Mello, do INC (FILME DE ARNALDO JABOR, 1973, p. 10).

Toda Nudez recebeu o prêmio de Melhor Filme e a quantia de Cr$ 10 mil junto do troféu Kikito; Luís Sérgio Person (*Cassy Jones*) recebeu Melhor Direção e Cr$ 6 mil; André Faria (*Roleta Russa)* foi premiado com a Melhor Fotografia e Cr$ 2,5 mil; Carlos Jobim (*A Casa Assassinada)* recebeu Melhor Trilha Sonora, e Carlos Kroeber, do mesmo filme, Melhor Ator; Darlene Glória foi a Melhor Atriz por seu papel no filme de Jabor (GRAMADO ELEGE, 1973, p. 16). Um filme do Rio e outro de São Paulo levaram os maiores prêmios (*Nudez* com Melhor Filme e *Cassy* com Direção).

O INC nutria um desejo de dispor de maior controle sobre os festivais realizados no Brasil, à luz do que a FIAPF fazia no cenário internacional. Apenas os eventos chancelados pela entidade e que obedeciam a suas diretrizes recebiam status de eventos "importantes", com meses de realização fixados em calendário estritamente definido, impedindo a aparição de eventos semelhantes. Para a FIAPF, mais festivais significavam diluição da atenção. A entidade considerava importante que esses eventos não se proliferassem para que o protagonismo dos seus estivesse garantido. Caso esse primeiro cenário não fosse possível, o estrelato, o ambiente de badalação, a atuação política e econômica destes eventos se sobrepujaria aos festivais mais novos. O "selo FIAPF" significava que tais eventos estavam sob o mesmo guarda-chuva de Cannes. Em outras palavras, um festival-FIAPF era um festival importante, um festival que a federação depositava confiança na realização, ao mesmo tempo em que era garantia de retorno midiático, publicitário, econômico, turístico, de badalação, de júri internacional, Mercado de Filmes, de exibição das principais obras do momento.

Esse selo era também de prioridade, o que, por sua vez, significava exclusão: ciente do ineditismo que os festivais prezam entre si para serem o palco da primeira exibição de uma obra, um realizador precisaria escolher um dos festivais para sua obra ter a primeira exibição, em que de um lado haveria os eventos-FIAPF e de outro os festivais sem associação com a entidade. O realizador tenderia a escolher os eventos da Federação, pela possibilidade de atraírem maiores chances de retorno financeiro, publicitário e cinematográfico. Festivais como Cannes, Berlim e Veneza são espaços de influência da Federação, que, ao estruturá-los, deixa a sua marca dentro desses eventos. O INC desejava aplicar essa lógica nos festivais "de cinema brasileiro" que exibissem obras brasileiras para o público interno.

Um exemplo do quanto que o Instituto ensejava essa atuação é o seu calendário de festivais oficializados, do qual consta a existência já em Nota do Diário de Notícias de 01 de agosto de 1967 (NOVOS FESTIVAIS, 1967, p. 2). Durval Gomes Garcia já tinha em mente a realização de "normas de regulamentação de festivais internos, que incluem a seleção e a realização dos mesmos" (ALENCAR, 1967, p. 5). À exceção das menções na mídia impressa

da época, não encontramos documentações da autarquia sobre este calendário, mas presumimos alguns parâmetros.

Entre 1967 e 1973, o Instituto deu status de oficial a certos festivais, dentre os quais, com registro, estão Brasília, Manaus-69, Santos-70 e o recém-fundado de Gramado. A condição para um festival estar no calendário do órgão era ser oficial, e evento "oficial" significa ser um festival tutelado pelo Instituto, econômica, política e/ou cinematograficamente, no qual a autarquia tem uma zona de influência.

Dotar os festivais de um calendário oficial significa também controlar suas realizações, evitando coalizações de datas e diluição da atenção entre os eventos por parte do setor. Durante a realização dos festivais da Baixada Santista de 1970, Ricardo Cravo Albin via a possibilidade de "disciplinar" as datas de realização destes eventos para o ano seguinte (INC VAI, 1970, p. 10). O evento santista, oficializado pelo Instituto – portanto, em seu calendário -, aconteceu no final de outubro, ao passo que o de Guarujá, organizado pela Secretaria Estadual de Turismo do Estado de São Paulo e sem participação da autarquia, aconteceu no final de novembro, um mês depois. Os dois festivais disputavam o mesmo espaço-evento no mesmo período. Para piorar, o Festival de Guarujá aconteceu nas mesmas datas que o de Brasília, outro evento chancelado pelo INC.

Miriam Alencar acredita que o contexto dos festivais brasileiros do período foi determinante para esse desejo de influência do INC. O circuito brasileiro, em 1966, ainda era tímido e sem eventos de prestígio, exceção para as "mostras especificamente culturais", como Brasília, o FBCA e as Jornadas de Salvador (ALENCAR, 1974, p. 10).

O Instituto recém-fundado se mexia para ter o controle desses eventos que aparecessem ao longo dos anos 60 e 70. Curiosamente, no de Brasília o Instituto não tinha envolvimento tão profundo - entregava o Prêmio Carmen Santos e tinha espaço no júri de premiação, mas não conseguia ditar influência direta nas diretrizes do festival. Com a crescente censura, o evento candango não acontece em 1972 e 1973, e a partir disso "o INC tem se preocupado ultimamente em regulamentar os festivais, procurando dar-lhes um caráter mais uniforme e menos suscetível de servir de trampolim a produtores e prefeitos desejosos antes de tudo de promoção pessoal" (ALENCAR, 1974, p. 10).

Essa atuação do Instituto com os festivais brasileiros oficiais de seu calendário ocorria sem um padrão, orientação e/ou diretriz que ajudasse tanto INC quanto organizadores dos festivais a terem alguma referência do tipo de ajuda que o Instituto poderia porvir: valor do patrocínio, obrigações da autarquia e das demais partes, quem ficaria responsável por cada etapa do festival, programação, exibição dos filmes, tipos de obras. Em alguns eventos, o INC

enviava apenas um representante, em outro, participava do júri, em um terceiro, outorgava um prêmio em dinheiro etc.

Na gestão de Carlos Guimarães de Matos Jr frente ao INC, em 24 de julho de 1973, o "Conselho Deliberativo do INC reúne-se hoje para aprovar um plano de apoio e incentivo aos festivais nacionais de cinema. A oficialização de festivais regionais, segundo um critério de importância turística das cidades-sede vai unir pela primeira vez a Embratur ao INC" (LANCE-LIVRE, 1973, p. 10). Em 11 de agosto, o mesmo Jornal do Brasil informava que "o Instituto Nacional do Cinema vai prestar assistência técnica aos promotores dos festivais ou de quaisquer outros certames de filmes brasileiros, dentro do país, concebendo prêmios em dinheiro e troféus aos laureados" (ASSISTÊNCIA, 1973, p. 10).

A ideia era promover eventos em cidades atrativas para o turismo, considerando os festivais como importante forma de promoção do cinema brasileiro e de ampliação de seu mercado. O Instituto centralizaria a realização desses eventos, atuando junto aos responsáveis destes festivais com apoio técnico-financeiro, prêmios em dinheiro e troféus, acontecendo em datas que não colidiam com outros eventos (APOIO, 1973, p. 7).

Em outras palavras, o INC finalmente se tornaria "a FIAPF do cenário brasileiro", quando é lançada a Resolução n° 88, de 24/07/1973, que estabelece regras para a criação e realização de festivais nacionais. O instrumento considera os festivais uma "inegável forma de promoção do cinema brasileiro e ampliam seu mercado interno" (MELLO, 1978, p. 436), aproximando os filmes brasileiros da população e atuando como termômetro de recepção da obra ao público por lhes dar visibilidade e estimular a conquista do mercado interno. Assim, o objetivo era “levar ao grande público significativa mostra da produção nacional do cinema, reunir personalidades ligadas a essas atividades e incentivar a elevação do nível artístico e cultura da indústria cinematográfica do país” (MELLO, 1978, p. 436). A Resolução flerta com a visão de que os festivais seriam para o INC uma estrutura de governo potencializadora do filme brasileiro para o mercado.

O instrumento jurídico prestaria assistência técnica aos realizadores de festivais, com prêmios em dinheiro e troféus, desde que o evento se encaixasse nas proposições estabelecidas pelo órgão (Art. 1), ocorrendo em cidades que sejam "atração turística, balneários, estâncias hidrotermais ou municípios com mais de 200.000 habitantes" (MELLO, 1978, p. 436), que possuam cinemas ou salas de projeção (Art. 2) e aprovação do prefeito do município e da Secretaria de Turismo estadual, levando em consideração: a) o interesse da indústria cinematográfica; b) as datas que o festival acontece, "de forma a evitar a realização no país de mais de um certame na mesma questão" (MELLO, 1978, p. 436); c) as facilidades

quanto aos meios de transporte, hospedagem, propaganda; d) as condições técnicas dos equipamentos de projeção e som das salas do município (Art. 3). (MELLO, 1978, p. 436).

O Art. 4 formata o nome do evento, sendo obrigatória a menção: a) da ordem de realização do festival (3ª edição, 2ª edição, 1ª edição), b) do tipo do festival (se é uma Semana, Retrospectiva), c) menção do lugar (Festival de Brasília, de Santos, de São Paulo), d) expressão "do cinema brasileiro" após a menção do tipo do festival. Somando essas normas, surgem nomes como *3ª edição do Festival do Cinema Brasileiro de Gramado.* (MELLO, 1978, p. 436-437).

O festival pode receber patrocínios de entidades culturais, federais, estaduais, municipais ou de outra natureza, cujos integrantes poderiam participar da Comissão Coordenadora do evento (Art. 5), que teria estrutura mínima: presidente, secretário executivo, coordenador técnico, administrativo, financeiro, de relações públicas e divulgação, de comissões de seleção e premiação, e de passagens e hospedagem (Art. 6)[100]. Integrariam os eventos filmes com Certificados de Censura; aos longas, Certificado de Obrigatoriedade, e aos curtas, o de Boa Qualidade (Art. 7)[101], não podendo participar obras já premiadas em festivais internacionais, salvo via convite da Comissão (Art. 8). (MELLO, 1978, p. 437)

As inscrições seriam feitas nas Delegacias Regionais do INC por menos 60 dias antes do evento acontecer, ficando as obras em posse da Comissão 15 dias ao início do certame. Uma cópia da fita seria enviada para apreciação acompanhada de uma ficha de inscrição, cujo modelo está em anexo na Resolução. Em casos especiais, seriam permitidas inscrições por correios, com todos os custos de inscrição por conta do responsável do filme (Art. 9, 10, 11, 12, 13 e 14). O festival precisava informar no regulamento as descrições das Sessões (Art. 15): Competitivas, Informativas (não competitivas) e Retrospectivas, esta última destinada a "filmes exibidos (...) para salientar a importância de um período, de uma escola ou de um estilo na história do Cinema Brasileiro" (MELLO, 1978, p. 438).

Haveria uma Comissão de Seleção Preliminar para fazer a triagem das obras inscritas, composta pelo coordenador técnico e mais seis membros escolhidos pela Comissão Coordenadora (Art. 16, 17 e 18), desde que dois destes fossem críticos de cinema e o restante "pessoas de reconhecida cultura cinematográfica" (MELLO, 1978, p. 438). Previa-se também

[100] A Comissão Coordenadora é responsável peal administração, logística e realização dos bastidores do evento, isto é, definir quando as obras serão exibidas, como os artistas chegarão à cidade e onde ficarão hospedados, que atividades paralelas integrarão o evento etc. Encontramos nos veículos de imprensa da época o termo "Comissão Organizadora" como sinônimo e com as mesmas atribuições. Na pesquisa dos festivais de Santos e Guarujá, utilizaremos "Comissão Organizadora" para os eventos da Parte 1, realizados em 1970, e "Comissão Coordenadora" para os festivais da Parte 2, do biênio 73-74, já caracterizados pela Resolução n° 88.

[101] A Resolução considera o Certificado de Censura diferente do de Boa Qualidade, citando-os nominalmente.

uma Comissão de Premiação, tendo como integrantes o presidente do INC, o prefeito da localidade, o secretário de Turismo e o coordenado técnico (Art. 19 e 20). O presidente do Instituto seria o presidente da Comissão de Premiação, podendo mais pessoas serem convidadas a integrar o júri, desde que via convite (Art. 21 e 22). (MELLO, 1978, p. 438).

O INC ofertaria os prêmios nestes festivais. A relação mínima era Melhor Filme, Diretor, Diretor de Fotografia, Melhor Ator e Atriz, todos para longa-metragem, com possibilidades adicionais, como Menções Honrosas. Para os curtas, consta apenas a premiação de Melhor Filme (Art. 23, 24, 25 e 26). Os membros da Comissão de Premiação preenchiam uma ficha de avaliação para cada filme, solicitando exibições adicionais das obras que julgassem necessárias (Art. 27, 28, 29 e 30). (MELLO, 1978, p. 439).

O festival poderia realizar um concurso de cartazes dos filmes selecionados, premiados por meio de Comissão própria (Art. 31). Seria possível convidar profissionais do setor a participarem dos eventos, de preferência relacionados aos filmes concorrentes (Art. 32) e a Comissão Coordenadora era responsável pelo regulamento do evento (Art. 33).

O Art. 34 reforça a questão da localidade ao sugerir que os troféus deverão "de preferência, lembrar motivos típicos da região e passarão a serem permanentes para futuros certames" (MELLO, 1978, p. 439). Após as sessões, o público preenchia um questionário (na Resolução como anexo) com perguntas sobre os filmes, a fim de montar as estatísticas sobre a opinião pública local (Art. 35).

Os patrocinadores e responsáveis dos festivais que desejassem contar com apoio oficial do INC, deveriam solicitá-lo por escrito diretamente ao órgão (Art. 36). O Instituto menciona o desejo de criar um fichário com informações do circuito: festivais realizados, filmes exibidos e premiados, opinião do público sobre os filmes assistidos (Art. 37). (MELLO, 1978, p. 439).

A Resolução n° 88 é a essência da linha De Dentro Para Dentro, propondo a realização de festivais em cidades turísticas ou em grandes centros populacionais, promovendo o filme brasileiro para o público interno. O INC aumentaria seu nível de influência dentro desses eventos, por ser o principal agente econômico. Ao mesmo tempo, a Resolução se volta para o longa, ficando o curta pouco pautado sob as premiações em dinheiro e o Troféu Humberto Mauro[102].

[102] Encontramos, ao longo desta pesquisa, o uso do termo "patrocinar" como síntese da relação do Instituto com os festivais via Resolução n° 88. O verbo designa "assumir parte ou a totalidade dos custos de um evento cultural, esportivo etc. ou de um programa de televisão, rádio etc., geralmente com contrapartidas publicitárias ou de propaganda" (PATROCINAR, 2021). O Instituto entraria com capital financeiro nos prêmios em dinheiro aos ganhadores destes eventos e não diretamente na estrutura do festival, onde forneceria mais suporte técnico e

A Resolução vai de encontro à fala de Matos Jr em sua posse de que o cinema, como meio de massa e potencial econômico, deveria ater-se às formas de comunicação com o grande público. O presidente do INC apresenta um pensamento pragmático da economia cinematográfica, que satisfaz os desejos da época de fazer o cinema brasileiro conquistar o mercado interno, sendo os festivais mais uma das estratégias para atingir tal finalidade.

Com a Resolução n° 88 recém-criada, a Baixada Santista receberia mais dois festivais de cinema, novamente em Santos (1973) e em Guarujá (1974), envolvidos com o instrumento jurídico citado, e que serão analisados em texto próprio.

Um texto em O Jornal de 30 de agosto de 1973, já com a Resolução n° 88 oficializada, analisava seu contexto de criação. O título da matéria indicava o caminho: *Mercado é pouco, INC apela para os festivais.* Alegando que "à custa de muita briga que o cinema brasileiro vagarosamente tenta conquistar um lugar no mercado nacional", diante de pressões históricas de distribuidores, exibidores e censores, o Instituto proporia uma "solução simpática" (MERCADO É POUCO, 1973, p. 3) para equacionar esta questão: através de "normas e burocracias" para realizar festivais. O texto é descrente quanto à finalidade do instrumento jurídico e recorre à opinião de realizadores, como Nelson Pereira dos Santos, que diz que "a medida parece boa, mas não conquista o mercado brasileiro". Para o diretor de *Vidas Secas*, a solução seria que a Embrafilme passasse a replicar em solo brasileiro o que faz no exterior.

Na mesma toada está Miguel Farias Junior, vice-representante da Associação Carioca de Realizadores e Autores de Cinema (ACRAC), ao dizer: "acho que o problema fundamental de nosso cinema é menos de promoção e mais de intervenção" (MERCADO É POUCO, 1973, p. 3). O texto prossegue ao afirmar que a medida seria anacrônica, porque não teria como aumentar um mercado interno que inexistia para o cinema brasileiro. A Resolução menciona a garantia de acesso das obras ao grande público, mas este não estaria mais no cinema. Gustavo Dahl respondia onde então estavam:

> Na televisão. Por que o INC não aproveita o público da televisão? Estaria trabalhando de uma forma mais moderna através de meio de grande penetração que é a TV. O público de festivais é muito reduzido. É claro que, quanto mais passarem filmes brasileiros, melhor é. Nesse aspecto, a participação do INC nos festivais é boa, mas não modifica em nada toda a problemática da distribuição de filmes que deveria ser feita por uma distribuidora estatal como a Embrafilme (MERCADO É POUCO, 1973, p. 3)

---

promocional/divulgação. Acreditamos que, entre 1966 e 1972, antes da Resolução, o Instituto realmente patrocinava a realização de festivais, embora sua atuação com prêmios em dinheiro já existisse.

Em suma, o texto e seus depoentes acreditavam que a Resolução dos festivais para promover os filmes brasileiros no mercado interno não teria funcionalidade, e que o Instituto deveria fazê-lo por meios de massa de grande veiculação, como a televisão.

As críticas apresentadas trazem apenas uma face da relação entre festivais e o mercado. É difícil associar que a participação de um filme brasileiro em um festival local poderia proporcionar, pela pura e exclusiva participação nestes eventos, a automática e incisiva entrada da obra no mercado regular de exibição, mas seria uma estratégia de publicidade para, teoricamente, facilitar a entrada dessas. Nessa visão do INC, um festival seria uma etapa que, aliada a outras estratégias já existentes pelo próprio mercado, como divulgação em meios de comunicação, mídia impressa, trailer, cartazes, poderia potencializar o filme quando fosse para o parque exibidor.

Os filmes premiados em festivais internacionais e/ou nos eventos nacionais mais tradicionais, como Brasília e Gramado, utilizam-se desta participação para gerarem publicidade no material de divulgação do filme, chancela de qualidade técnica, artística e cinematográfica, o que Valck (2016) chama de legitimação cultural. Tal elemento nos parece importante, em um contexto que o cinema brasileiro era taxado, em maioria, por filmes eróticos de narrativas simplórias e de baixa qualidade técnica. A participação em festivais nacionais seria uma forma do cinema brasileiro, em uma estratégia organizada pelo INC, assumir uma roupagem de certificação de qualidade dentro de seu próprio mercado.

Pensando De Fora Para Dentro, o apoio do INC continuaria na V Mostra Internacional do Filme Científico, de 16 a 29 de julho de 1973, com colaboração da autarquia, do Museu da Arte Moderna e patrocínio da Secretaria de Ciências e Tecnologia, ofertando o Troféu Humberto Mauro e prêmio em dinheiro de Cr$ 18 mil entregue pelo Instituto ao melhor filme nacional, “já que anteriormente o troféu Fritz Feigl era dado para os cinco primeiros colocados, independentemente de serem brasileiros ou estrangeiros” (MOSTRA DO FILME CIENTÍFICO, 1973, p. 10). Mais de 70 obras de 16 países foram inscritas, entre eles, Estados Unidos, União Soviética, Índia, Canadá, Japão, Polônia, Romênia e Áustria. As exibições aconteceram no MAM e Cláudio José da Silva Figueiredo representaria o INC no júri de premiação (MOSTRA DO FILME CIENTÍFICO, 1973, p. 10). O filme vencedor foi o estadunidense P*rocurando por mim* (Virginia Barlett, 1973), enquanto *Reticências* (José de Anchieta, 1973) foi o melhor filme brasileiro (MOSTRA INTERNACIONAL, 1973, p. 10).

A presença do Instituto se manteve no III Festival Brasileiro de Curta-Metragem, oferecendo total de Cr$ 70 mil em prêmios, além dos troféus Humberto Mauro aos primeiros colocados. Deste valor, Cr$ 40 mil seriam destinados aos realizadores dos filmes vencedores e

os outros Cr$ 30 mil distribuídos igualmente entre os diretores dos filmes selecionados, como forma de aluguel para exibição (JB PROMOVE, 1973, p. 10).

Carlos Guimarães de Matos Jr. entregou os prêmios pessoalmente aos vencedores, que foram: em primeiro lugar, Joaquim Assis, com *Dom Orione – Uma Pequena Obra* (Joaquim Assis, 1972) e *Ô Xente, pois não* (Joaquim Assis, 1973); em segundo, *Notícia de Jornal* (Jorge Laclette, 1973) e, em terceiro, *Subúrbio Pessoa* (Sebastião de França, 1973) (OLIVEIRA, 1974, p. 44).

A adesão e repercussão da I Jornada a transformaria em Jornada Nordestina, mantendo o perfil de um espaço de exibição e, ao mesmo tempo, encontro de trabalho em prol do filme curto. A II Jornada ocorreu de 09 a 15 de setembro de 1973, com inscrições para obras de realizadores do Nordeste, aumento da programação, mais prêmios e pagamento de aluguel aos filmes selecionados (TAVARES, 1978, p. 15).

Na Jornada-73, aconteceu o "Simpósio sobre o Mercado do Filme de Curta-Metragem", novamente dividido em mesas temáticas, uma delas a "Legislação brasileira sobre curta-metragem", com relatoria de Thomas Farkas. Das reuniões desta comissão, nasceria a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), entidade nacional que tinha em vista representar os curtametragistas, seus interesses e anseios no Brasil (TAVARES, 1978, p. 19).

Em seu primeiro documento, há uma cobrança em sete pontos, feita direta e nominalmente ao INC: A) Realizar estudos de blocos de filmes de curtas, médias de ficção e documentários que possam cumprir a obrigatoriedade de exibição de filmes sem que isso afete o mercado de longas brasileiros[103]; B) Mediar contato junto ao Ministério das Comunicações para estabelecer exibição compulsória de curtas brasileiros em todas as emissoras de TV do país; C) Recomendar exibição compulsória de curtas com Certificado de Classificação Especial em sessões de longas, nacionais e estrangeiros, por consequência, ampliando o limite de emissão dos Certificados, que estavam em 30 por ano[104] D) Solicitar isenção sobre metro linear para documentários de qualquer metragem; E) Estudar possibilidade de premiação de filmes de mais de dez minutos de caráter cultural; F) Analisar novamente as sugestões entregues na primeira Jornada, "as quais não foram levadas à prática"; G) Incluir um

[103] Vide os termos da Resolução n° 4.

[104] A Resolução n° 87, de 04/05/1973, atualizaria o limite de Certificados para 35 dias por ano. A Resolução faz algumas menções aos curtametragistas, oferecendo às obras com Certificado "prêmio de fomento no valor de 50 salários-mínimos" (MELLO, 1978, p. 433).

representante da ABD no futuro Conselho Nacional de Cinema, nas cinematecas e cineclubes nacionais (TAVARES, 1978, p. 20-21)[105].

O Instituto era novamente cobrado na segunda Jornada, agora, de forma muito mais incisiva, pela Associação que nasceu dentro do evento e que carrega seus objetivos enquanto jornada de trabalho. Desta vez, o INC confirmaria presença (PERNAMBUCO NA JORNADA, 1973, p. 10), na figura de Alcino Teixeira de Mello, então diretor do Departamento do Filme de Longa-Metragem, que também fez parte do júri de premiação (O NORDESTE NA JORNADA, 1973, p. 2).

A presença de Alcino passa uma imagem da autarquia supostamente mais próxima da comunicação com os curtametragistas e atenta às suas reivindicações. O INC ofereceu prêmios em dinheiro para alguns dos vencedores, mas com um porém: Prêmio INC e Cr$ 2 mil para *O que os Olhos Veem* (Chico Liberato, 1973), Prêmio INC e Cr$ 3 mil para *Magarefe* (Vito Diniz, 1973), Prêmio INC e Cr$ 4 mil para o *Mundo Mágico de Mr. Kristophores* (Carlos Gaudenzi, 1973), e Prêmio INC, Cr$ 6 mil e Troféu Humberto Mauro para *Incelência para um trem de ferro* (Vladimir Carvalho, 1973), produzido em 35mm (TAVARES, 1978, p. 23)[106].

Nos parece substancial que o maior prêmio tenha sido dado a uma única obra produzida em 35mm, película de mercado, enquanto as obras restantes em 8mm e 16mm, sejam valores fracionados. Essas nuances evidenciam como o Instituto visualizava as demais bitolas: como algo passageiro, com pequenos incentivos para os profissionais aprimorarem seus dotes cinematográficos, ganhando experiência para se lançarem no 35mm, a principal película, que transforma o amador em profissional, um trampolim para o mercado, em direção oposta ao que prega a própria Jornada. O Instituto vai até a Jornada para tentar absorvê-la via poder político e econômico.

Em 1974, continuavam as conversas para o nascimento da CINEBRÁS, incentivadas pelo novo ministro da Educação, Nei Braga, e o Instituto mantinha seu trabalho. De 18 a 31 de março, estavam abertas as inscrições para Cannes, previsto para acontecer de 21 de junho a

---

[105] O documento de criação da ABD pode ser conferido na íntegra em TAVARES, Bráulio. **O Curta-metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador, 1978. 115 p.

[106] O Prêmio INC foi criado pela Resolução n° 19, de 26/12/1967, que outorga prêmios em dinheiro para os melhores profissionais de uma determinada categoria de um determinado ano, espécie de Oscar brasileiro. Os valores seriam atualizados na Resolução n° 29, de 31/07/1969, as quais constam Cr$ 2 mil, Cr$ 3 mil e Cr$ 4 mil para as melhores direções dos curtas (MELLO, 1978, p. 344). Subentende-se que, ao colocar estes prêmios na Jornada, o Instituto faz um aceno ao evento o tutelando como "palco para premiação dos melhores do ano na categoria curta-metragem", mas, quando a segunda Jornada acontece, já estava em vigor a Resolução nº 72, de 17/03/1973, que unifica todas as premiações da autarquia e atualiza seus valores. O Prêmio INC, aos curtas-metragens neste instrumento, prevê prêmios de Cr$ 8 mil, Cr$ 10 mil e Cr$ 15 mil (MELLO, 1978, p. 408).

02 de julho. *Os Condenados* (Zelito Viana, 1974) foi o indicado pela Comissão Especial a representar o Brasil no festival. *A Noite do Espantalho* (Sérgio Ricardo, 1974) foi convidado por Pierre Yast e Gabriel Albicoco, representantes do festival francês, a integrar a Quinzena dos Realizadores (FESTIVAIS DE BERLIM E CANNES, 1974, p. 8). Também aconteceram as inscrições para Valladolid (INC LEVA, 1974, p. 10), Locarno (ABERTA INSCRIÇÃO, 1974, p. 2), e Berlim em que, neste último, o indicado e aceito pelo festival seria *Sagarana, O Duelo* (Paulo Tiago, 1974) (INC RECEBE, 1974, p. 10). De 18 a 20 de janeiro foi o período de submissões para Oberhausen-74, previsto para 22 a 27 de abril (FESTIVAL DE CURTA OBERHAUSEN, 1974, p. 4). De 02 a 22 de abril foi para o Certame Internacional de Cinema para Criança de Gijón, na Espanha, que ocorreu de 24 a 30 de junho (INC EM RITMO DE FESTIVAIS, 1974, p. 4), com *O PicaPau Amarelo* (Geraldo Sarno, 1973) sendo a obra escolhida pelo INC e aceita pelo festival (INC INSCREVE PARA FESTIVAL, 1975, p. 7).

A autarquia indicou *O Anjo de Noite* (Walter Hugo Khouri, 1974) para o VII Festival Internacional de Cinema Fantástico e de Terror em Sitges, onde recebeu o prêmio especial do júri "por atmosfera, direção e fotografia" (NOTÍCIAS DA SEMANA, 1974, p. 9). No Festival L'Ecran Fantastique (França), a Medalha de Ouro foi para *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (José Mojica Marins, 1967) e *Zé do Caixão*, sem especificar se a premiação é para o personagem ou a outra obra de Marins. O Festival Internacional de Messina (Itália) deu a *Vai trabalhar, vagabundo!* (Hugo Carvana, 1973) os prêmios de Melhor Música e Melhor Argumento e o Festival Internacional de Toulon (Itália) deu para *A Noite do Espantalho* (Sérgio Ricardo, 1974) o prêmio de Melhor Música. (MOVIMENTO, 1974a, p. 61)[107].

O XVIII Congresso e Festival Internacional do Filme Científico (Hungria) concedeu a Medalha de Ouro na categoria Ensino Superior ao documentário *Substituição de Valvas Cardíacas por Valvas de Duramater* (Benedito J.B. Duarte, 1974)[108]. O Festival Internacional de Berlim e a Academia de Artes Cinematográficas de Hollywood premiaram *A Faca e o Rio* (George Sluizer, 1972) (MOVIMENTO, 1974a, p. 61). No Festival de Santarém, em Portugal, *Amazônia, o Grande Desafio* (diretor desconhecido, ano desconhecido) recebeu o Cacho de

[107] Filme Cultura n° 26

[108] Segundo nota de 01/10/1974 do Diário de Pernambuco, "o Brasil é membro da Associação Internacional do Filme Científico desde 1948 e é o país que mais tem angariado prêmios com filmes científicos no mundo. Vários deles com filmes do mesmo Benedito Duarte. A premiação - 1° lugar na categoria ENSINO SUPERIOR (Diploma e Medalha de ouro) - equivale a várias vitórias para o Instituto Nacional do Cinema, de vez que venceu como membro da Associação, como produtor do filme e, ainda, por divulgar a técnica de um cientista brasileiro" (BRASIL RECEBE, 1974, p. 7). O cientista em questão é o professor Euclides Zerbini de Jesus. O filme de Benedito J. Duarte também seria premiado VI Mostra Internacional do Filme Científico, no Rio de Janeiro (1974).

Bronze, enquanto *Os Condenados* "O Grande Prêmio" no mesmo festival (TAKAHASHI, 1985, p. 168)

O 2° Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, realizado de 21 a 26 de janeiro de 1974, já "apresenta aperfeiçoamentos notáveis e já tem repercussão além das nossas fronteiras" (MOVIMENTO, 1974a, p. 1)[109]. Além da Mostra Competitiva, o festival realizou sua primeira edição do Mercado de Filmes, promovido pela Embrafilme e com presença de jornalistas e compradores estrangeiros. (MOVIMENTO, 1974a, p. 1).

O festival gramadense teve divulgação da Companhia Jornalística Caldas Júnior, Secretaria de Turismo do Rio Grande do Sul e Prefeitura de Gramado, além da colaboração do INC. Estiveram presentes Glória Menezes, Carlos Kroeber, Tereza Raquel, Rossana Ghessa, Sandra Barsotti, Oswaldo Massaíni, Leon Hirszman, Hugo Carvana, Anselmo Duarte, Alberto Ruschel, Marita Vidal, Denoy de Oliveira, Stepan Nercessian, Walter Hugo Khouri, Pedro Camargo, Tarcísio Meira, o diretor-geral da Embrafilme, Walter Graciosa, Ronaldo Lupo (responsável pela distribuição da Embra), Saul Lachtermacher, Roberto Acácio e Alcino Teixeira de Mello (MOVIMENTO, 1974b, p. 2).

Os longas selecionados foram *Os primeiros momentos* (Pedro Camargo, 1973), *Amante muito Louca* (Denoy de Oliveira, 1973), *A Faca e o Rio* (George Sluizer, 1972), *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1971), *Um Homem tem de ser morto* (David Quintana, 1973), *Vai trabalhar, vagabundo!* (Hugo Carvana, 1973) e *O Descarte* (Anselmo Duarte, 1973), e os *A Jangada* (Roland Henze, 1973), *Via Crucis segundo Darcy Penteado* (Miklos Palluch, 1973), *Natureza Objeto* (Leilany Chediak, 1973), *A Gafieira* (Gerson Tavares, 1972), *Emprise* (José Rubens Siqueira, 1972) e *Cinema Gaúcho nos anos Vinte* (Antonio Jesus Pfeil, 1972) (MOVIMENTO, 1974b, p. 2).

Os premiados: Melhor Filme e Cr$ 15mil para *Vai Trabalhar, Vagabundo!;* Melhor Diretor e Cr$ 10 mil para Denoy de Oliveira (*Amante Muito Louca)*; Melhor Fotografia e Cr$ 10 mil para Lauro Escorel (*São Bernardo)*; Melhor Atriz Cr$ 10 mil para Tereza Raquel (*Amante Muito Louca)*; Melhor Ator e Cr$ 10 mil para Othon Bastos, (*São Bernardo)*; Melhor curta-metragem e Cr$ 10 mil para *Emprise*; Prêmio especial do júri para Leon Hirszman pela realização de *São Bernard*o. Menções Honrosas para o cineasta Antônio Jesus Pfeil (*O Cinema Gaúcho nos anos Vinte)* e pelo ator Stepan Nercessian, que atua em *Amante Muito Louca* e *Os primeiros momentos* (MOVIMENTO, 1974b, p. 1-2).

[109] Filme Cultura n° 25

Os vencedores nos longas-metragens receberam o Troféu Kikito, e os curtas o Troféu Humberto Mauro. Carlos Guimarães de Matos Jr. foi o presidente do júri de premiação. O Rio de Janeiro esteve no festival com cinco longas (*Amante*, *Faca*, *Bernardo*, *Descarte*, *Vai Trabalhar*), um paulista (*Momentos*) e um gaúcho (*Morto*). O drama predomina, à exceção para as duas comédias *Amante* e *Vai Trabalhar*, sem produções da Boca. Em Gramado-74, a produção do Rio levou os maiores prêmios.

Além do evento gramadense, o Instituto se programava “para até o final do ano três festivais: Guarujá, Belém (coincidindo as festas do Círio de Nazaré) e Salvador. No total, além dos troféus, serão distribuídos Cr$ 300 mil em prêmios” (LANCE-LIVRE, 1974A, p. 10). Antes do festival guarujaense, a autarquia lançou o seu olhar para Bahia e Pará.

No início de 1974, Matos Jr. viaja a Salvador para acertar a realização do festival na cidade soteropolitana (LANCE-LIVRE, 1974b, p. 10). Em 30 de março, Antônio Carlos de Magalhães, governador da Bahia, confirma a realização do I Festival do Cinema Brasileiro de Salvador, com apoio e promoção do INC, patrocínio da Fundação Cultural da Bahia (FCB), vinculada à Secretaria de Educação e Cultura do Estado, com objetivo de "informar ao grande público sobre o desenvolvimento da produção cinematográfica nacional, promover o intercâmbio com o cinema africano e debater aspecto do mercado do filme brasileiro" (I FESTIVAL DE CINEMA, 1974, p. 5).

Estava prevista uma "sessão especial dedicada à arte e à cultura africana no campo da cinematografia" (INC EM RITMO DE FESTIVAIS, 1974, p. 4), em cinco categorias de mostras: Competitiva para Longa-Metragem, Informativa do Cinema Africana, Fórum para Intercâmbio Cinematográfico Afro-Brasileiro, Seminário sobre o Mercado da Televisão para o Cinema Brasileiro e Mercado Paralelo de Filmes (I FESTIVAL DE CINEMA, 1974, p. 5).

O festival, contudo, não aconteceria no primeiro semestre. Em 12 de julho, a Tribuna da Imprensa informava que o I Festival do Cinema Brasileiro de Salvador foi alocado para 16 a 22 de setembro do mesmo ano, e, posteriormente, para dezembro de 1974. Porém, a FCB solicitaria a postergação do festival para o ano seguinte junto ao INC (I FESTIVAL DE SALVADOR, 1975, p. 1), o que não chegou a ocorrer. A realização de um festival na Bahia tutelado pelo Instituto seria uma forma da autarquia fazer frente à Jornada no Estado, rivalizando os eventos sob o mesmo território.

Entre os dias 01 e 06 de junho de 1974, aconteceu o I Festival Brasileiro do Filme Super-8, em Curitiba. Foram exibidos quase 150 filmes realizados em Super-8, que concorriam a prêmios que, juntos, atingiam o valor de Cr$ 50 mil (SUPERFESTIVAL, 1974, p. 6), e promovido pelo Museu da Imagem e do Som de Curitiba (A HISTÓRIA DOS

FESTIVAIS, 1975, p. 8). O festival nasceu quando Emílio Hoffmann Gomes, governador do Paraná, convidou o realizador Silvio Back para coordenar "um festival de curta-metragem nos moldes em que é feito o do Jornal do Brasil" (A HISTÓRIA DOS FESTIVAIS, 1975, p. 8). Back sugeriu a utilização do Super-8, por ser de fácil manejo e baixo custo. As exibições ocorreram em dois cinemas da capital, no Cine Opera e São João. Não houve seleção. Todos os filmes inscritos foram exibidos.

O Instituto esteve presente, na figura do então Diretor do Departamento do Filme de Longa-Metragem, Alcino Teixeira de Mello, também membro do júri. Para Alcino, "nada impede que os filmes na bitola Super-8 sejam exibidos em cinemas integrando programações comerciais (...), mas o INC nunca deixou de se preocupar com o Super 8" (SUPERFESTIVAL, 1974, p. 6). O festival teve exibições e mesas-redondas, nas quais críticos e cineastas discutiram os problemas da produção em Super-8, se comprometendo a debater com o Instituto "uma regulamentação a fim de tirar o Super-8 de sua marginalidade em relação ao mercado cinematográfico brasileiro" (SUPERFESTIVAL, 1974, p. 6).

De Fora para Dentro, o Instituto copatrocina, junto com o MAM e a Secretaria de Ciência e Tecnologia da Guanabara, a VI Mostra Internacional do Filme Científico, de 16 a 26 de julho de 1974, com exibições no Museu de Arte Moderna e no Planetário da Guanabara. Foram mais de 100 obras inscritas de 17 países: África do Sul, Alemanha, Bélgica, Brasil, Canadá, Dinamarca, França, Inglaterra, Índia, Itália, Israel, Japão, México, Polônia, Romênia, União Soviética, Estados Unidos e Suíça. (SECRETARIA DESCENTRALIZA, 1974, p. 10).

O INC ofereceu prêmio em dinheiro de Cr$ 18 mil e Troféu Humberto Mauro ao Melhor Filme brasileiro, com Alcino Teixeira de Mello como representante do órgão no júri de premiação (SECRETARIA DESCENTRALIZA, 1974, p. 10). *Substituição de Valvas Cardíacas por Valva de Duramater* (1974, Benedito J. Duarte) e *Beco da Fome* (1973, Sebastião de França) foram os brasileiros laureados, este último por menção honrosa (MELHOR FILME, 1974, p. 10).

Em abril, Carlos Guimarães de Matos Jr. seria criticado pela produção de longas brasileiros, em sua gestão no INC, atingir o menor número desde os anos 70. Se, em 1971, foram 91 obras e, em 1972, 70 longas, em 1973, pouco mais de 50 obras foram produzidas (TAKAHASHI, 1985, p. 45; AUGUSTO, 1974, p. 23).

Paralelamente, o ministro Nei Braga recebia parecer favorável do Departamento de Assuntos Culturais para a fusão INC/Embrafilme, argumentando o fim da duplicidade de ação dos órgãos (NEI BRAGA MANDARÁ, 1974, p. 15). A asfixia do Instituto à luz de seu fim com a diminuição dos lançamentos brasileiros, que representava menores possibilidades de

mercado, culminaria a saída de Matos Jr. da autarquia[110]. Walter Graciosa, diretor-geral da Embrafilme, assumiria a presidência do INC até a fusão (GRACIOSA ASSUME O INC, 1974, p. 13), mas, alegando problemas de saúde, se desliga dos dois órgãos, e Nei Braga nomeia Roberto Farias para a Embra e Alcino Teixeira de Mello para o INC (NEI BRAGA PROMETE, 1974, p. 14). Alcino, ex-diretor do Departamento do Filme de Longa-Metragem, seria o último presidente do Instituto e continuaria o trabalho com os festivais.

A entrada de Farias na Embrafilme inicia a fase de ouro da empresa, que perdura até o início dos anos 80, além de mudança das esferas de poder: se com Tambelini e Durval Gomes Garcia (1967-1970) o INC foi dominado pelos paulistas, com Ricardo Cravo Albin (1970-1971) haveria uma luz para os cinemanovistas e fluminenses, a fase final do Instituto é marcada por um período que não explicita preferência direta pelos lados, com passagens de Troia, Matos Jr. e Alcino no Instituto (1971-1975), seguindo a tônica do embaixador Penna e Graciosa na Embra (1972-1974), mas Roberto Farias seria constantemente cobrado pelos paulistas por uma atuação estatal não exclusivamente direcionada ao Rio de Janeiro.

Alcino foi empossado em 06 de agosto de 1974. Formado em Direito, entrou no INC em 1968, como assessor técnico-administrativo, ocupando, em 1971, a chefia do Gabinete da Presidência da autarquia, e, na sequência, a direção do Departamento de Longa-Metragem (1971-1974). Atuou também como membro da Comissão Especial de Seleção de Filmes do INC, atualizada durante a gestão de Armando Troia. Também participou de festivais representando a autarquia como membro de júri (NOVOS DIRIGENTES, 1974, p. 10).

Em sua posse, Alcino reforçava a extinção do órgão que assumia, mas planejava a continuidade de suas ações[111]. A respeito da sua visão de cinema:

> É forçoso reconhecer, no tanto, que falta ao nosso cinema uma produção de nível médio equilibrada, capaz de garantir continuidade de trabalho (...) Cineastas do melhor gabarito levam anos sem oportunidade de realizar um longa-metragem. Inúmeros técnicos e atores não podem amadurecer seu talento em consequência da instabilidade do mercado de trabalho. As causas desta situação se revestem de complexidade, a começar pelas dificuldades que o filme nacional ainda encontra no mercado interno, que deveria constituir o sólido trampolim para o seu salto ao mercado externo (...) É preciso compreender o cinema como meta estratégica do governo com vistas ao futuro do Brasil (NOVO PRESIDENTE DO INC, 1974, p. 4).

---

[110] Meses mais tarde, Matos Jr., que, em seu discurso de posse, tentava aproximar o filme brasileiro de seu mercado interno de forma mais incisiva, assume a direção de produção no Brasil da Cinema International Corporation, representante dos estúdios estadunidenses Universal e Paramount (ROTEIRO, 1976, p. 7).

[111] O discurso de posse na íntegra foi disponibilizado na edição de 22/08/1974 de A Luta Democrática. Aqui: NOVO PRESIDENTE do INC toma posse em Brasília. **A Luta Democrática**, São Paulo. 22 ago. 1974. Ano XXI, n° 6319. p.4.

Alcino tem uma visão integrada dos diferentes segmentos e atores sociais da classe cinematográfica brasileira: sem investimento mínimo, não há como fazer um longa-metragem, sem oportunidade, não se faz profissionais, sem capacitação, não há entrada das obras no mercado interno, que, por sua vez, não leva ao mercado externo, que não leva o Brasil a outros mercados. Esse panorama do último presidente do INC seria percebido nesses últimos meses da autarquia e na sua relação com os festivais, como veremos na segunda edição do Festival do Guarujá de 1974.

A III Jornada, realizada de 09 a 14 de setembro de 1974, novamente se transforma, agora, para um perfil nacional. Guido Araújo afirma que o evento acontecia "em um momento de suma importância para os destinos do cinema brasileiro, quando se encontra em fase de elaboração final o projeto de fusão do Instituto Nacional do Cinema com a Embrafilme. Por isto, as resoluções que resultarem dos debates do Simpósio poderão se transformar em valiosos subsídios para a nova política cinematográfica que se encontra em estudo no país" (TAVARES, 1978, p. 27). Para Braúlio Tavares, que compilou o ambiente das primeiras Jornadas, a fusão INC/Embra seria "a solução ideal para imprimir maior dinamismo ao órgão estatal", havendo sentimento unânime de que a partir disso que "as coisas iriam mudar substancialmente - e para os cineastas era melhor que o seu órgão de classe estivesse aparelhado, o quanto antes, para conduzir-lhes as reinvindicações" (TAVARES, 1978, p. 27). Os curtametragistas enxergavam dias melhores com a extinção do INC.

O Instituto iria à Jornada-74, enviando o agora presidente Alcino a Salvador representando a autarquia no júri acompanhado da responsável pelo Setor de Festivais, Maria Dolabella Zamitti (MERCADO PARALELO PODE SER A SOLUÇÃO, 1974, p. 8).

O INC dispôs Cr$ 23,5 mil para serem distribuídos equitativamente pela locação dos filmes em 35mm e para a premiação (PROFISSIONAIS E AMADORES, 1974, p. 8). Também entregou prêmios em dinheiro: Prêmio INC e Cr$ 2 mil para *A Morte do Vaqueiro* (José Carlos Capinam; José Carlos Avellar, 1974); Prêmio INC e Cr$ 3 mil para *O que eu, o que nós veremos* (Eduardo Escorel, 1974); Prêmio INC e Cr$ 4 mil para *Herói póstumo da província* (Rudá de Andrade, 1974); Prêmio INC, Cr$ 6 mil e Troféu Humberto Mauro para *Vila Boa de Goiás* (Vladimir Carvalho, 1974) (TAVARES, 1978, p. 40). Com exceção do filme dos *Josés*, todos os agraciados pelo Instituto foram produzidos em 35mm, reforçando as contradições já apresentadas na segunda edição da Jornada.

A ABD lançaria, nesta Jornada, novas reinvindicações, desta vez sem mencionar diretamente o Instituto, mas sim o "órgão competente" (TAVARES, 1978, p. 30), talvez pelo sentimento de que a fusão pudesse ocorrer a qualquer momento. Dentre as atividades

relacionadas ao INC, estão as que reafirmam as leis de obrigatoriedade do curta nas emissoras de TV, as do aumento do número de Certificados de Classificação Especial, aumento do número de dias de exibição obrigatória para o curta-metragem, proporcional ao avanço da produção nacional, a de que cada longa brasileiro seja obrigatoriamente acompanhado de um curta brasileiro, e a não exigência do 35mm para a concessão dos certificados de exibição obrigatória (TAVARES, 1978, p. 29-30)[112] [113].

Alcino faria o encerramento do evento, anunciando estudo sobre a possibilidade de aumentar a quantidade de dias de exibição compulsória para o curta, e outra pesquisa para regulamentação de filmes produzidos em Super-8, criando assim um mercado para sua exibição (SPENCER, 1974a, p. 7)[114].

Em 11 de setembro, Octavio Cascaes, prefeito de Belém, acompanhado de Fernando Castro, diretor do Departamento de Turismo local, anunciavam o I Festival de Cinema do Cinema Brasileiro de Belém, previsto para ocorrer de 12 a 19 de outubro de 1974, logo após a festa do Círio de Nazaré (CINEMA, 1974, p. 6).

O evento teria "combinação com o Instituto Nacional do Cinema" e apoiado pelo Banco da Amazônia (BASA), ofertando prêmios em dinheiro junto do troféu Muiraquitã de Ouro[115] para os longas e Troféu Humberto Mauro para os curtas, divididos em Cr$ 20 mil para o Melhor Filme, Cr$ 18 mil para o Melhor Diretor; Cr$ 12 mil para o Melhor Curta-Metragem, Cr$ 7 mil para Melhor Ator e mais Cr$ 7 mil para Melhor Atriz e Melhor Fotógrafo, todos ofertados pelo Instituto (CINEMA, 1974, p. 6).

A Comissão Organizadora era chefiada por Alexandrino Moreira e assessorada por Luzia Alvarez, cronista de cinema do jornal local O Liberal (FESTIVAL DO PARÁ, 1974, p. 11). A programação teve seminário organizado por Paulo Emílio Salles Gomes para debater "os inúmeros problemas que envolvem a cinematografia nacional", uma Mostra Retrospectiva do cineasta Líbero Luxardo, pioneiro do cinema na Amazônia, sendo exibidos *Retirada da Laguna* (Líbero Luxardo, 1931), *Um dia Qualquer* (Líbero Luxardo, 1962), *Um diamante e*

---

[112] Disponível na íntegra em TAVARES, Bráulio. **O Curta-metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador, 1978. 115p.

[113] Enquanto a Jornada-74 acontecia, a Resolução n° 87 seria renovada pela Resolução n° 97, de 23/04/1974. A quantidade de dias compulsórios de exibição continuaria em 35 ao ano e limite de 30 Certificados de Classificação Especial (MELLO, 1978, p. 460).

[114] Durante os nove anos de existência do INC, não há Resolução que aborde o Super-8.

[115] Segundo o Portal Ecoamazônia, "A Lenda do Muiraquitã faz parte do conjunto de lendas envolvendo a existência mítica de mulheres guerreiras, vivendo separadamente dos homens, na região do Baixo Amazonas, compreendida de oeste para leste, entre Parintins e Monte Alegre, e de norte ao sul, das nascentes do Nhamundá ao baixo Tapajós, o local deste mítico País das Pedras Verdes" (A LENDA DO MURIQUITÃ, 2021).

cinco balas (Líbero Luxardo, 1968), *Marajó-Barreira do Mar* (Líbero Luxardo, 1964) (BELÉM FAZ O SEU, 1974, p. 3) e Mostra Informativa de filmes realizador em Super-8 (JÚRI ANUNCIA HOJE, 1974, p. 10).

As inscrições aconteceram de 14 até 25 de setembro, curtas e longas teriam de ser inéditos em Belém. Concorriam: *Amor e Medo* (José Rubens Siqueira, 1974), *A Rainha Diaba* (Antônio Carlos da Fontoura, 1974), *Triste Tópico* (Arthur Omar, 1974) *Gente que Transa* (Sílvio de Abreu, 1974), *A Cartomante* (Marcos Farias, 1974), *O Segredo da Rosa* (Vanja Orico, 1974), *O Signo de Escorpião* (Carlos Coimbra, 1974), *O Mau Caráter* (Jece Valadão, 1974), *Uirá, um Índio em Busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1974), *Um Edifício Chamado 200* (Carlos Imperial, 1973), *O Leito da Mulher Amada* (Egídio Eccio, 1975), (O FESTIVAL DO PARÁ, 1974, p. 11) *O Descarte* (Anselmo Duarte, 1973) e *A Noite do Espantalho* (Sérgio Ricardo, 1974) (CINEMA, 1974, p. 6). Entre os curtas: *Um Contador de Histórias* (Érico Veríssimo, ano desconhecido), *O Beco da Fome* (Sebastião de França, 1973), *A Jangada* (Roland Henze, 1973), *Sentinelas da Amazônia* (Thomas Somlo, ano desconhecido), *Papo de Anjo* (José Rubens Siqueira, 1973), *Humor Amargo* (Sérgio Santeiro, 1973), *Augusto dos Anjos* (Afrânio Vital, 1973) e *Mestre Ismael* (Adnor Pitanga, 1973) (BELÉM FAZ O SEU, 1974, p. 3).

Aparentemente, esta lista não estava completa, porque os selecionados foram os já citados *Amor e Medo*, *A Noite do Espantalho*, *Um Edifício Chamado 200* e *O Mau Caráter* junto de *Os Condenados* (Zelito Viana, 1975) e *Banana Mecânica* (Braz Chediak, 1974) (JÚRI ANUNCIA HOJE, 1974, p. 10; ÂNGELO, 1974a, p. 34). Participação quase exclusiva de filmes do Rio, com exceção do paulista *Banana Mecânica*. São três dramas (*Amor*, *Condenados* e *Espantalhos)* e três comédias (*Mau*, *Edifício* e *Banana)*, com a fita de Sérgio Ricardo também sendo um musical. Embora não houvesse produção da Boca, algumas das obras dialogavam com o erotismo, o humor relacionado ao sexo nas comédias e o tom de deboche, presente em *Banana* - referência à *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1972). A relação dos curtas contemplados não foi divulgada.

Miguel Ângelo, jornalista de O Cruzeiro, faria a cobertura do festival, destacando a pompa da realização e a badalação na cidade em virtude da presença de artistas: Roberto Farias, os cineastas René Persin, Sérgio Ricardo, Jece Valadão, Carlos Imperial, Otto Engel, os atores e atrizes Rubens de Falco, Pedrinho Aguinaga, Vera Gimenez, Myriam Persia, Sandra Barsotti, Tetê Nahas, Irene Stefânia, Elza de Castro, Zélia Hoffman e Regina Célia (ÂNGELO, 1974a, p. 34). Os artistas "provaram do temperado nativismo da culinária paraense, foram à Doca do Ver-o-Peso (mercado que, além de gêneros, tem a arte e tradição

do nortista), viveram a hospitalidade de Camilo de Freitas, curtiram o tropicalismo do Mosqueiro e receberam o calor popular no Olímpia, mesmo o cinema cobrando Cr$ 50,00 por sessão" (ÂNGELO, 1974a, p. 34). O evento belenense foi "regulamentado pelo INC", indicando sua padronização pela Resolução n° 88.

Alcino Teixeira de Mello foi membro do júri de premiação, representando a autarquia (BELÉM FAZ O SEU, 1974, p. 3). Os premiados foram: Melhor Filme *A Noite do Espantalho*, Melhor Diretor: Zelito Viana (*Os Condenados*), Melhor Ator Milton Moraes (*Um Edifício Chamado 200*), Melhor Atriz: Isabel Ribeiro (*Os Condenados*), Melhor Fotografia Dib Lufti (trabalhou em *A Noite do Espantalho* e *Os Condenados*), Melhor Ator Coadjuvante: Emanuel Cavalcanti (*A Noite do Espantalho*), Melhor Atriz Coadjuvante: *Henriqueta Brieba* (*Banana Mecânica*), Melhor Roteiro Antônio Carlos de Brito, Eduardo Coutinho e Zelito Viana (*Os Condenados*). Melhor Música: Sérgio Ricardo (*A Noite do Espantalho*). Melhor Curta: *Papo de Anjo* (ÂNGELO, 1974a, p. 33). Em um evento quase fluminense, todas as premiações foram ao Rio, exceção da atriz coadjuvante. A atriz Sandra Barsotti seria eleita Rainha do Festival. (BELÉM FAZ O SEU, 1974, p. 3). O texto publicado no Opinião em 25 de outubro de 1974, logo após o festival, indagava:

> Já importamos tanta coisa, por que não importar também o modelo de festival de cinema? Seguindo esse raciocínio, Cannes foi transposto para Santa Maria de Belém do Grão-Pará, por oito dias em outubro, só que não se adaptou bem. Belém merecia outra coisa do que um festival de beira de piscina, mas foi exatamente um festival de beira de piscina que a comissão organizadora tentou fazer, com a imprensa publicando *gossips* sobre as estrelas e galãs que estavam reclusos no luxuoso Hotel Shelton, a oito quilômetros da cidade. Dessa reclusão saíam para assistir ao filme do dia, para recepções em residências elegantes, elegantes ou para fazer um pouco de turismo (CANNES EM BELÉM, 1974, p. 18)

O artigo menciona as tentativas de "brasileirar" o evento, como o simpósio de Paulo Emílio, "mal localizado como totalmente desprestigiado pela comissão organizadora. O descaso foi estranhado oficialmente pelos representantes do Instituto Nacional de Cinema" (CANNES EM BELÉM, 1974, p. 18). Conclui que o evento representou um esforço de levar o cinema brasileiro para a Região Norte e além do eixo Rio-SP, mas, com alto custo, os artistas não estabeleceram nenhum contato com os estudantes e jornalistas, sem contar a "entrega dos prêmios numa festa pensada nos moldes de seus congêneres não só da Europa como também dos Estados Unidos... mui especialmente a da Academia de Hollywood" (CANNES EM BELÉM, 1974, p. 18).

A crítica de que o festival belenense foi uma importação de Cannes é acurada, porque as principais características do festival francês se faziam presentes em Belém: a presença de

astros e estrelas, os filmes com viés pró-Mercado na Mostra Competitiva, a questão turística. A presença das celebridades na capital do Pará e seus passeios turísticos gera a badalação, que se converte em publicidade para a cidade e, por consequência, favorece o festival que promove o turismo em Belém.

No meio da organização do Festival de Belém, Carlos Fonseca assume o lugar de Alcino no Departamento do Filme de Longa-Metragem, em 14 de setembro, desejando "prosseguir com os festivais nacionais" (CINEMA, 1974, p. 6).

De 18 a 25 de novembro, o Rio de Janeiro foi o palco do 1° Festival Nacional de Curta-Metragem (FNCM), com patrocínio da Aliança Francesa do Rio, em colaboração com o Serviço Cultural da Embaixada da França, Museu da Arte Moderna, Departamento de Cultura da Guanabara e do INC. (SETE DIAS, 1974, p. 7).

Participaram obras de até 60 minutos de duração, tema livre e sem restrições de data de realização. As inscrições ficaram abertas de 01 a 10 de outubro com taxa de Cr$ 50,00 por filme. Os realizadores das obras premiadas receberiam viagem de ida e volta à Paris, bolsas de estudo no IDHEC, estágio de dois meses na Aliança Francesa de Paris e coprodução de um curta com o MAM. As exibições ocorreram na Maison de France e na Cinemateca do MAM. O INC ofereceu Cr$ 10 mil em prêmio e Carlos Fonseca representou o INC no júri de premiação (SETE DIAS, 1974, p. 7). A Aliança Francesa solicitou ao Instituto a oficialização do evento (NACIONAL DARÁ, 1974, p. 2).

O Instituto apoiou a 2ª edição do Super Festival Nacional do Filme Super-8, realizado pelo Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE), de 21 a 24 de novembro. As inscrições para obras ficariam abertas de 05 de outubro a 05 de novembro, podendo "participar filmes de qualquer gênero, feitos por amadores e profissionais" (SUPER FESTIVAL NACIONAL, 1974, p. 7). Alcino enviou um telegrama ao GRIFE, afirmando que atribui "a maior importância" ao papel das obras em Super-8, esperando que o certame contribuísse para o fortalecimento do uso da película no mercado perante as outras bitolas. Assim, mesmo em festivais destinados inicialmente para aspectos além da exibição comercial, o presidente da autarquia destina sua fala à inserção do Super-8 no mercado. (SUPER FESTIVAL NACIONAL, 1974, p. 7).

Se para o presidente do INC o cinema é estratégia de mercado, agora procuraria contemporizar sua visão de mundo. Quando em Belém, para participar do festival da cidade, reforçou o apoio do Instituto com o Super-8, "da maior importância para a cinematografia" (PRESIDENTE DO INC PROMETE, 1974, p. 7) e de "inegável e excelente contribuição ao desenvolvimento da arte e da cultura cinematográfica, pela versatilidade das câmeras usadas,

pelo razoável preço das películas e pela facilidade de revelação dos negativos. O cinema em Super-8, então, está sempre presente em todas as manifestações culturais". Já em Curitiba, Alcino falaria que “o cinema em Super-8 pode se constituir no mais adequado instrumento de registro da memória nacional" (PRESIDENTE DO INC PROMETE, 1974, p. 7).

De 01 a 05 de janeiro de 1975 ocorre a I Mostra do Filme em Super-8 do Pará, promoção conjunta do Cineclube de Belém, coordenada pela Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos. Alcino voltaria à Belém para participar da Mostra (BOLETIM, 1975, p. 8).

Na sequência, de 09 a 12 de janeiro, ocorre o I Festival do Cinema de Autor em Penedo, iniciativa do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura de Alagoas, apoiado pelo MEC através do INC, Embrafilme e organização da prefeitura de Penedo. Foram apresentados filmes em Super-8 de realizadores alagoanos (BOLETIM, 1975, p. 8), em Mostra Competitiva e uma Retrospectiva do Cinema Novo acompanhada de mesas-redondas. Constam os filmes *Assalto ao Trem Pagador*, *Os Cafajestes* e *A Estrela Sobe* (MORAES NETO, 1975, p. 7). O evento também contou com uma Mostra Informativa, com filmes como *A volta pela Estrada da Violência* (Luiz Wanderley, 1971), *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1973), *Os Condenados* (Zelito Viana, 1975) e *Joana – A Francesa* (Cacá Diegues, 1973) e atrações culturais como exposições de artes plásticas, músicas e folclore, passeios de barco pelo Rio São Francisco e a procissão fluvial de Bom Jesus dos Navegantes (FESTIVAL DO CINEMA DO AUTOR, 1975, p. 4).

O júri de premiação foi composto por Roberto Farias (Embrafilme), Carlos Fonseca (INC), os cineastas Silvio Back e Bruno Barreto, Lucila Avelar do MAM, Abrão Berman (representante do GRIFE), Guido Araújo (crítico de cinema), Moraes Neto e Celso Marconi, críticos locais (MORAES NETO, 1975, p. 7). Os premiados foram *Reflexos* (Celso Brandão, 1975) e *Maldição de Klemann* (Mario Jorge Pereira, ano desconhecido), que dividiram o maior prêmio do festival (Cr$ 2 mil). *Crise* (Joaquim Silva, ano desconhecido), *Festa de Bravos* (Benício Calixto, ano desconhecido) e *Encontro com Pierre Chalita* (Julio Simon, 1975) ganharam cada Cr$ 833. O Instituto apresentaria no festival o seu *Panorama do Cinema Brasileiro* (Jurandyr Passos Noronha, 1968). (MORAES NETO, 1975, p. 7).

Enéas Alvarez, inspetor regional do INC em Alagoas, estava presente (MORAES NETO, 1975, p. 7). O festival não teve "estrelas, como sempre acontece", mas presença maciça do povo. A importância cultural do evento se daria principalmente "para a gente de Penedo, que pode conhecer mais de perto o cinema brasileiro. Este o saldo mais positivo. Esta é a missão dos festivais que vem sendo realizados no Brasil" (MORAES NETO, 1975, p. 7).

Penedo-75 acontece com foco em uma produção regional, em Super-8, fora do Eixo Rio-SP, dotado de atividades culturais amplas quanto voltadas para o cinema brasileiro.

De 01 a 03 de fevereiro de 1975, Recife foi palco da I Mostra Recifense do Filme Super 8, promovida pelo Cinema Educativo Permanente de Recife, patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura do município e apoio do INC. Foram exibidos 32 filmes em caráter não competitivo, todos produzidos por 16 cineastas locais. A premiação foi dividida de forma equitativa entre todos os participantes com serviços em um laboratório parceiro para retirada de filmes virgens, sonorização de cópias, revelação e reprodução de filmes (CINEMA EDUCATIVO, 1975, p. 6).

Ocorre com envolvimento do INC a III edição do Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, de 21 a 25 de janeiro de 1975. O Instituto distribuiu Cr$ 97 mil em prêmios (DAHL, 1975, p. 20). Concorreram os longas *Amor e Medo* (José Rubens Siqueira, 1974), *A Cartomante* (Marcos Farias, 1974), *Um Homem Célebre* (Miguel Faria Jr, 1974), *Uirá, o Índio em Busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1973), *O Anjo da Noite* (Walter Hugo Khouri, 1974), *Pureza Proibida* (Alfredo Sternheim, 1975), *O Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974) e os curtas *Ukrinmakrinkrin - A música de Marlos Nobre* (Carlos Frederico, 1975), *Ponto Final* (José de Anchieta, 1974), *A Missa do Galo* (Roman Stulbach, 1974), *Reflexos* (Stil; Antônio Moreno, 1974), *Trajetória* (José Carlos Meira Mattos, ano desconhecido) e *Reflexões ou Divagações Sobre Um Ponto Duvidoso* (Antônio Moreno, 1973). (OLIVEIRA, 1975, p. 52)

Alcino foi o presidente do júri de premiação. Os premiados foram: Melhor Filme (Cr$ 27 mil em dinheiro + Troféu Kikito): *O Amuleto de Ogum;* Melhor Diretor (Cr$ 18 mil em dinheiro + Troféu Kikito): Walter Hugo Khouri por *O Anjo da Noite;* Melhor Fotografia (Cr$ 16 mil em dinheiro + Troféu Kikito): Antônio Mellande, por seu trabalho em *O Anjo da Noite;* Melhor Atriz (Cr$ 12 mil em dinheiro + Troféu Kikito): Ana Maria Magalhães, por seu trabalho em *Uirá;* Melhor Ator (Cr$ 12 mil em dinheiro + Troféu Kikito): Eliezer Gomes, por seu trabalho em *O Anjo da Noite* Melhor Curta-Metragem (Cr$ 12 mil em dinheiro + Troféu Humberto Mauro): *Ponto Final* (1974, José de Anchieta). O júri criaria um prêmio especial chamado Troféu Secretaria do Turismo, dado a Gustavo Dahl pela realização de *Uirá.* (OLIVEIRA, 1975, p. 53). Assim como em Belém-74, quase exclusividade de longas fluminenses, exceção a obra de Khouri, mas *O Anjo da Noite* consegue sobrepor-se à quantidade de filmes do Rio, recebendo um dos maiores prêmios (direção).

O festival despontava como referência no cenário brasileiro. O Jornal do Brasil, em 29 de janeiro de 1975, publicaria um texto intitulado *Gramado/Um modelo nacional para os*

festivais de cinema. P.F. Gastal, presidente da Comissão Organizadora, diria que “já transcendemos a um acontecimento meramente badalativo, onde as estrelinhas exibem topless” (UM MODELO, 1975, p. 4). Luís Carlos Barreto segue o pensamento ao declarar que festivais organizados como o de Gramado valem a pena: “a produção nacional não daria para atender a muitos festivais. Começaria a ser uma repetição atrás da outra, seria forçar a mão e a qualidade tenderia a baixar” (UM MODELO, 1975, p. 4).

As declarações de Gastal e Barreto evidenciam uma tentativa de mudar o perfil dos festivais brasileiros de não priorizarem tanto a programação social, direcionando a atenção para os filmes. Embora a acenando para um perfil “menos badalação, mais filmes”, a presença de astros e estrelas no evento continuaria a ser uma tônica ao longo dos anos, fazendo com que essa priorização fílmica fosse mais um discurso de relações públicas para distanciar Gramado dos festivais pró-mercado até então.

Nesse sentido, nos parece emblemática a cobertura de Miguel Ângelo para O Cruzeiro. Por mais que o jornalista afirme que "menos badalado, foi um festival para quem gosta do cinema nacional" (ÂNGELO, 1975, p. 42), "menos" não significa "sem": na própria cobertura da revista, há fotos de artistas em piscinas, confraternizações, artistas aproveitando a estadia na cidade. Os astros e estrelas estão em evidência, os corpos femininos são procurados para as fotos. A badalação existe em Gramado, mas aliada a uma programação mais propositiva do cinema brasileiro.

O programa de Gramado-75 teve diversas atividades paralelas, “a ponto de a chamada parte badalativa da mostra ter sido a menos importante” (UM MODELO, 1975, p. 4), como a *Retrospectiva do Cinema Brasileiro* em 16mm, exibindo obras de Humberto Mauro de 1927-1933, como *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933), fragmentos de *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, 1929) e *Tesouro Perdido* (Humberto Mauro, 1927); chanchadas da Atlântica, como *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949) e *O Samba da Vida* (Luiz de Barros, 1937), filmes mais recentes, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Cafajestes* e uma mostra de filmes em Super-8, organizada por Silvio Back (OLIVEIRA, 1975, p. 54-55).

As conferências de imprensa foram abertas ao público, que pôde participar dos debates com as equipes dos filmes e aproximando o espectador das obras, do universo de produção e de quem as produz, como se houvesse uma nova configuração nessa relação: a matéria do Jornal do Brasil cita o caso de uma “típica dona-de-casa gramadense que, desculpando-se de fazer uma pergunta que lhe parecia ingênua, explicava ao diretor Gustavo Dahl nunca ter visto um diretor de cinema, nem de muito longe” (UM MODELO 1975, p. 4).

O Mercado de Filmes foi outro atrativo, com estadia de alguns jornalistas argentinos para “ter um quadro geral do cinema brasileiro” (UM MODELO, 1975, p. 4). Foram exibidos no Mercado *Sagarana: O Duelo* (Paulo Thiago, 1974), *Os Condenados* (Zelito Viana, 1975), *Tati, a Garota* (Bruno Barreto, 1973), *Isto é Pelé* (Luís Carlos Barreto; Eduardo Escorel, 1973), *Um Edifício Chamado 200* (Carlos Imperial, 1973), *Ainda Agarro Esta Vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974), *A Viúva Virgem* (Pedro Carlos Rovai, 1972) e *Os Mansos* (Braz Chediak; Pedro Carlos Rovai; Aurélio Teixeira, 1973) (OLIVEIRA, 1975, p. 54). Alcino Teixeira de Melo recebeu uma placa do festival como forma de homenagem (ÂNGELO, 1975, p. 44). Para o presidente do INC, o Mercado de Filmes era positivo:

> O importante é, aos poucos, facilitar a entrada de nossos filmes na África e na América Latina, que são os mercados mais acessíveis. Através do Festival de Gramado ficou acertado que faremos uma mostra do cinema nacional em Buenos Aires, dentro de poucos meses. A conquista do mercado argentino é muito importante, porque nos abrirá a América Latina (GRAMADO, UM MODELO, 1975, p. 4)

Assim, o Festival de Gramado passava a ser referência de festival por unir o comercial (do mercado de filmes, venda, exportação) e o artístico (descentralizado, com foco na cinefilia), um perfil que seria desejado pelo Instituto e que veríamos latente em Guarujá-74.

Gustavo Dahl escreveu sobre Gramado-75, onde seu filme foi exibido. Para o cineasta, os festivais não são apenas uma estratégia de mercado, mas elemento de sobrevivência do cinema brasileiro por meio da verba de premiação obtida nestes certames, pelas quais a produção nacional teria algum fluxo de caixa:

> Os prêmios são a principal razão de ser de todo o festival tradicional, sendo que no Brasil para serem empolgantes devem ser em dinheiro. Nada mais justo, considerando o precário equilíbrio que o cinema brasileiro, como um todo, consegue manter sobre a corda bamba da insolvência. Segundo a tradição que está se formando, as entidades promotoras dos festivais entram com os troféus e o Instituto Nacional de Cinema com a verba, garantindo para si a presidência do júri e uma ascendência... moral (DAHL, 1975, p. 20).

Dahl comenta que a Comissão Organizadora teria premiado fitas de São Paulo e Rio para evitar "suspeitas de favoritismo", já que as bonificações dadas aos filmes fluminenses na segunda edição de Gramado em 1974 (*Amante Muito Louca* e *Vai Trabalhar, Vagabundo!*) teria deixado os produtores paulistas irritados.

O autor vê esse embate Rio x São Paulo também na terceira edição: de um lado, *O Amuleto de Ogum* de Nelson Pereira dos Santos, "um cinema popular, procuradamente

antiformalista, possui forte empatia em termos de público e profundas sugestões como visão cultural da sociedade brasileira", e de outro, *O Anjo da Noite* de Khouri, "extremamente rarefeito", um que aborda o Brasil pela sua cultura popular, outro centrado no cinema fantástico. "A visão cosmopolita que Khouri tem do cinema brasileiro tranquiliza as esferas oficiais e o cuidado plástico que ele imprime a suas fitas dá a crítica mais tradicional a sensação de estar vendo cinema" (DAHL, 1975, p. 20). Além de trampolim para o mercado e espaço de financiamento das fitas nacionais pelas premiações em dinheiro, Dahl vê Gramado-75 como um local que evidencia as discussões e embates do cinema brasileiro.

Em fevereiro de 1975, o INC faz a indicação de filmes brasileiros para o Festival de Cannes pela última vez. Os interessados deveriam comparecer ao Setor de Festivais na Rua Mayrink Veiga, 28, com uma cópia do filme e seu original, Certificado de Censura, sinopse, material publicitário, como fotos, cartazes e filmografia dos atores e diretores, podendo inscrever curta e longa-metragem (INC CONVOCA PARA CANNES, 1975, p. 11). Naquele ano, o evento aconteceu de 09 a 23 de maio de 1975 (LANCE-LIVRE, 1975, p. 10). *O Amuleto de Ogum* foi a obra indicada (Nelson Pereira dos Santos, 1974) e aceita pelo festival francês. (BRASIL LEVA AMULETO, 1975, p. 8). *Guerra Conjugal* (Joaquim Pedro de Andrade, 1975) foi convidado por Pierre Kast, presidente da Sociedade Realizadora de Filmes, e Pierre-Henry Delau, delegado-geral da Quinzena dos Realizadores, a integrar Cannes via carta dirigida a Alcino (GUERRA CONJUGAL SERÁ MOSTRADO, 1975, p. 2).

Em março, inscrições para Berlim-75, que aconteceria de 27 de junho a 08 de julho (XXV FESTIVAL DE BERLIM, 1975, p. 11), para Valladolid, que aconteceria de 20 a 27 de abril (INC ABRE INSCRIÇÕES PARA A XX SEMANA, 1975, p. 10); de 25 de março a 10 de abril, para o XIII Festival Internacional de Filmes para Crianças, em Gijón, na Espanha, realizado de 22 a 28 de junho (INC INSCREVE PARA FESTIVAL DE FILMES, 1975, p. 7). O Instituto indica *Os Condenados* para o V Festival de Nova Déli, que seria agraciado com o Peacock de Ouro de Melhor Direção. O festival indiano solicitou ao INC a exibição não comercial da obra em centros de produção do país: em Bombaim, Calcutá e Madras (FILME NACIONAL PREMIADO, 1975, p. 5; OS CONDENADOS GANHA, 1975, p. 12).

Outras indicações: para o Festival de Teerã de 1975, que aconteceu de 27 de novembro a 07 de dezembro, *Lição de Amor* (Eduardo Escorel, 1975) e *O Desejo* (Walter Hugo Khouri, 1975) na Mostra Competitiva; na seção dos curtas, *Pequena História do Mundo* (José Rubens Siqueira, 1974), e na mostra especial de filmes latino-americanos, *A Extorsão* (Flávio Tambelini, 1975), *O Anjo da Noite (*Walter Hugo Khouri, 1974), *Nem Os Bruxos*

Escapam (Valdi Ercolani, 1975), *Lucíola, o Anjo Pecador* (Alfredo Sternheim, 1975), junto do curta *Relicência* (José Anchieta, ano desconhecido).

Alcino Teixeira de Mello chefiou a delegação brasileira em Israel, acompanhado do diretor, produtor e dois artistas de cada filme de longa-metragem participante, enquanto os curtas, o seu diretor (BRASIL VAI A TEERÃ, 1975, p. 10). O INC indicou para Berlim-75 *Uirá*, de Gustavo Dahl e *A Lenda de Ubirajara*, (André Luíz de Oliveira, 1975), ambos recusados, e o Brasil não participaria do festival daquele ano (TUDO OU NADA, 1975, p. 3). *Pilar* (Hugo Kusnet, 1974) foi agraciado com a Medalha de Bronze no Festival de Madrid; *Guerra Conjugal* receberia Menção Honrosa em Barcelona (TAKAHASHI, 1985, p. 165)

Silvio Back, coordenador do II Festival Brasileiro do Filme Super8, acertaria o envolvimento do INC “sobre a colaboração desde órgão à mostra patrocinada pelo Governo do Paraná, e que se realizará de 17 a 22 de março próximos” (PANORAMA, 1974, p. 2), promovido pela Secretaria de Educação e Cultura, através da Fundação Teatro Guaíra. Alcino foi à Curitiba para "fazer uma declaração oficial de como que o Instituto vê a questão da institucionalização do Super-8" (MAIS DE 90 FILMES, 1975, p. 6). Carlos Fonseca também estaria no evento, participando do júri de premiação representando a autarquia (MAIS DE 90 FILMES, 1975, p. 6). Para o presidente da autarquia, o Super-8 "não é apenas o irmão caçula das bitolas que o precederam, não é apenas uma criatura condenada à menor idade e a ser estimulada a uma eterna hora do recreio entre os muros altos do paternalismo dos mais velhos" (SPENCER, 1975a, p. 6). Se da utilização da bitola saíssem profissionais dispostos a atuarem no desenvolvimento do cinema brasileiro, o Instituto consideraria a adesão ao Super-8 uma "vitória complementar aos incentivadores da bitola" (SPENCER, 1975a, p. 6).

Foram exibidos mais de 100 filmes divididos entre mostras competitivas e retrospectivas (ATÉ HOJE INSCRIÇÃO, 1975, p. 5), concorrendo a prêmios em dinheiro no valor total de Cr$ 50 mil oferecidos pelo Instituto em diferentes categorias: obras de até 30 minutos, para realizadores de até 15 anos e longa-metragens (UM FESTIVAL BRASILEIRO, 1975, p. 2). Os prêmios foram divididos da seguinte maneira: receberam o troféu "O Semeador do Paraná" e mais Cr$ 5 mil as obras *Nenhum Gesto* (Talvani Guedes da Fonseca, ano desconhecido), *Severino ou o Homem que Jantou o Filho* (Joaquim Alves, ano desconhecido), *Pensamentos* (Wellington Carlos, ano desconhecido), *Ganharás o pão com o suor do teu rosto* (Paulo, Krepsky, ano desconhecido), *Lay out para um filme sobre Jarry Laus* (Olivio Tavares de Araújo, ano desconhecido), *Consciência Suja* (Dalva Gapiski, ano desconhecido), Saara (Otoniel Santos Pereira, ano desconhecido) e *Festa do Divino* (Narbal Knabben; Maria Lúcia Dias, ano desconhecido); o mesmo troféu e mais Cr$ 1,5 mil foram

premiados para *O Pescador* (Américo Trajano Caldas, ano desconhecido), *Realismo* (diretor desconhecido, ano desconhecido), *O Parque Lage* (diretor desconhecido, ano desconhecido) e *Poluição Sonora* (diretor desconhecido, ano desconhecido) (SPENCER, 1975b, p. 7).

O destino do Instituto enfim aparecia ao horizonte, conforme nota de 22 de maio:

> Não vai haver a fusão do Instituto Nacional do Cinema com a Embrafilme. O INC vai ser extinto e a Embrafilme, consequentemente, fortalecida com a transferência para si de todas as responsabilidades executivas que cabiam até então no Instituto. O projeto já está pronto, à espera apenas da assinatura do ministro Nei Braga. E mais: com a extinção do INC, será criado o Conselho Nacional do Cinema, este diretamente subordinado ao Ministro da Educação e apenas com funções normativas (FUSÃO NÃO SAI, 1975, p. 3).

Mas o órgão ainda funcionava, já desacelerando o envolvimento com os festivais. O Festival de Brasília voltaria a ser realizado, de 21 a 27 de julho de 1975, o último do período-INC. O Prêmio Carmen Santos já não consta na relação de premiações do evento, sendo aplicado apenas em três edições (1969-1971) do evento. Alcino esteve no júri de premiação e, embora tenha apoiado a realização do evento em promoção conjunta com a Fundação Cultural do Distrito Federal (A MAIS IMPORTANTE MOSTRA, 1975, p. 1), a Embrafilme é que patrocinaria de fato a edição de 1975. A autarquia foi mencionada apenas no âmbito da fusão com a empresa (BAHIA, 1998, p. 110).

Concorriam no festival *Deliciosas Traições do Amor* (Domingos de Oliveira; Teresa Trautman; Phydias Barbosa, 1975), *A Lenda de Ubirajara*, (André Luíz de Oliveira, 1975), *A Rainha Diaba* (Antônio Carlos da Fontoura, 1974), *Nem Os Bruxos Escapam* (Valdi Ercolani, 1975), *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973) e *Guerra Conjugal* (Joaquim Pedro de Andrade, 1975) e os curtas: *PHM – Pequena história do mundo* (José Rubens Siqueira, 1974), *Rendeiras do nordeste* (Ipojuca Pontes, 1974), *Ukrinmakrinkrin – A música de Marlos Nobre* (Carlos Frederico Fernandes, 1975), *Simitério do Adão e Eva* (Carlos Augusto Calil, 1975), *Cyro Monteiro* (Adnor Pitanga, 1975) e *Close – up: um dia na vida* (José Rubens Siqueira, 1975) (BAHIA, 1998, p. 105).

Os premiados nos longas foram: Melhor Filme e Melhor Direção: *Guerra Conjugal* e Joaquim Pedro de Andrade, respectivamente; Melhor Roteiro: André Luiz Oliveira (*Ubirajara*); Melhor Direção de Fotografia: José Medeiros (*A Rainha Diaba*); Melhor Montagem: Eduardo Escorel (*Guerra Conjugal*), Melhor Trilha Sonora: Guilherme Vaz (*A Rainha Diaba*), Melhor Ator: Milton Gonçalves (*A Rainha Diaba*); Melhor Atriz: Elza Gomes (por atuação dupla em *Guerra Conjugal* e *Nem os Bruxos Escapam*) (BAHIA, 1998,

p. 106). Nos longas, quatro produções do Rio (*Guerra*, *Bruxos*, *Rainha*, *Traições*) e duas paulistas (*Compasso* e *Ubirajara*), com as produções fluminenses dominando as premiações.

Os curtas receberam trato diferenciado com premiações específicas além do Melhor Filme (este ficaria com *Simitério do Adão e Eva*). Melhor Diretor: José Rubens Siqueira, pela direção das duas obras que concorria, Melhor Roteiro: Carlos Frederico (*Ukrinmakrinkrin*), Melhor Fotografia: João Carlos Horta (*Rendeiras*), Melhor Montagem: Amaury Alves (*Ukrinmakrinkrin*) e Melhor Trilha Sonora: Kryzstof Pendereck (*Adão e Eva*). (BAHIA, 1998, p. 106).

Em 14 de agosto de 1975 o ministro da Educação Nei Braga encaminha ao Congresso Nacional o projeto de lei que extingue o INC e transfere suas atribuições para a Embrafilme, que se transforma na Lei n° 6281, de 09/12/1975. Braga argumenta que no PL estão as principais reinvindicações do setor cinematográfico (PROJETO EXTINGUE, 1975, p. 14).

Mesmo assim, o Instituto fez as suas últimas movimentações em festivais. A quarta Jornada ocorreu em duas etapas: de 02 a 06 de setembro, seria estritamente local, com seminários; a segunda parte, de cunho nacional, de 08 a 14 de setembro, com as exibições e debates (TAVARES, 1978, p. 46).

De um INC quase extinto pouco restou para tentar influenciar no evento. Os filmes selecionados receberam um aluguel-prêmio distribuído igualmente no valor de Cr$ 3 mil, pagos pelo Instituto (EXIBIÇÃO DE SUPER-8, 1975, p. 3). A autarquia entregou o Troféu Humberto Mauro, sem dinheiro, ao melhor filme 35mm, concedido a *Carro de Bois* (Humberto Mauro, 1974) (TAVARES, 1978, p. 56).

Dos simpósios realizados na Jornada-75 sairiam as resoluções de praxe com sugestões de atuação aos órgãos públicos, e os curtametragistas flertavam aproximação com o órgão que ficaria no lugar do INC, recomendando: 1) Suspensão de todos os Certificados de Classificação Especial auferidos pelo Instituto desde a sua criação; 2) Suspensão temporária da lei de obrigatoriedade de exibição do curta; e 3) Formação de comissão para análise da regulamentação da comercialização do curta-metragem (TAVARES, 1978, p. 50).

Sem o INC, os frequentadores da Jornada visualizavam possibilidade mais incisiva de regulamentação e proteção ao filme curto no mercado regular, estabelecendo obrigatoriedade de exibição de um curta antes de um longa, sob justificativa que "à medida que o cinema nacional conquista dias, o curta-metragem deverá acompanhar o seu crescimento, o curta deve formar seu público e este é um dos caminhos" (TAVARES, 1978, p. 51).

Na proposta do festival, a remuneração dos curtas exibidos deveria manter os valores do modelo de premiação-estímulo, continuando o formato do INC. O mecanismo do

percentual por cadeiras de cinema era considerado "imperfeito", podendo ser substituído por um fundo comum, distribuído igualmente entre as obras, correspondente a um percentual da renda dos filmes longos exibidos em todo território nacional. Outro acontecimento foi a presença de Alcino Teixeira de Mello na Jornada-75, comentando que foi a favor da inclusão no projeto de lei do novo órgão da exibição compulsória de um curta antes de um longa (ACONTECEU NA IV JORNADA, 1975, p. 11). [116]

De 27 a 28 de setembro de 1975 aconteceu o I Festival Brasileiro de Curta-Metragem em Super-8 em Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro. O festival seria organizado pela prefeitura local, na figura do secretário de turismo Dalton Castro, (CAMPOS TEM FESTIVAL, 1975, p. 6) e "apoio oficial do Instituto" (CAMPOS E LAJES, 1975, p. 4), com a autarquia distribuindo Cr$ 10 mil em prêmios em dinheiro. Alcino Teixeira de Mello e Carlos Fonseca estiveram na cidade, e o INC apresentou 24 filmes educativos e didáticos, além do *Panorama do Cinema Brasileiro*. O troféu do festival tem o nome de O Chuvisco de Ouro, elaborado por Tânia Guimarães do Rosário[117] (O CINEMA EM FOCO, 1975, p. 10).

As exibições aconteceram no Cine São Marcelo, concorrendo os curtas: *A Demolição* (Ruy Barros, ano desconhecido), *Mitos e Medos* (diretor desconhecido, ano desconhecido), *Aconteceu* (diretor desconhecido, ano desconhecido), *Mistério de Umbanda* (diretor desconhecido, ano desconhecido), *A Visão* (diretor desconhecido, ano desconhecido), *Jardim dos Mortos, A Luz* (diretor desconhecido, ano desconhecido), *Jardim dos Mortos* (diretor desconhecido, ano desconhecido) e *Voo, a Vida e o Homem* (diretor desconhecido, ano desconhecido) (CAMPOS TEM FESTIVAL, 1975, p. 6). Alcino estava no júri de premiação (CAMPOS TEM FESTIVAL, 1975, p. 6). O maior prêmio ficou com *Jardim Dos Mortos, A Luz* como Melhor Documentário, recebendo Cr$ 3 mil, com o restante dividido entre todas as obras (COMISSÃO DO CURTA-METRAGEM, 1975, p. 14). Outras bonificações foram concedidas, como Melhor Ator para Luís Ricardo de Souza (*Mitos e Medos*) e prêmio especial para *O Voo* "por maior conteúdo poético" (O QUE O FOI, 1975, p. 10).

De 11 a 15 de novembro ocorreu o I Festival do Cinema Brasileiro de Lajes, na cidade homônima do estado catarinense, organizado pela prefeitura local que "distribuirá em convênio com o Instituto Nacional do Cinema a significativa quantia de Cr$ 300 mil entre

---

[116] A futura Lei n° 6281, de 09/12/1975, que extingue o INC, diz em seu Art. 13 que "nos programas de que constar filme estrangeiro de longa-metragem, será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta-metragem, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além de exibição de jornal cinematográfico" (LEI N° 6281, 1975). Curiosamente, o instrumento jurídico que extingue o órgão ficaria conhecido como "Lei do Curta". A Resolução n° 18 do CONCINE regulamentaria a prática do Art. 13 da Lei n° 6281/75.

[117] Chuvisco é um doce feito à base de ovos, típico da cidade.

cinco longas-metragens e cinco curtas a serem indicados por uma Comissão de Seleção presidida pelo próprio presidente do INC, Alcino Teixeira de Mello" (EM TEMPO DE FESTIVAL, 1975, p. 2). O evento integrava “o calendário oficial do INC” (CAMPOS E LAJES, 1975, p. 4). O festival teve Mostra Competitiva, Retrospectiva e Informativa com filmes educativos e culturais do Instituto.

As inscrições para obras ficaram abertas de 24 de setembro a 11 de outubro, participando filmes produzidos em 35mm, com os longas concorrendo ao troféu Gralha de Ouro[118], e os curtas, ao Troféu Humberto Mauro (FESTIVAL DE CINEMA EM LAGES, 1975, p. 8). Os longas selecionados foram: *A Lenda de Ubirajara* (André Luiz Oliveira, 1975), *Intimidade* (Michael Sarne; Perry Salles, 1975), *O Desejo* (Walter Hugo Khouri, 1975), *A Extorsão* (Flávio Tambelini, 1975) e *Nem Os Bruxos Escapam* (Valdi Ercolani, 1975) (INSTITUTO DO CINEMA AMPLIA, 1975, p. 7), com a seguinte relação de premiados: Melhor Filme: *A Extorsão* (Flávio Tambelini), prêmio de Cr$ 50 mil; Melhor Diretor: Walter Hugo Khouri (*O Desejo)*, prêmio de Cr$ 20 mil. Melhor Roteiro: Michael Sarne (*Intimidade*); Melhor Fotografia: Antonio Meliande (*O Desejo)*, prêmio de Cr$ 10 mil; Melhor Montagem: Mauricio Wilker (*O Desejo)*, prêmio de Cr$ 10 mil; Melhor Trilha Sonora: *A Lenda de Ubirajara*, prêmio de Cr$ 10 mil; Melhor Ator: Nildo Parente (*Nem os Bruxos Escapam*), prêmio de Cr$ 10 mil; Melhor Atriz: Vera Fischer (*Intimidade*), prêmio de Cr$ 10 mil; Melhor Ator e Atriz Coadjuvante: Luiz Linhares (*Nem os Bruxos*) e Suzana Faini (*A Extorsão*), prêmio de Cr$ 5 mil para cada; *Pelos Caminhos do Mar* (Rudá Santos, ano desconhecido) receberia o prêmio de Melhor Curta e Cr$ 10 mil. Menções honrosas para Valdi Ercolani, pela realização de *Nem os Bruxos*; a Ipojuca Pontes, pelo curta *As Rendeiras do Nordeste* (Ipojuca Pontes, 1974), a Tatau como revelação de ator em *A Lenda de Ubirajara*. Alberto Cavalcanti, presente no festival, receberia uma homenagem e o Gralha de Ouro (A EXTORSÃO, 1975, p. 5). Foram três obras do Rio (*Extorsão*, *Intimidade* e *Bruxos*) contra duas de São Paulo (*Desejo* e *Ubirajara*), a maior quantidade de premiações indo para os paulistas, incluindo Melhor Filme e Direção.

O FBCM não acontece em 1974, e a IV edição de 17 a 21 de novembro de 1975 já não teve participação do INC, conforme release do Jornal do Brasil, passando a ter a Shell como parceira (JB/ SHELL PROMOVEM, 1975, p. 8).

Por outro lado, o Instituto colabora na realização da I Mostra do Filme Etnográfico em 18 de agosto de 1975, em parceria com a Cinemateca do MAM, Museu do Índio e o Instituto

[118] A Gralha-Azul é o símbolo da Festa do Pinhão de Lages, tradicional evento da cidade.

de Filosofia e Ciências Sociais da UFF. Com o tema *O Índio Brasileiro*, as exibições se deram na Cinemateca do MAM e no Maison de France. Foram exibidos *No Rastro de Eldorado* (Silvino Santos, 1925), *O Começo antes do Começo* (Marcio Souza; Roberto Kahane, 1973), *Um dia na vida de uma tribo da Floresta Tropical* (Heinz Forthmann, 1950), *Os Índios Kanela* (Walter Lima Jr, 1974) e *Cocorico Monsier Poulet* (Jean Rouch, 1974) (I MOSTRA DO FILME ETNOGRÁFICO, 1975, p. 6).

Nas três primeiras edições do Festival Nacional de Cinema - FENACA (1972-1975), destinado à exibição de obras em Super-8, o INC esteve presente comandando a Comissão de Premiação, em 1972, com Hélio Furtado do Amaral (MORENO, 1978, p. 203), em 1973, com o já presidente Carlos Guimarães de Matos Jr. (MORENO, 1978, p. 204) e na terceira edição, realizada apenas em 1975, Alcino Teixeira de Mello (MORENO, 1978, 205).

De 08 a 11 de novembro de 1975 acontece o II Festival do Cinema Brasileiro de Penedo, promovido pela Empresa Alagoana de Turismo, Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, participação da Embrafilme e apoio do INC. As inscrições para obras foram abertas de 10 a 20 de dezembro, se inscrevendo filmes em Super-8 de até 40 minutos com temática livre, profissionais ou amadores (FESTIVAL DE CINEMA EM PENEDO, 1975, p. 5).

O INC ofereceu Cr$ 20 mil em prêmios e o troféu A Canoa de Ouro[119]. (FESTIVAL DE CINEMA EM PENEDO, 1975, p. 5). O festival teve Mostra Competitiva, uma Retrospectiva, com alguns filmes de Charles Chaplin, e uma Informativa, de filmes produzidos em Super-8 participantes de outros festivais. Novamente aconteceram atividades culturais de folclore, música e teatro. O encerramento do festival ocorreu na procissão de Bom Jesus dos Navegantes (ALAGOAS PROMOVE, 1975, p. 11), com Roberto Farias, Alcino Teixeira de Mello, Alberto Cavalcanti, Jece Valadão, Vera Fischer, Vera Gimenez e Perry Salles em Penedo (IDA E VOLTA, 1976, p. 3).

A quarta edição do Festival de Cinema Brasileiro de Gramado abriu inscrições de 11 a 22 de dezembro de 1975 para curtas e longas (GRAMADO FAZ IV FESTIVAL, 1975, p. 8), acontecendo de 20 a 24 de janeiro de 1976 (EM GRAMADO UMA NOVA, 1976, p. 5).

A secretaria de Turismo do estado de Rio Grande do Sul distribuiria Cr$ 150 mil em prêmios aos filmes, "de acordo com a orientação do Instituto Nacional de Cinema" (NO FESTIVAL DE GRAMADO, 1976, p. 11). Ocorreu a segunda edição do Mercado de Filmes

---

[119] O município de Penedo fica às margens do Rio São Francisco, que abriga o turismo de embarcações equipadas com caldeira à lenha.

e uma "retrospectiva do cinema nacional, com filmes de longa e curta-metragem, organizada com a colaboração do Instituto Nacional do Cinema, bem como homenageará personalidades do nosso cinema e patrocinará palestras de valor cultural, tendo por tema o filme brasileiro em todos os seus aspectos" (EM GRAMADO UMA NOVA, 1976, p. 5).

Gramado continuaria como modelo idealizado a partir da execução simultânea das três linhas de atuação: exibindo filmes para promoção de seu mercado (De Dentro Para Dentro), vendendo obras para mercados estrangeiros (De Dentro Para Fora) e fazendo que interessados estejam em Gramado (De Fora Para Dentro), ao mesmo tempo em que insere programações paralelas de reflexão sobre o cinema brasileiro, como as retrospectivas.

Com mais prêmios ofertados– surgia o Melhor Roteiro, Melhor Trilha Sonora e Prêmio Especial do Júri -, o Instituto faz a sua saideira: "o festival de 1976 será promovido por um número maior de organismos e entidades oficiais, destacando-se a presença da secretaria de Turismo, da Prefeitura Municipal de Gramado, DAC/MEC/Embrafilme, Companhia Jornalística Caldas Júnior, Varig e a participação da Caixa Econômica Federal e do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria do Estado do Rio Grande do Sul" (NO FESTIVAL DE GRAMADO, 1976, p. 11). A Embrafilme caminhava a passos largos para assumir o lugar do INC não só em Gramado, mas também em Brasília, festivais que seriam os mais relevantes do país.

Com Alcino representando a autarquia em um júri de premiação pela última vez (GRAMADO ESTÁ PRONTA, 1976, p. 56), cinco longas concorriam: *Lição de Amor* (Eduardo Escorel, 1975), *O Casal* (Daniel Filho, 1975), *O Predileto* (Roberto Palmari, 1975), *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (Waldir Onofre, 1975) e *O Casamento* (Arnaldo Jabor, 1974) (GRAMADO ESTÁ PRONTA, 1976, p. 56), todos do Rio de Janeiro, com exceção do filme de Palmari.

O único filme paulista recebeu os prêmios de Melhor Filme (Cr$ 50 mil), Melhor Ator (pela atuação de Jofre Soares, Cr$ 10 mil), Melhor Fotografia (Cr$ 10 Mil) e Melhor Roteiro (Cr$ 10 mil), sendo o grande vencedor do evento. *Lição de Amor* ficou com Melhor Direção (Cr$ 20 mil), Melhor Atriz (pela atuação de Liliam Lemmertz, Cr$ 10 mil) e Melhor Trilha Sonora (Cr$ 10 mil). *O Casamento* recebeu Prêmio Especial do Júri (Cr$ 8 mil) e Melhor Atriz Coadjuvante (pela atuação de Camila Amado, Cr$ 5 mil). *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* levou Melhor Ator Coadjuvante (pela atuação de Paulo César Pereio, Cr$ 5 mil). Assim, fluminenses e paulistas dividem as premiações de Gramado-76. Melhor Curta ficou para Rodolfo Arena pela atuação em *Um Ator do Brasil* (Stepan Nercessian, 1973). A Assembleia Legislativa gaúcha dividiu um prêmio de Cr$ 10 mil a dois curtas locais: *Um*

Século de Fé (Clóvis Mezzomo, 1975) e *As Colônias Italianas no Rio Grande do Sul* (Antônio Carlos Textor, 1975) (GRAMADO ESTÁ PRONTA, 1976, p. 56; O PREDILETO GANHA, 1976, p. 8).

De 24 a 25 de janeiro de 1976, aconteceu o I Festival do Cinema Brasileiro de Petrolina, na cidade homônima pernambucana, com promoção do INC e destinado à exibição de 10 filmes em Super-8 que concorriam ao Troféu Carranca de Ouro[120]. Houve Mostra Não Competitiva, com produções recifenses - *Caboclinhos do Recife* (Fernando Spencer, 1975), *A Banda do Serafim* (Enéas Alvarez; Douglas de Almeida, ano desconhecido), *Humor Branco* (diretor desconhecido, ano desconhecido) -, e uma Informativa, com filmes realizados pelo GRIFE (SPENCER, 1976b, p. 11).

Eneás Alvarez, agora delegado regional do INC em Pernambuco, representou a autarquia no evento e no júri. Foram premiados: *Máscaras* (Felix Batista, 1975): levou prêmio de Cr$ 3 mil e o Troféu Carranca de Ouro; *Reencontros* (Fátima Spuza; Mariza Watts, 1975): prêmio de Cr$ 2 mil e troféu O Farol; *A Cheia* (Fernando de Oliveira, 1975): recebeu prêmio de Cr$ 500 e equipamento cinematográfico; e *A Posse do Bispo* (Mansueto de Lavor, 1975) recebeu prêmio especial do júri (SPENCER, 1976a, p. 11).

A Lei n° 6.281, que extingue o INC, foi sancionada em 09 de dezembro de 1975, ampliando as atribuições da Embrafilme e repassando-lhe os bens, direitos e obrigações do Instituto, passando a ser o órgão responsável pela inserção do filme brasileiro em festivais internacionais, conforme Art. 6 Item IV visando abranger a "promoção e realização de festivais e mostras cinematográficas" (MELLO, 1978, p. 17). O Decreto n° 78.108, de 22/07/1976, aprova o novo Estatuto Social da Embra, que consta o Art. 6 Item IV da Lei n° 6.281 *ipsis litteris* no Decreto agora como Art. 4 Item IV.

A participação em festivais internacionais era uma das atividades relevantes para desenvolvimento do cinema nacional (MELLO, 1978, p. 71). O Item V menciona a prerrogativa de “seleção de filmes e organização de representações para participar em eventos cinematográficos internacionais de relevância cultural ou comercial” (MELLO, 1978, p. 71). O Art. 28 do Estatuto Social da Embra compete ao Diretor de Operações Não Comerciais a organização e participação em festivais e mostras no Brasil e no exterior (MELLO, 1978, p. 71). Por fim, o Decreto n° 81.628, de 05/05/1978, que aprova a reforma deste Estatuto,

[120] A carranca é uma escultura com forma humana e/ou animal, produzida em madeira e utilizada na proa de embarcações que navegam pelo Rio São Francisco. A cidade de Petrolina é um dos principais polos de produção e comercialização de carrancas.

mantém os pontos sobre festivais mencionados nos dispositivos anteriores (MELLO, 1978, p. 101)[121].

A Embrafilme absorve a estrutura o Setor dos Festivais do INC. Em fevereiro de 1976, a empresa abre inscrições para filmes participarem de Cannes e Berlim, devendo os interessados comparecerem ao "Setor de Festivais da Embrafilme, situado à Rua Mayrink Veiga, 28, 5° andar" (FESTIVAL DE CANNES, 1976, p. 10; ABERTAS AS INSCRIÇÕES, 1976, p. 7), utilizando a mesma sede do período-INC. Já em maio do mesmo ano, o período de submissões estava aberto para Karlovy Vary via "seu setor de festivais internacionais (...) à Av. 13 de maio, 41" (SERVIÇO, 1976, p. 6). No segundo semestre, mais inscrições internacionais passavam a ocorrer neste novo endereço, mas no 16° andar, o que se repete pelos próximos anos, sempre para os principais eventos internacionais.

O Setor de Festivais Internacionais ficava sob tutela do Departamento de Mercado Externo da Embrafilme (BRASIL VAI A FESTIVAL, 1976, p. 2). Ainda em 1976, a empresa criou uma subdivisão para as inscrições em festivais brasileiros, o Setor de Festivais Nacionais, situado também na 13 de maio, mas no 14° andar, conforme verificado na abertura de inscrições para Gramado-77 (LAZER E SERVIÇO, 1976, p. 7), atuando com maior frequência no evento gramadense e em Brasília (OUTROS TCHANS, 1977, p. 7). Os dois setores replicavam as atribuições do setor do período-INC, como a centralização para recebimento de inscrições, disponibilização de regulamento e espaço para tirar dúvidas.

Nesses nove anos de Instituto Nacional do Cinema, os festivais foram pautas constantes de trabalho. As linhas de atuação ajudam a entender o predomínio de determinadas demandas, interesses e objetivos da autarquia com e nos festivais.

De Dentro Para Fora, o INC exportava os filmes brasileiros em festivais internacionais para que fosse exibido, premiado e vendido internacionalmente para outros mercados. Outras estratégias passam pela realização das Semanas do Cinema Brasileiro e acordos de coprodução.

De Fora Para Dentro, na realização de festivais internacionais dentro do Brasil, movimentação que atinge ápice em 1969 com o II Festival Internacional do Filme no Rio. O FIF emula as características dos festivais internacionais credenciados pela FIAPF, como júri internacional, presença de diversos países, astros e estrelas numa cidade turística, fazendo os

[121] O Art. 2 da Lei 6.281 mencionava que as funções do INC seriam executadas por outro órgão, ainda inexistente, subordinado ao MEC e com finalidade de "estabelecer orientação normativa e fiscalizar as atividades cinematográficas do país" (SIMIS, 1990, p. 181). Esse órgão seria o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), criado pelo Decreto n° 77.299, de 16/03/1976 (MELLO, 1978, p. 85). Foi extinto em 1990.

olhos do mundo irem ao Brasil para assistir a filmes brasileiros e internacionais em território brasileiro.

De Dentro Para Dentro, tutelando festivais de cinema para aproximar o filme brasileiro do público brasileiro e ao seu próprio mercado para quando entrarem no circuito comercial de exibição.

Dentro dessas categorizações, o envolvimento do Instituto nesses eventos passava por atividades de diferentes níveis, que variavam de acordo com seu interesse. Encontramos as seguintes atuações do órgão nos festivais: 1) como pauta normativa (legislação, Resoluções, acordos de coprodução, convênios, contratos); 2) patrocinando a realização de festivais; 3) apoio institucional, auxiliando na divulgação dos eventos; 4) inserindo festivais considerados relevantes para o órgão em seu calendário de eventos oficiais; 5) centralizando as inscrições e o processo de seleção de obras para participação em festivais nacionais e internacionais; 6) envio de um representante oficial do INC para comparecer aos festivais e participar da sua programação; 7) como integrante da equipe de organização destes eventos; 8) representação do Instituto em júris de premiação; 9) criar, sugerir e inserir atividades de seu interesse na programação dos eventos, como mostras paralelas, simpósios, coletivas; 10) oferecer prêmios em dinheiro e troféus para curtas e longas, como o Troféu Humberto Mauro e Prêmio Carmen Santos; 11) indicação de filmes em festivais internacionais e responsabilidade em fazer o filme chegar e participar desses eventos via Comissão especializada; 12) como espaço de cobrança e de prestação de contas da classe cinematográfica para com o INC. 13) garantir e estimular a presença de astros e estrelas nos festivais, ao pensarmos nas comitivas brasileiras rumo aos festivais internacionais, como Cannes, Berlim e Veneza, a ida de artistas brasileiros em festivais locais, e a presença de celebridades e profissionais internacionais no Brasil participando dos eventos no país.

Os assuntos macro da cinematografia adentravam os festivais com participação do INC, como as cobranças para uma melhor atuação do Instituto no filme curto, a conquista do mercado interno, soluções para o cinema brasileiro e os embates políticos e ideológicos entre a produção paulista e fluminense pelo controle do INC/Embra.

Percebemos um trato diferente da autarquia com os festivais brasileiros, com direcionamento em eventos que exibissem longas-metragens com perfil para inserção no mercado interno, fazendo desses eventos uma estratégia de mercado. Esses festivais, por sua vez, disporiam da presença de astros e estrelas para gerar badalação que geraria publicidade para o evento, para a cidade onde se situa e para as entidades associadas, como patrocinadores e apoiadores, no caso o próprio INC. Também se envolvia, de forma mais tímida, em festivais

com foco em curtas, fortalecendo uma imagem educativa-pedagógica do Instituto, sendo constantemente cobrada por melhorias no trato com o filme curto nesses eventos.

De 1969 a 1972, a relação do INC com os festivais brasileiros era desordenada e sem padrão, atuando na tentativa de fixar um calendário de eventos oficiais. Dentre esses eventos, que disporiam de prêmios em dinheiro e publicidade, constam os de Brasília, Manaus, Santos e Gramado, mas sem efetiva influência política e econômica da autarquia nas estruturas desses festivais, à luz do que a FIAPF executa com os seus semelhantes internacionais.

Em 1973, este fascínio se altera quando o INC lança a Resolução n° 88, que tinha justamente o objetivo de padronizar a estrutura dos festivais de cinema brasileiro e institucionalizar a participação da autarquia nestes eventos. A partir dos próprios artigos da Resolução, conseguimos verificar que os festivais de Gramado, Santos, Guarujá, Belém, o Festival de Super-8 de Curitiba, Campos dos Goytacazes, Brasília, Lajes, Penedo, Petrolina são realizados em localidades turísticas (Art 2) tinham envolvimento das prefeituras locais em suas respectivas realizações (Art 3), a mesma estrutura de nome, "I Festival do Cinema Brasileiro de (nome da cidade" (Art 4), exibição de filmes brasileiros (Art. 5), exibições paralelas além da Mostra Competitiva (Art. 15), um membro do Instituto no júri (Art. 20), prêmios oferecidos pelo INC (Art. 23) e troféus com nome que remetem às cidades em que se situam (Art. 34). Destes pontos, nos parecem substanciais o nome do troféu, composto por uma identificação municipal + "De Ouro" (Gralha de Ouro, Carranca de Ouro), caracterizando um padrão; e os prêmios oferecidos pela autarquia, quando se evidencia esta relação ao surgir o Troféu Humberto Mauro para os curtas nestes eventos, especificidade que denota a participação do Instituto para além da própria Resolução n° 88 - o troféu que leva o nome de Mauro é instituído pelas Resoluções n° 52 e 53. O perfil via de regra destes festivais tutelados pelo Instituto se concentrava em uma programação social degustada por astros e estrelas com custos bancados pela organização e parceiros do evento.

Se considerarmos apenas alguns pontos da Resolução, como a premiação oferecida pelo INC (Arts. 20 e 23), poderíamos incluir o Festival Brasileiro de Curta-Metragem (FBCM), o Festival Nacional de Curta-Metragem (FNCM), as Jornadas, a Mostra do Filme em Super-8 do Pará e Mostra Recifense do Filme Super-8. O Festival de Salvador não realizado também poderia figurar na lista. Eventos anteriores à Resolução podem ter adentrado ao instrumento jurídico para garantir recursos, como Gramado e Brasília.

Não podemos deixar de refletir que, desses eventos chancelados pelo Instituto, poucos tiveram continuidade, os expoentes nesse sentido sendo Brasília e Gramado. O FIF-69, a mais recente experiência-FIAPF no Brasil, não teve continuidade em virtude do melindre do

governo da Guanabara de dividir os custos da realização, e, em 1974, isso já era uma conclusão:

> Realizar festivais, seja de que tipo for, não é tarefa das mais fáceis. Realizá-los sem o devido planejamento e estrutura financeira não é algo que interesse ao Instituto Nacional do Cinema. Esta, aliás, é uma das razões que levaram as autoridades a não promoverem o Festival Internacional do Filme em 1973. Hoje, os responsáveis pelo nosso cinema estão mais do que nunca convencidos de que a movimentação social característica desses festivais por si só, não justifica o grande empate de recursos e de tempo (INC PRETENDE, 1974, p. 10).

O formato de realização de Gramado era mais centrado nos filmes e menos na badalação, embora esta ainda estivesse presente. Talvez esse descompasso social gramadense em comparação aos demais festivais tutelados pelo INC no período, tenha sido o vetor que permitiu a sua continuidade e o de Brasília, e não a dos outros.

Diante da ausência de uma documentação oficial neste sentido, a reconstrução do calendário de festivais apresentado nos leva a crer que sim, os eventos aqui estudados foram enquadrados na Resolução n° 88, e que o Instituto Nacional do Cinema os inseriu como principais eventos para construção de uma rede de festivais controlada, gerenciada e influenciada pelo INC, à luz do estilo-FIAPF. As organizações e realizações destes eventos em si ficavam a cargo das prefeituras locais.

Temos, então, dois períodos distintos do envolvimento do Instituto com os festivais De Dentro Para Dentro: de 1966 a 1972, antes da Resolução n° 88, quando o INC tenta criar um calendário oficial de eventos brasileiros considerados mais relevantes, sem organização jurídica para tal; e de 1973 a 1975, quando utiliza a Resolução n° 88 para ter um estofo normativo que permitisse controlar tal demanda. Curiosamente, os quatro festivais realizados na Baixada Santista durante o período-INC se enquadram nestes dois limiares de tempo, de forma que seus respectivos acontecimentos nos auxiliam a exemplificar como eram tais dinâmicas. É o que veremos na sequência.

5. OS FESTIVAIS DE CINEMA DE SANTOS E GUARUJÁ (1970-1974)

A Região Metropolitana da Baixada Santista é composta por nove municípios: Bertioga, Cubatão, Guarujá, Mongaguá, Itanhaém, Praia Grande, Peruíbe, Santos e São Vicente. Segundo os dados da extinta Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano S.A. (EMPLASA), que utiliza dados do IBGE e do DER - Departamento de Estradas de Rodagem, a Baixada Santista é um diverso vetor econômico, com destaque para as atuações do parque industrial de Cubatão e o Complexo Portuário de Santos, atuando em setores como Indústria e Turismo. A região foi responsável por 3,15% do Produto Interno Bruto do estado de São Paulo em 2016, concentrando 4% da população do estado, quase dois milhões de habitantes em extensão territorial de pouco mais de 2.400 m^2 (EMPLASA, 2019).

A vila de Santos, localizada na Ilha de São Vicente, teve destacado papel para o Brasil no Século XIX no ciclo do café, transformando-se em município em 1839 (ARAÚJO FILHO, 1964, p. 28). A produção do grão em 1836 de 590.066 arrobas saltou para 3.534.256 arrobas em 1854 (PETRONE, 1964, p. 125).

Os fazendeiros e comerciantes portuários pensavam em um modo de interligar as lavouras com o litoral, exportando o grão de forma mais rápida (ARAÚJO FILHO, 1964, p. 29). É o contexto para o surgimento da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí, em 1867, que permitiu o desenvolvimento do comércio santista e a valorização econômica da região (GONÇALVES, 2006, p. 69). Enquanto a agricultura se modernizava no país, a renovação da estrutura portuária era indispensável para a melhora das condições sanitárias e melhor fluxo de embarque e desembarque de mercadorias (GONÇALVES, 2006, p. 70).

Após uma série de decretos, leis e autorizações nas esferas legislativas estaduais e imperiais a tratar da concessão de atualização do porto de Santos, em 1888, o governo imperial assinou contrato com a Gafrée e Guinle Cia, posteriormente Companhia Docas de Santos (CDS) em concessão de 90 anos de administração da estrutura portuária, contados a partir de 1890. A empresa assume as obras do porto e passa a construir um cais, entregando, em 1892, seus primeiros 260 metros. Em 1909, ele foi finalizado, com 4.720 metros, dotados de armazéns, linhas férreas e sistemas próprios de geração de energia elétrica (GONÇALVES, 2006).

Assim que os menos de 300 metros foram entregues em 1892, houve um mote para a transformação das paisagens coloniais que ainda "dominavam a cidade" (ARAÚJO FILHO, 1964, p. 32). Em 1889, a falta de esgoto, abastecimento ineficaz de água e constantes alagamentos na cidade contribuíram para que Santos tivesse um surto de cinco moléstias

simultâneas - febre amarela, impaludismo, peste bubônica, varíola e tuberculose -, comprometendo as ações do porto e acarretando na morte de cerca de 50% da população santista (LICHTI, 1996, p. 25).

Então, o governo estadual realiza um programa de saneamento na cidade, liderado pelo engenheiro Saturnino de Brito, que projeta e executa, de 1905 a 1914, cerca de 80 km de redes de esgoto em Santos, e 17 km de canais de drenagem das áreas pantanosas do município, que viriam a ser conhecidos como os canais de Santos (GONÇALVES, 2006, p. 110). O plano sanitário, somado às implementações e reformas do porto, fez com que Santos, no início do século XX, pudesse "ampliar-se de modo mais seguro, abrangendo cada vez mais um maior contingente populacional, à medida que o comércio de café e seu movimento portuário tornavam-se os principais do país" (ARAÚJO FILHO, 1964, p. 34).

Podemos verificar o crescimento de Santos pela sua população. Em 1872, já com a estrada de ferro, a população santista orbitava em torno de nove mil habitantes. Em 1886, antes das reformas portuárias, pouco mais de 15 mil. Em 1900, ultrapassa 50 mil pessoas e, em 1913, com o cais inaugurado, quase 90 mil habitantes (GONÇALVES, 2006, p. 109).

Alcindo Gonçalves define o período 1890-1913 como "memorável" (2006, p. 109), pois a relação café-porto desenvolveu Santos economicamente: em 1860, foram exportadas 62.250 sacas; em 1892, mais de 3,2 milhões; e, em 1909, mais de 13,4 milhões de sacas (GONÇALVES, 2006, p. 109).

Dessa forma, nas primeiras décadas do século XX, Santos passa por expansão e remodelação estrutural, ligadas 1) aos canais da cidade; 2) à melhora da circulação urbana, integrando a praia ao centro por meio de bondes elétricos; 3) à reconfiguração de bairros próximos à praia, como Gonzaga, Boqueirão e José Menino, que passam a abrigar mais casas; 4) à expansão comercial do centro da cidade (ARAÚJO FILHO, 1964, p. 35-36), dando ao município condições de vida "bastante superiores às da média brasileira, sendo equivalentes às das grandes capitais (São Paulo e Rio de Janeiro)." (GONÇALVES, 2006, p. 176).

Ao longo das décadas, predominam atividades do setor terciário, essencialmente comércio e transportes, com o porto e o café como geradores de renda, surgindo a perspectiva turística. A construção da Via Anchieta (SP-150) entre 1947-1950 permitiu a ligação rodoviária direta entre São Paulo e Santos, reduzindo o tempo de viagem para pouco menos de 1h de carro, aumentando os transeuntes: em 1950, foram quase três milhões de visitantes e pouco mais de 800 mil veículos trafegando pela Anchieta, enquanto, em 1960, esse número chegava a quase sete milhões de pessoas e 2,3 mil carros (GONÇALVES, 2006, p. 139).

Surge também um *boom* imobiliário, construindo-se prédios ao longo da orla da praia e "as atividades no campo do entretenimento, envolvendo recreação, bares, restaurantes e hotéis" (GONÇALVES, 2006, p. 139), o que José Ribeiro de Araújo Filho denomina como "um novo tipo de ocupação do espaço urbano, agora no sentido vertical - veio transformar a paisagem praiana santista" (ARAÚJO FILHO, 1964, p. 40). Prédios que potencializaram a cidade como espaço veraneio, apartamentos para uso em momentos específicos do ano, como férias escolares, finais de semana e feriados. Isso faz com que a população da cidade aumente consideravelmente, levando a uma série de problemas estruturais como falta de água, quedas de luz, e trânsito constante (ARAÚJO FILHO, 1964, p. 40).

Na década de 50, Santos manteve o elevado nível de vida em comparação a outros municípios, como o grau de analfabetismo inferior ao da capital, quase 93% dos munícipes com abastecimento de água e 96% com iluminação elétrica, enquanto a média do estado pairava os 40% (GONÇALVES, 2006, p. 177).

Nos anos 60 e 70, destaca-se a quantidade de residências com equipamentos eletrônicos, como rádio, televisão, geladeira, fogão a gás (GONÇALVES, 2006, p. 177). Alcindo Gonçalves considera os anos de 50 a 70 como “anos dourados” da Baixada Santista, fruto da intensificação do porto, já considerado o maior da América Latina, abrigando mais de 10 mil trabalhadores (GONÇALVES, 2006, p. 173). A Baixada Santista, “localizada estrategicamente ao lado do maior centro de desenvolvimento econômico do país - São Paulo - beneficiou-se claramente desse ambiente favorável" (GONÇALVES, 2006, p. 174).

Esse desenvolvimento ao longo do século XX proporcionou grande sentimento de liberdade social. O fluxo econômico do porto trouxe diversos imigrantes europeus que levavam consigo os conceitos de luta operária. Não tardou a constituírem-se sindicatos e greves entre 1887 e 1905. Surgem a Sociedade Internacional União de Operários (1904) e a Federação Operária Local de Santos (1907), e, em 1908, nasce um movimento de luta pela jornada de 8h diárias que começou com os operários do Moinho Santista, seguiu-se com a Tecelagem Santista e desembarcou na Companhia Docas de Santos. Entre 1880 e 1913, foram fundados 136 jornais. A região desenhava-se como importante local das discussões políticas, organizações operárias e sindicatos de combatividade (GONÇALVES, 2006, p. 180-181).

A cidade, contudo, tem a maior favela sobre palafitas do Brasil, que conta com seis mil famílias em condições precárias de moradia. Atualmente, Santos conta com uma população de 432 mil habitantes, PIB estimado de 21.954.556 por mil reais (EMPLASA, 2019). O porto santista responde pela movimentação de quase 30% das trocas comerciais brasileiras, possui quase oito milhões de metros quadrados, um canal de navegação com 55

terminais marítimos, cais de quase 16 quilômetros para atracação de navios, capacidade de armazenamento de granéis líquidos de quase 700 mil metros cúbicos e 2,5 milhões de toneladas de graneis sólidos, atualmente administrado pela *Santos Port Authority*, vinculada ao Ministério da Infraestrutura (PORTO DE SANTOS, 2020).

Situado a apenas 70 quilômetros de distância da Grande São Paulo, região mais industrializada do Hemisfério Sul e maior mercado consumidor e produtor da América Latina, com mais de 20 milhões de pessoas, o porto conecta-se com os estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Goiás, que concentram mais de 60% do PIB brasileiro. Atua também nas movimentações de grande porte da Bahia, Tocantins, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, sendo “o maior exportador de açúcar, suco de laranja e café em grãos do mundo, destacando-se também a soja, o milho, o álcool, automóveis e produtos industrializados em geral” (PORTO DE SANTOS, 2020).

Já Guarujá é um município situado na porção meridional da Ilha de Santo Amaro, ao lado da Ilha de São Vicente. Seu nome vem de *Gu-ár-yyâ*, que significa "abertura de um lugar a outro", em alusão ao rochedo conhecido por "sala de pedras" que separava a Praia das Pitangueiras da praia de Guarujá propriamente dita, onde havia uma estreita passagem natural que interligava as duas praias (LICHTI, 1986, p. 339). O município conta com quase 320 mil habitantes e PIB estimado de 7.905.851 por mil reais (três vezes menos que Santos) e 86 km de distância da capital São Paulo (EMPLASA, 2019). Guarujá, assim como Santos, é uma estância balneária.

A região onde se situa o município foi território santista ao longo dos séculos. A fundação da atual Guarujá se dá pelo entusiasmo de visitantes paulistas com as praias da região, que adquirem parte do Sítio Glória, que pertencia a Vicente de Carvalho, constituindo, em 1892, a Companhia Balneária da Ilha de Santo Amaro, levantando rapidamente um hotel de 50 quartos com salas de refeições, leitura, Igreja, Cassino, 46 casas de madeira. (MEDEIROS, 1964, p. 124).

O acesso ao município acontecia por um sistema misto de transporte marítimo e ferroviário, com a saída de barcas da estação do Valongo, em Santos, com destino a Itapema (atual distrito de Vicente de Carvalho), onde havia uma pequena linha férrea que interligava o núcleo da cidade. Em janeiro de 1918, foi inaugurado o *Ferry-Boat* para passagem de automóveis a partir de Santos, na altura da Ponta da Praia, em operação até hoje (MEDEIROS, 1964, p. 128).

O isolamento geográfico que Guarujá sofria em relação a Santos, com dificuldades de acesso, serviços precários das balsas e deficiências administrativas, favoreceu o sentimento de

emancipação. Em 1923, tornou-se Distrito e, em 1926, por meio da Lei n° 2.184, o governador Carlos de Campos desmembrava Guarujá de Santos, criando uma Prefeitura Sanitária.

Anos mais tarde, João Alberto Lins Barros, interventor federal no governo paulista, reintegra a Ilha ao território santista. Em 1934, outro governador, Armando de Salles Oliveira, por meio do Decreto n° 1525, cria a Estância Balneária de Guarujá. A Lei Orgânica dos Municípios de 1947, fruto da nova Constituição, proporciona nova divisão administrativa e judiciária do estado, fazendo com que estâncias balneárias, hidrominerais e climáticas obtivessem emancipações políticas, transformando-as em municípios. Guarujá, então, se transforma em cidade (LICHTI, 1996, p. 4), contando também com o distrito de Vicente de Carvalho, criado em 1953. A expansão e alteração da fisionomia urbana de Guarujá data desse período, quando se inicia a construção de prédios na linha da praia (MEDEIROS, 1964, p. 117-118), rapidamente se transformando em um dos mais famosos pontos turísticos do litoral paulista (MEDEIROS, 1964, p. 128).

Como fruto da modernização que Santos e Guarujá enfrentaram nas primeiras décadas do Século XX, das transformações urbanas e aumento do poder aquisitivo do cidadão local, o lazer se readequava às necessidades contemporâneas, rapidamente criando laços com um novo meio de comunicação: o cinema.

Santos detém certo pioneirismo na instalação de tecnologias de comunicação para uma cidade que não é capital, já possuindo, ao final do século XVIII, serviços postais (1798), correspondência em domicílio (1844), teatros (década de 40 do século XIX), imprensa (1849) telefonia (1909-1910) e radiofonia (1924) (LICTHI, 1996). Na segunda metade do século XIX, já recebia profissionais de diversos equipamentos fotográficos, como o daguerreótipo (1853), ambrótipo (1858), *panotypia* (1861), além de exposições de dispositivos de imagem e som, como o fonógrafo do Thomas Edison (1879), e autócromos (1920) (RODRIGUES, O., 1973, p. 117-118).

Olao Rodrigues (1973, p. 86) destaca movimentações artístico-culturais presentes em Santos no período, sendo uma delas o cinema. Em 1896, constam exibições de “fotografias animadas” no Recreio Miramar, na Praia do Boqueirão.

O autor transcreve chamada da apresentação presente no jornal Tribuna do Povo de 1899: “Continua a atrair grande concorrência, à Rua de Santo Antonio (hoje do Comércio) nº 45, o cynematographo que ali funciona. Todas as noites lá se fazem duas exibições de boas e lindas vistas, sendo a primeira às 7 horas e a segunda, às 8,30. Não deixem os nossos leitores

de ir apreciá-las, pois que, com franqueza, valem bem o dinheiro que se dá pela entrada" (RODRIGUES, O., 1973, p. 68-69).

O Portal Novo Milênio apresenta a transcrição acima com a continuação: "Última maravilha do Século XIX – Londres e Paris em Santos, no incomparável cynematographo de Lumiére. Haverá todas as noites duas exibições de 8 encantadoras cenas de movimentos naturais * Ver para Crer * Só assim se poderá certificar da sublimidade desse maravilhoso invento * Entrada, 2$000 (dois mil-réis); Crianças, 1$000" (O CINEMA EM SANTOS, 2006).

Na última semana de junho de 1903, o Teatrinho Variedades, localizado na Praça dos Andradas, apresentou o bioscópio inglês, que exibira *A Vida e Paixão de Jesus Cristo* em 64 quadros fixos e 19 em movimento. (O CINEMA EM SANTOS, 2006).

A atividade de exibição regular começa quando o Teatro Guarany (Praça dos Andradas, Centro) instala, em 22 de setembro de 1904, o Cinematógrafo Lumiere da empresa E. Hercet, exibindo os filmes *Vistas do Japão, Sansão e Dalila* e *Dom Quixote*. (RODRIGUES, O., 1973, p.69). Em 27 de setembro de 1904, o Circo Martinelli, instalado na Rua Amador Bueno, apresenta *Grande Companhia de Atrações e Variedades com iluminação elétrica e o único cinematógrafo americano (nunca visto nesta cidade) – premiado com medalha de ouro na Exposição de Paris, 1901*" (O CINEMA EM SANTOS, 2006). Em 1908, o Guarani ganha concorrentes:

> O Centro Santista (Rua do Comércio); em janeiro, começou o cinema Candbourg no Redondéu (Praça de Touros) da Rua Amador Bueno, com sessões ao ar livre quando não chovia... A 25 de julho, inaugurava o Cinematógrafo Excelsior (Rua 15 de Novembro nº 88) e em outubro estreava cinema ao ar livre nos jardins do Parque Balneário Hotel, no Gonzaga (O CINEMA EM SANTOS, 2006).

O Teatro Coliseu (Rua Amador Bueno, 237, Centro), inaugurado em 1896, passava a ter Francisco Serrador como dono a partir de julho de 1909, o renomado proprietário de casas de exibição no período do cinema silencioso brasileiro (LICTHI, 1996, p. 61). Em 1905, já trabalhava com a exibição da imagem em movimento em Santos, instalando um cinema "na praça de touros que existiu na rua Amador Bueno (...) no centro da arena ficava "enorme pano (tela) suspenso de um quadrado. A aceitação do novo divertimento foi rápida" (O CINEMA EM SANTOS, 2012).

Além do Coliseu de Serrador, outras casas de exibição permanentes instalam-se em 1909, todos na Rua XV de Novembro, no centro da cidade: o Cine Moderno, o Bijou Cinema e o Cinema Pathé, da produtora francesa homônima, dominante no mercado até então. (LICTHI, 1996, p. 63).

Os cinemas santistas já eram confortáveis, dispondo de cadeiras próprias e projeção acompanhada de orquestra. No pós-guerra, o Comendador Manoel Fins Freixo e Mauro Russo fundaram a M. Freixo & Cia Ltda, posteriormente, Empresa Cine Teatral Ltda, nascendo o cinema Polytheama Rio Branco (Praça Rui Barbosa, Centro). Logo depois, inaugura-se o Cine Central e o Cinema Seleto (ambos na Rua Amador Bueno, Centro), de posse de Marcolino de Andrade, enquanto o Teatro Carlos Gomes, na Vila Mathias, também sua propriedade, é transformado em cinema. Surge o Cine Parisiense (Rua Amador Bueno, Centro), e o Seleto é vendido à empresa do Comendador Freixo no final da década de 20. O Comendador adquire o Teatro Coliseu em 1924, convertendo-o também para exibição cinematográfica. (LICTHI, 1996, p. 63).

No bairro do Boqueirão (próximo à praia), havia um centro de recreação de nome Miramar, dotado de 1.800m^2, entre as ruas Epitácio Pessoa, Oswaldo Cruz e as avenidas Bartolomeu de Gusmão e Conselheiro Nébias, com cinema ao ar-livre. O Jockey Club de Santos, no bairro do Gonzaga, também tinha um cinema a céu aberto aos finais de semana a seus associados. Ao final da segunda década do Século XX, a empresa do Comendador Freixo dominava o mercado local de exibição. (LICTHI, 1996, p. 63).

Surge Antonio Campos Jr., outro empresário. Em 1934, ele constrói o Cine Roxy (Avenida Ana Costa, Gonzaga), cinema de rua ainda em atividade. O filme de estreia foi *Cântico dos Cânticos* (Rouben Mamoulian, 1933) caindo nas graças do público, em virtude da "infraestrutura nos mesmos moldes das grandes salas dos EUA, até mesmo ar-condicionado" (O CINEMA EM SANTOS, 2012). A recepção positiva estimulou Campos Jr. a abrir mais cinemas na cidade: o Cine Paratodos (Rua Lucas Fortunato, Vila Mathias) e Cine Astor (Rua Sete de Setembro, Centro), ambos em 1935 (O CINEMA EM SANTOS, 2012).

O filho de Marcolino de Andrade, José B. de Andrade, cria, em 1935, a Empresa Santista de Cinemas, inaugurando o Cine Teatro Cassino dentro do Atlântico Hotel (Avenida Presidente Wilson, Gonzaga), cinema de "extraordinário requinte de modernismo - extremamente arrojado, na época, pois seu teto era móvel e permanecia aberto nas noites estreladas de calor" (LICTHI, 1996, p. 63). Andrade ainda possuía o Parisiense, o Cine Paramount (novo nome do Polytheama Rio Branco), o Cine Teatro Carlos Gomes e o Cine São Bento (Rua São Bento, Valongo) e construiria mais dois estabelecimentos: o Cine Miramar (Avenida Conselheiro Nébias, Paquetá), que depois mudaria de nome para Cine Caiçara, e o Cine São José (Rua Campos Melo, Macuco). A empresa do Comendador Freixo instalaria o seu Cine Dom Pedro próximo do Cine São José (LICTHI, 1996, p. 63).

A quantidade de cinemas em Santos continuou a aumentar nas décadas de 40 e 50: Cine Atlântico (Praça Independência, Gonzaga); Cine Praia Palace, Cine Indaiá, Cine Iporanga e Cine Gonzaga (todos na Avenida Ana Costa, Gonzaga, próximos à praia). O Iporanga, de iniciativa do Comendador Freixo, tinha o objetivo de atingir as classes mais abastadas da cidade. (LICTHI, 1996, p. 63-64)

A empresa de Freixo abriria o Cine Campo Grande, posterior Cine Ouro Verde (Rua Dr. Carvalho de Mendonça, Campo Grande). O processo continua nos anos 60, surgindo o Cine Itajubá (Avenida Presidente Wilson, José Menino), Cine Glória (Avenida Vicente de Carvalho, Gonzaga), Cine Brasília (Avenida Pedro Lessa, Ponta da Praia), Cine Popular (Avenida Rodrigues Alves, Macuco), Cine Marapé (Avenida Pinheiro Machado, Marapé). (LICTHI, 1996, p. 64).

Santos contava com tantas casas de exibição que "eram raros os bairros que não dispusessem de cinema, em sua fase de ouro: 1930-1960" (LICTHI, 1996, p. 64). A cidade era uma competição entre três empresas: a do Comendador Freixo, a do Antônio Campos Júnior e a de José B. de Andrade, que “disputavam o público, não apenas sofisticando seus cinemas, mas, também, construindo-os bem próximos, um do outro, para que a empresa concorrente não dominasse, sozinha, uma determinada área da cidade. 'Brigavam' também pelos grandes filmes, pelas superproduções e pelos 'campeões de bilheteria” (LICTHI, 1996, p. 64). Porém, nos anos 70, há um esfriamento nas casas de exibição, pela presença de:

> [...] grandes filmes eróticos e pornográficos, as empresas cinematográficas se uniram para programar o fechamento de seus cinemas deficitários - todos os cinemas de bairro foram eliminados e mais de 13 cinemas foram desativados, a partir de 1970, totalizando 20 casas cinematográficas paralisadas, com as 7 que já haviam sido fechadas anteriormente (LICTHI, 1996, p. 64).

Mauri Alexandrino, ao escrever sobre o desenvolvimento da exibição cinematográfica no Jornal da Orla nas edições n° 12 e 13 de setembro de 2009, não pouca elogios:

> Entre aquele início amadorístico e o quase final melancólico em recentíssimo passado, o cinema em Santos viveu momentos de brilho e inovação. Santos foi, até os anos 50 do século passado, a cidade favorita de lazer da sociedade paulista mais afluente e isso atraía, como se pode imaginar, todo tipo de inovação que proporcionasse diversão. Foi o grande momento das salas santistas (O CINEMA EM SANTOS, 2009).

.

O portal Novo Milênio lista a existência de quase 30 cinemas na cidade ao longo do século XX: Cine Alhambra (Rua José Caballero, Gonzaga), Cine Atlântico, (Praça Independência, Gonzaga), Cine Astor, posteriormente Cine Cultura (Rua Sete de Setembro,

Vila Nova), Cine Avenida (Avenida Bernardino de Campos, Vila Belmiro), Cine Bandeirantes (Rua Lucas Fortunato, Vila Mathias), Cine Brasília (Avenida Pedro Lessa, Ponta da Praia), Cine Caiçara (Avenida Conselheiro Nébias, Boqueirão), Cine Campo Grande, posterior Cine Ouro Verde (Rua Dr. Carvalho de Mendonça, Campo Grande), Cine Dom Pedro (Rua Campos Melo, Vila Mathias), Cine Glória, posteriormente Cinema I (Avenida Vicente de Carvalho, Gonzaga), Cine Gonzaga (Avenida Ana Costa, Gonzaga), Cine Indaiá (Avenida Ana Costa, Gonzaga), Cine Independência - Avenida Ana Costa, Gonzaga), Cine Iporanga (Avenida Ana Costa, Gonzaga), Cine Itajubá (Avenida Presidente Wilson, José Menino), Cine Macuco (Av. Pedro Lessa, Macuco), Cine Marapé (Avenida Pinheiro Machado, Marapé), Cine Miramar (Avenida Conselheiro Nébias, Paquetá), Cine Paratodos (Rua Lucas Fortunato, Vila Mathias), Cine Popular, posteriormente Cine Cacique (Avenida Rodrigues Alves, Macuco), Cine Praia Palace (Avenida Ana Costa, Gonzaga), Cine Roxy (Avenida Ana Costa, Gonzaga), Cine Santo Antônio (Avenida Pedro Lessa, Macuco), Cine São Bento (Rua São Bento, Valongo), Cine São José (Rua Campos Melo, Macuco), Cine Teatro Cassino, dentro do Atlântico Hotel (Avenida Presidente Wilson, Gonzaga), Cine Teatro Carlos Gomes (Avenida Ana Costa, Vila Mathias), Coliseu (Rua Amador Bueno, Centro), Polytheama Rio Branco, posteriormente Cine Paramount (Praça Rui Barbosa, Centro), Santos Futebol Clube - dentro do Estádio Urbano Caldeira (Rua Princesa Isabel, Vila Belmiro) e Teatro Guarany (Praça dos Andradas, Centro) (O CINEMA EM SANTOS, 2009).

Os cinemas da cidade estavam localizados em mais de dez bairros diferentes: Boqueirão, Campo Grande, Centro, Gonzaga, José Menino, Macuco, Marapé, Paquetá, Ponta da Praia, Vila Belmiro, Vila Mathias, Vila Nova. A presença de cinemas no Gonzaga faria o bairro ser conhecido como “Cinelândia” (RODRIGUES, O., 1973, p. 68-69). Em 1930, “Santos já era a cidade brasileira com o maior número de salas por habitante" (O CINEMA EM SANTOS, 2012).

Geraldo Santos Pereira dá luz à relevância de Santos no mercado exibidor. O autor considera a existência de grandes centros exibidores do país: Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador, Recife e Brasília (PEREIRA, G., 1973, p. 54). Esses grandes centros, para melhor efeito da distribuição, são agrupados em "territórios cinematográficos, fixados segundo a importância estratégica de certas regiões, a facilidade populacional, etc. Cada território possui sua sede, escolhida como centro de distribuição regional" (PEREIRA, G., 1973, p. 56).

Pereira elenca os onze territórios cinematográficos brasileiros, e nos atentamos para o número 5: "Território de Santos, incluindo parte do estado de São Paulo" (PEREIRA, G.,

1973, p. 56). O autor apresenta mais números, computados pelo INC sobre a frequência percentual de espectadores e à renda de filmes brasileiros no 4° trimestre de 1970 nesses grandes centros, e o território santista apresentava a terceira melhor porcentagem de espectadores do mercado para os filmes nacionais (21,81%), atrás apenas de Brasília e Curitiba (22,20% e 23,41%, respectivamente) (PEREIRA, G., 1973, p. 57). Dessa forma, a cidade de Santos assume um protagonismo no macro da cinematografia brasileira, configurando-se como um território atrativo para a prática da exibição fílmica comercial.

Além do grandioso parque de exibição para o tamanho da cidade, Santos era um cenário para produções cinematográficas. Em texto publicado no jornal santista A Tribuna de 25 de dezembro de 1983, Máximo Barro menciona a realização do filme *Pátria Brasileira*, com cenas gravadas nas praias santistas, com o poeta Olavo Bilac acompanhando as gravações (O CINEMA EM SANTOS, 2016); Miguel Milano, professor do Grupo Escolar do Triunfo, em companhia de Antônio Campos - notório cinegrafista do período silencioso paulista – junto de alguns companheiros do Liceu Coração de Jesus -, criaram a Sociedade de Cultura Artística Romeiros do Progresso. A primeira produção do grupo foi *Os Faroleiros* (Miguel Milano; Antonio Leite, 1920), que fazia "lindas vistas do mar, do cais de Santos, da Conceição de Itanhaém, entre as quais aparece o velho convento dos Jesuítas, construído em 1553." (SOUZA, J., 2018, p. 187).

Outro cinegrafista paulista, Gilberto Rossi, foi responsável pelo cinejornal *Rossi Atualidades* entre 1921-1930. Uma de suas produções é um longa-metragem sobre a Companhia Paulista de Estradas de Ferro e a montagem de 750 vagões de terrenos da Companhia Docas de Santos. Nas palavras de Carlos Roberto de Souza, é nesta obra que está:

> [...] um dos mais sensacionais planos do cinema silencioso brasileiro: durante cerca de quatro minutos, a câmera, a partir de um guindaste, filma em panorâmicas cada vez mais próximas toda a área de trabalho com os operários em febril atividade. Em outro momento, as imagens de locomotivas elétricas e a vapor em reparo nas oficinas de Rio Claro demonstram, por um lado, grande apreço pela operosidade humana, e, por outro, admiração incontestável pela grandiosidade e desenvolvimento da tecnologia moderna (SOUZA, J., 2018, p. 193).

No final da década de 20, a Companhia Docas de Santos (CDS), responsável pela administração do complexo portuário santista, pretendia a autorização do governo federal para realizar mais obras de expansão no porto, e, para tal, encomendou a produção de *Companhia Docas de Santos* (diretor desconhecido, 1926/1929). Em quase 90 minutos divididos em cinco partes, o filme exibe as instalações do porto, equipamentos, sistema de transporte de carga e

passageiros e espaços afiliados à Companhia, como a pedreira no Jabaquara e a usina hidrelétrica de Itatinga (PORTO DE SANTOS, 2014).

Acontecimentos de Santos também viraram filme. O desabamento do morro do Monte Serrat de 1928, maior tragédia natural sofrida pela cidade, "foi registrado em filme, que recebeu o nome *A Hecatombe do Monte Serrat* e foi apresentado menos de um mês depois no Cine Selecto (...) não há informações sobre o paradeiro do filme, sequer se ele ainda se encontra conservado em algum lugar" (O CINEMA EM SANTOS, 2004). Em 1950, o crítico de cinema Carlos Ortiz reuniu um grupo de estudantes para, em formato de cooperativa, realizar o longa-metragem *Alameda da saudade, 133* (Carlos Ortiz, 1951), com a maior parte das gravações ocorrendo em Santos (COSTA; CÁNEPA, 2018, p. 459). Mazzaropi utilizou a cidade para gravar *Sai da Frente* (Abílio Pereira de Almeida, 1952), no qual seu personagem era um motorista de caminhão de mudanças que fazia carreto da capital ao litoral.

Aloysio Raulino gravaria o curta documental *O Porto de Santos* (Aloysio Raulino 1978), abordando a cidade e porto, utilizando-se da experimentação audiovisual:

> Em *O Porto de Santos*, a maneira clássica como o cineasta começa a apresentar o maior ancoradouro da América Latina é logo abandonada. A trilha sonora é destacada pela presença excessiva de ruídos próprios de um porto, entretanto desvinculados de uma complementação mimética com a imagem: o apito navio, o barulho do mar, o som de metais que se tocam pontuam em ritmo insistente o que seria a vida no cais do ponto de vista do trabalhador. Ao abordar a zona portuária noturna, radicaliza a experiência de contraste entre a faixa sonora e as imagens: as prostitutas nas ruas e em frente aos bares têm seu perfil redimensionado pelas músicas inocentes de cantigas de roda. O close sobre o peito nu de um marujo que parece respirar os nomes de lugares por onde passou tatuados em seu corpo, 'Santos, Valparaíso, Montevidéu', nos direciona para um espírito de luta que estava no ar (RAMOS; MURARI, 2018, p. 279).

Algumas outras utilizações fílmicas de Santos ao longo do tempo: *Cais do Vício* (Francisco José Ferreira, 1955); *O Rei Pelé* (Carlos Hugo Christensen, 1962), utilizando os campos de futebol do Santos Futebol Clube e os subúrbios da cidade; a estação de trem em *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972), utilizada também em *A Marcha* (Osvaldo Sampaio, 1972); *Mulheres do Cais* (José Miziara, 1979), com o cais, assim como *Gaijin – Os Caminhos da Liberdade* (Tizuka Yamasaki, 1981) e *Aluga-se Moças 2* (Deni Cavalcanti, 1983) (O CINEMA EM SANTOS, 2016). Santos, que preserva seu centro histórico, da atividade portuária e da extensa praia, serve de cenário às mais variadas produções audiovisuais nacionais e estrangeiras. Pensando nisso, a Prefeitura de Santos criaria, em 2005, a *Santos Film Commission*, a fim de facilitar a realização dessas gravações no município.

Atores e atrizes renomados da cena brasileira eram naturais de Santos: Lolita Rodrigues, Leny Eversong, Pagu, Cacilda Becker (natural de Pirassununga, mas começou a carreira em Santos), Plínio Marcos, Ney Latorraca, Bete Mendes, Serafim Gonzalez, Carlos Alberto Soffredini, Jandira Martini, Nuno Leal Maia, Paulinho Vilhena, Graziella Moretto (O CINEMA EM SANTOS, 2011).

Favorece a cultura cinematográfica na cidade a presença de órgãos direcionados ao setor, como a Cinemateca de Santos (1980), o Cine Arte Posto 4 (1991), sala de cinema localizada na praia, direcionada à exibição de filmes de arte a preços acessíveis, o MISS - Museu da Imagem e do Som (1996) e as salas de cinemas públicas nas Vilas Criativas do Morro da Penha, Vila Progresso e Vila Nova, além do Cine ZN – Sala Toninho Dantas e a Sala de Projeção Chico Botelho, dentro do MISS. O Centro Universitário São Judas - campus Unimonte inaugurou uma sala de projeção em 2020. Ao todo, a cidade possui 22 salas de exibição, entre públicas e privadas, de diferentes perfis e tamanhos (SANTOS INGRESSA, 2015).

No ensino de cinema, a cidade conta com o Instituto Querô, instituição sem fins lucrativos que tem como objetivo a promoção da arte e cultura, estimulando a transformação humana de jovens de baixa renda por meio da capacitação e produção audiovisual. O Instituto foi criado a partir da pesquisa do cineasta Carlos Cortez e da Gullane Filmes nas áreas carentes de Santos para o longa-metragem *Querô* (Carlos Cortez, 2007), capacitando os jovens que participariam da obra por meio de oficinas de preparação de elenco. Após o longa, o projeto continuou (INSTITUTO QUERÔ, 2020).

A graduação em Cinema e Audiovisual é ofertada pelo Centro Universitário São Judas - campus Unimonte e pela Universidade Católica de Santos. A cidade tem festivais em atividade, como o CURTA SANTOS - Festival de Cinema de Santos (2002), o Santos Film Festival (2015) e a Mostra das MINAS (2016). Em 2015, o município foi condecorado com o selo da UNESCO de cidade criativa no setor de Cinema, a 8ª cidade no mundo e a única no Brasil (SANTOS GANHA SELO, 2015).

A relação de Guarujá com o cinema é mais recente que Santos, por ter sido território santista até 1932. Arturo Carrari, sócio de Gilberto Rossi na década de 10 e com intensa atividade documental no período, investiu na realização de filmes de ficção a partir de escolas de cinema que tinham por finalidade atrair interessados em trabalharem como atores e atrizes, com o financiamento das obras garantido pelas mensalidades dos alunos (SOUZA, J., 2018, p. 196).

Carrari cria, em 1921, a Escola Artística Cinematográfica Azzuri, e produz o documentário *Um passeio na encantadora praia do Guarujá* ou *As Belezas do Guarujá* (SOUZA, J., 2018, p. 196) no mesmo ano; Cornélio Pires produziu, por meio da América Filme/Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas, o média-metragem *Brasil Pitoresco* (Cornélio Pires, 1925), fazendo um trajeto por São Paulo, Santos e em Guarujá, visitando a Fortaleza da Barra Grande e a entrada do porto (GUARUJÁ PITORESCA, 2013).

A especulação imobiliária em Guarujá da década de 50 teve início após as gravações de *É Proibido Beijar* (Ugo Lombardi, 1954), da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, no edifício Sobre as Ondas. O filme utilizou como cenário as praias de Pitangueiras e Astúrias, estrelado por Tônia Carrero, Ziembinski, Renato Consorte, Otelo Zeloni, a cantora Inezita Barroso e o galã Mario Sérgio, e produzido "no tempo em que os carros trafegavam pela areia das praias quase desertas" (É PROIBIDO BEIJAR NO GUARUJÁ, 2016).

No filme, a cidade é uma personagem e, além das praias, é mencionada em cartazes, sempre atrelada ao veraneio. A Companhia também utilizaria algumas locações em Guarujá para a gravação do *A Família Lero-Lero* (Alberto Pieralisi, 1953) e em *O Puritano da Rua Augusta (*Amacio Mazzaropi, 1965*)*, produzido e estrelado por Mazzaropi. (MAZZAROPI FILMA, 2005).

O diretor Pierre Kalfon, em coprodução com a Vera Cruz, filmou no município o longa policial *Verão de Fogo* (Pierre Kalfon, 1970), estrelado por Elza Martinelli e Geneviéve Gerd, com Tarcísio Meira e Norma Bengell no elenco, gravado no Delphin Hotel, em 1969 (O CINEMA EM SANTOS, 2016).

As praias guarujaenses não eram apenas objeto de cena para as gravações, mas também motivos para realização de um festival. A discussão em torno do insucesso do I Festival Internacional de Cinema do Brasil de 1954 se dá pelo seu acontecimento na cidade de São Paulo, que teria dispersado os convidados em comunidades locais de imigrantes, pontuado por Zanatto (2021). O autor, ao analisar o festival paulista de 1954, menciona uma reportagem assinada por Daniel Linguanotto, da Manchete, em que o autor lamenta que:

> [...] se realizado na praia, o festival teria rendido capas nas revistas de todo o mundo, mas o "puritanismo (de fachada)" paulista havia impedido que o Brasil desfrutasse dos "belos espetáculos humanos das praias de Cannes, Veneza e Punta Del Este". Na "dureza esfumaçada do asfalto" e na "desanimadora garoa paulistana", o festival do Brasil havia selado seu destino: "encerrar-se-á (como começou) melancolicamente como um congresso de filósofos num inverno bostoniano", quando poderia ter ocupado as capas das principais revistas do mundo com fotos das atrizes de biquíni na praia, tal qual os demais festivais litorâneos da Europa. Não sendo organizado em um balneário ou cidade turística, mas em uma metrópole de 3 milhões de habitantes, o festival se afastou de Cannes e Veneza e se aproximou do

> festival de Berlim – fisionomia geográfica fundamental para o sucesso do "festival de cultura cinematográfica (BAZIN, 1954 apud ZANATTO, 2021, p. 119).

Zanatto complementa o texto com a informação de que Jorge Guinle, socialite brasileiro, recomendaria à organização do evento a realização do festival em Guarujá (ZANATTO, 2021, p. 119).

Anos mais tarde, ocorria o I Festival de Cinema do Guarujá, realizado de 20 a 25 de janeiro de 1961, organizado pelos jornalistas e colunistas Fernando de Barros e Ricardo Amaral, do jornal Última Hora. Teve apenas uma edição, com apoio da Prefeitura local. O objetivo era criar um atrativo durante a época de veraneio na Estância Balneária, com sessões no Cine Guarujá. Foram exibidos: *A Morte Comanda o Cangaço* (Walter Guimarães Motta; Carlos Coimbra, 1960), *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho Neto, 1960), *Um Raio de Luz* (Luis Lucia Mingarro, 1960), *Sábado a la noche, cine* (Fernando Ayala, 1960), *Plaza Huincul, - Pozo Uno* (Lucas Demare, 1960).

Esta experiência de 1961 não seria o último festival de cinema realizado na Baixada Santista. Década mais tarde, a região novamente seria o palco de muito sol, praia, badalação e filmes.

Contextualizada as cidades de Santos e Guarujá, abordaremos os quatro festivais audiovisuais realizados na Baixada Santista nos anos 70: o I Festival do Cinema Brasileiro de Santos (23/10/1970 a 31/10/1970); I Festival de Cinema Brasileiro de Guarujá (24/11/1970 a 29/11/1970); I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista (13/10 a 20/10/1973); e o II Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá (07/11/1974 a 10/11/1974).

Dividimos a realização destes eventos em duas partes. A primeira envolve os festivais de 1970, em que Santos e Guarujá disputam o mesmo espaço, geográfico e cinematográfico, por meio desses eventos; na segunda, as cidades atuam em conjunto. Conseguimos, assim, melhor visualizar as diferentes formas com que o INC se fez presente nesses eventos, exemplificado sua própria estrutura no momento em que esses quatro festivais acontecem: quando tem um calendário de festivais oficiais sem fundamentação jurídica, e quando passar a ter a Resolução n° 88 como guia da sua relação com os festivais.

5.1 PARTE 1: OS FESTIVAIS DE 1970

5.1.1 I Festival do Cinema Brasileiro de Santos (23/10/1970 a 31/10/1970)

Em texto de 16 de junho de 1970 no jornal A Tribuna, na coluna social de Thereza Bueno Wolf, estão listados os presentes na cerimônia de comemoração de 101 anos de fundação do Clube XV (Avenida Washington Luiz, 565, Boqueirão), tradicional espaço da sociedade santista, entre eles "Sr. e Sra. José do Val Moraes Jr (ele, o novo diretor social do Santos e com imensos planos impulsionantes do maior clube de futebol das Américas, e para começo de conversa, José já engatilhou para agosto o I Festival de Cinema de Santos)"[122] (WOLF, 1970a, p. 9). José do Val, empresário local, deixaria a direção social da Associação dos Advogados de Santos para assumir o mesmo cargo, mas no Santos Futebol Clube (GRANDE GALA, 1970, p. 3; JANTAR JUNINO, 1970, p. 6).

A ideia de realizar um festival na cidade com envolvimento do clube de futebol vai de encontro ao que representava o Santos-clube na Santos-cidade como algo além da parte futebolística, mas também social. Na época, o Santos possuía o Parque Balneário Hotel, tradicional estrutura hoteleira[123], e o estádio Urbano Caldeira dispunha de um cinema de bairro com programação comercial, disponível para não associados do clube (SANTOS FOOTBALL CLUB, 1970, p. 9).

O Santos-clube possuía grande protagonismo no cenário nacional, tendo diversos atletas com passagens pela seleção brasileira de futebol. Em 1970, ele cederia para a Copa do Mundo do México atletas como Pelé, Clodoaldo, Edu, Joel e Carlos Alberto. Quando é publicada a data da coluna que menciona José do Val e o festival, o Brasil estava para enfrentar o Uruguai na semifinal do torneio, em 17 de junho. Em 21 de junho, venceria a Itália na final. Como principal esporte do país, o futebol foi capitaneado pela ditadura militar como símbolo ufanístico do Brasil no cenário externo, *o país do futebol.* (DUWE; BREDA,

---

[122] Encontramos diversas formatações do nome do festival santista: "Festival de Cinema Brasileiro de Santos", "Festival de Santos do Cinema Brasileiro" "Festival de Santos do Cinema Nacional", "de Cinema Brasileiro"; "do Cinema Brasileiro". Aparentemente, não há uma versão oficial do nome, já que até os nomes em documentos possuem divergências. Dessa forma, optamos por utilizar a formatação exigida no Art. 4 Item D da Resolução n° 88 de 24/07/1973.

[123] O Parque Balneário, fundado em 1914 e pertencente à família Fracarolli, possuía 15.500 metros quadrados, situado no bairro na Avenida Ana Costa, 55, no Gonzaga, área mais luxuosa da cidade e próximo à praia, com frequente público de turistas e transeuntes de alto poder aquisitivo. Foi comprado pelo Santos Futebol Clube em 1965 por 6 bilhões e 55 cruzeiros. Era utilizado como sede social e administrativa, dispondo de 200 quartos, 10 apartamentos completos, Salão de Mármore de quase 400 m², Salão Dourado com mais de 1000m² à disposição de associados e convidados. O Santos desfez-se do Parque em 1972, e na sua localização atualmente está o Shopping Parque Balneário (Avenida Ana Costa, 549, Gonzaga) (MENDES, 2018).

2020; DUWE; PINTO, 2021; TOLEDO; CHADE, 2021). Assim, o Santos valia-se do futebol para ganhar projeção internacional e nacional e, assim, potencializar sua parte social/cultural na Santos-cidade, onde estava o Santos-clube.

José do Val, ao idealizar um festival de cinema em Santos, vale-se desta linha de pensamento, adicionando o elemento cinematográfico ao futebolístico e local. A Tribuna tornaria a falar das festividades do Clube XV na edição de 21 de junho de 1970, e ao citar a presença do casal José e Alzira do Moraes Jr, "contando dos muitos planos que movimentarão o Parque Balneário. Para iniciar vejam o que prometeu o I Festival de Cinema de Santos" (GRANDE GALA, 1970, p. 3). As pretensões já eram turísticas e de levar pessoas até Santos.

Outra passagem da coluna de Wolf de 29 de julho torna a colocar a realização de um evento cinematográfico no município, promovido por Moraes Jr através do Santos FC, mas com o INC:

> José do Val Moraes Jr, diretor social e de propaganda do Santos FC, contou-nos que vai acontecer em setembro o I Festival de Santos do Cinema Brasileiro, e que a promoção será do clube e do Instituto Nacional de Cinema. Oito prêmios para os melhores filmes, e provavelmente o troféu será 'Pelé'. Aliás, em 'avant-première' mundial será exibido o filme da Copa, *Canarinhos Tricampeões – Ferros e Formiguinhas*, feito por Carlinhos Niemeyer. O Festival reunirá em Santos artistas, produtores e cineastas de todo o Brasil, e deverá, sem dúvidas, ser uma grande atração (WOLF, 1970b, p. 9).

O I Festival de Santos nasce como ideia a partir do Santos Futebol Clube e posterior envolvimento do Instituto Nacional do Cinema. Faltam detalhes para saber como foi a intermediação para que a autarquia se envolvesse com o evento, mas imaginamos que deve ter favorecido o contexto futebolístico do tricampeonato mundial. [124]

Se Wolf e José do Val estimavam o evento para setembro, Nemésio Prado, em sua coluna de turismo do mesmo jornal local, cravava o acontecimento em outubro, período em que a cidade não recebe tanto fluxo de turistas, "reunindo as mais badaladas expressões da sétima arte nacional" (PRADO, 1970, p. 6), antecipando outra característica do evento.

---

[124] O Santos trabalharia a publicidade em cima de seus atletas presentes na Copa, realizando uma "festa da vitória" com jantar dançante no Parque Balneário e recepção aos jogadores (SANTOS FOOTBALL CLUB, 1970, p. 9). Paralelamente, o INC também buscava se envolver com a pelota. Um texto de 21 de fevereiro de 1970 dizia que "através de um trabalho que vem sendo desenvolvido pela ministro-conselheira Vera Sauer, no México deverá se realizar uma mostra de filmes brasileiros. Já foi solicitada pelo Itamaraty a seleção de sete filmes de longa-metragem brasileiros, prosseguindo os trabalhos de organização da mostra" (GLAUBER NÃO MOSTRARÁ, 1970, p. 5). Em setembro, pós-Copa, a seleção mexicana iria a São Paulo disputar um amistoso contra a Seleção Brasileira, e o presidente do INC, Ricardo Cravo Albin, convidou os atletas mexicanos a participarem da entrega dos prêmios do Troféu Coruja de Ouro na cerimônia dos melhores do ano do Prêmio INC (MÉXICO AMIGO, 1970, p. 3).

José do Val Moraes Jr. Aparece agora na comemoração do 81° aniversário do Clube dos Ingleses de Santos (Rua Santa Catarina, 127, José Menino), outra instituição da aristocracia local, anunciando que o festival de cinema foi oficializado pela Secretaria de Turismo da prefeitura (SECTUR), com patrocínio do SFC. Os filmes participantes seriam coloridos e inéditos na cidade, o troféu aos filmes premiados levaria o nome do atleta Pelé. Todas "as atenções estarão voltadas para Santos; ótimo para o turismo da Orla, não?" (I FESTIVAL DE SANTOS, 1970, p. 1). O evento também elegeria uma personalidade feminina como "Miss Festival", que receberia como prêmio um contrato de gravação com a Vera Cruz. As sessões do festival seriam no Cine Indaiá (Avenida Ana Costa, 429, Gonzaga), perto da praia (WOLF, 1970c, p. 3).

O festival seria um atrativo para fazer as pessoas irem a Santos, atraindo olhares para a cidade enquanto o evento acontecia, ao mesmo tempo que intensificava a economia local pelo turismo. Assim, o futebol determina algumas características do futuro evento santista, como a exibição de um filme sobre o tricampeonato, o nome do troféu que leva o nome do Pelé, não só atleta do Santos, mas do país. O jargão *país do futebol* favorece o surgimento do festival de Santos e, dentro de sua estrutura institucional, está o futebol. O contexto macro do Brasil vai para dentro do micro, a cidade de Santos e seu festival de cinema.

Em 16 de agosto de 1970, Wolf comenta que o festival santista já era "oficializado pelo Instituto Nacional de Cinema" (WOLF, 1970c, p. 3), o que significaria fazer parte do rol de calendário de eventos tutelados pelo Instituto a nível nacional, tendo aporte financeiro e envolvimento da autarquia, além do subsídio de prêmios em dinheiro.

O perfil do festival começava a ficar no horizonte. O Jornal do Brasil de 08 de outubro informava o objetivo do evento de "ampliar a divulgação do cinema brasileiro" (FESTIVAL EM SANTOS, 1970, p.3), à luz da utilização dos festivais como espaço de divulgação do filme brasileiro para o público brasileiro, dialogando De Dentro Para Dentro.

A Tribuna de 10 de outubro de 1970 daria um "nome exótico" para o "nosso 1° festival de cinema": FECIBRASA, sigla para Festival do Cinema Brasileiro de Santos (FECIBRASA, 1970, p. 6). Já A Luta Democrática sintetiza: "conclusão a que chegaram os participantes do recente Festival do Cinema Brasileiro em Santos: 'a salvação do nosso cinema é obrigar os próprios brasileiros a irem assistir fita nacional.' Trata-se, realmente, da descoberta do Ovo de Colombo..." (CAMPOS, O., 1970, p. 3)[125].

[125] O Ovo de Colombo é uma metáfora que se refere a soluções aparentemente complicadas que, quando reveladas, mostram-se simples.

Ao considerar que, De Dentro Para Dentro, os festivais são janelas de exibição e de publicização das obras frente ao mercado e público locais, também é de existência: o filme brasileiro apenas seria visto quando o público local soubesse que tais obras existam. Logo, os filmes precisariam fazer-se conhecidos perante seu futuro público antes de penetrarem no mercado, função que seria executada pelo festival santista.

A Comissão Organizadora do festival,) responsável pela organização, administração e logística do evento, foi composta por Ricardo Cravo Albin (presidente do INC/Embrafilme), Geraldo Queiroz (diretor do Departamento do Longa-Metragem do INC), José Roberto da Costa e Silva (chefe de gabinete da SECTUR) Edna Peressin (relações-públicas da SECTUR), José do Val Moraes Jr (diretor social do Santos Futebol Clube), Antônio Francisco Campos (empresário), Luiz Fernando Tormin Freixo (diretor de uma empresa exibidora local) e Danilo de Barros Fernandes (SESC) (FECIBRASA, 1970, p. 6). Há maior responsabilidade para a SECTUR, evidenciando o envolvimento da prefeitura local com o festival. A presença dos representantes do SFC e do INC também mostra a importância dos dois parceiros na realização.

O festival de Santos não abriria inscrições, sendo as obras convidadas diretamente pela direção do evento (FESTIVAL EM SANTOS, 1970, p. 3), diante do seguinte perfil:

> Filmes nacionais de curta e longa-metragem de 35 mm, que foram concluídos a partir de junho do ano passado e ainda não exibidos em Santos, poderão participar deste festival, que premiará o melhor filme de longa-metragem, o melhor diretor, o melhor argumento, melhor fotografia, melhor curta-metragem além do melhor ator e atriz (principal e coadjuvante) (FECIBRASA, 1970, p. 6).

A programação contaria com uma parte “social, como festas, almoços e shows, que contarão com a presença de artistas de televisão de São Paulo e do Rio de Janeiro” (FECIBRASA, 1970, p. 6). Identificamos então no evento uma parte fílmica, centrada na exibição das obras, e uma que priorizava a participação de astros e estrelas badalando em Santos em atividades paralelas, como tardes na praia, presença em shows e festas, gerando a publicidade para festival, cidade e entidades associadas ao evento, como o SFC e o INC.

Os melhores filmes receberiam prêmios em dinheiro: Cr$ 3 mil para Melhor Filme de longa-metragem; Cr$ 3 mil para Melhor Diretor, Cr$ 2 mil para Melhor Roteiro, Cr$ 2 mil para Melhor Fotografia, Cr$ 2 mil para Melhor Ator, Cr$ 2 mil para Melhor Atriz, Cr$ 1,5 mil para Melhor Ator Coadjuvante, Cr$ 1,5 mil para Melhor Atriz Coadjuvante. Cr$ 2 mil para Melhor Curta-Metragem (MENEZES, 1970c, p. 3).

Faltando dez dias para o início do festival, A Tribuna de 13 de outubro mencionava o nome oficial do troféu: o "Troféu Pelé de Ouro" (OITO FILMES, 1970, p. 3). Novamente, a associação futebol-cinema-cidade aparece, em que o atleta Pelé, do Santos FC, dá nome a maior condecoração cinematográfica de um festival realizado na cidade de Santos. O futebol (Pelé e SFC) reforça os aspectos do evento (festival) que acontece na cidade (Santos), na qual também está o próprio clube que leva o nome do município. O troféu, feito de ouro, seria desenhado e elaborado pelo escultor Mauricio Salgueiro, com uma bola em seu centro, entrando na rede (SANTOS EM RITMO, 1970, p. 28).

A Tribuna estimava cerca de 40 artistas na cidade, com presença confirmada de Jece Valadão, Rossana Ghessa, Norma Bengell, Claudio Cavalcanti, Dilma Loes, Anselmo Duarte, Joanna Fomm, Adriana Pietro, Sergio Hingst, Suzana de Moraes, Miguel Faria, Elisangela, Francisco Di Franco e Murilo Neri (OITO FILMES, 1970, p. 3). O festival santista aparece na programação dos cinemas locais com o título de "Aguardem" e breve texto em um retângulo pequeno: "A partir do dia 22, no Cine Indaiá: 1° FESTIVAL DE SANTOS DO CINEMA BRASILEIRO ! 7 dias – Filmes inéditos" (AGUARDEM!, 1970, p. 7), informação presente nas edições de A Tribuna de 14 a 20 de outubro de 1970.

Na data de início do FECIBRASA, a ansiedade pairava sobre a chegada dos artistas, mostrando que a presença dos astros e estrelas era crucial para o funcionamento do festival:

> Hoje começa o Festival, o primeiro de Santos do Cinema Brasileiro. No Parque Balneário os apartamentos estão prontos para receber artistas, diretores, produtores, a buate preparada para funcionar todas as noites, o restaurante movimentando-se para muitos jantares. De hoje até o próximo sábado, o Parque Balneário será o Centro da atenção dos santistas, relembrando suas melhoras épocas. O movimento começa à tarde: às 18 horas, chegam os artistas do Rio, Jece Valadão, Elisângela, Maria Petraglia, Sônia Calmon, Sandra Ollosli e os diretores Alberto Pieralisi e David Neves. O pessoal de São Paulo promete chegar mais cedo, Mazzaropi, Grande Otelo, Joana Fomm, Adriana Prieto, Rossana Ghessa, Mario Benvenutti, Nadir Fernandes, Francisco Di Franco, Sérgio Hingst, Astolfo Araújo, Walter Hugo e Murilo Khouri. Esses são os que vem para a abertura: durante toda a semana chegarão outros artistas, do Rio e São Paulo, que já confirmaram presença (ARTISTAS E DIRETORES, 1970, p. 3)

Pelé completaria 30 anos de idade em 23 de outubro de 1970, sendo o motivo para o I Festival do Cinema Brasileiro de Santos começar nesta data. O Rei do Futebol foi convidado para a sessão de abertura no Cine Indaiá (UMA SEMANA, 1970, p. 9). O FECIBRASA ocorreu de 23 a 31 de outubro de 1970, de sexta a domingo, exibindo nove filmes de longa-metragem em duas sessões diárias (20h30 e 22h30), com apresentação ao público do elenco do filme exibido no dia ao intervalo entre as sessões (UMA SEMANA, 1970, p. 9).

No geral, a parte social recebe grande destaque, com informações precisas dos dias e horários das festas, shows, almoços, receptividade dos convidados, a confirmação de quem vem e está por vir, e até a necessidade de traje esporte para comparecer às sessões. A programação fílmica também foi disponibilizada, sendo exibidos trailers das demais obras e um curta-metragem antes das sessões. (ARTISTAS E DIRETORES 1970, p. 3). Os artistas se hospedaram no Parque Balneário Hotel, propriedade do Santos Futebol Clube.

Na edição de 20 de outubro do referido jornal local, uma charge logo mostra um Charlie Chaplin brasileiro, com trajes de banho, à frente de um sol, em menção às características praianas de Santos, como vemos na Figura 01. Na parte superior do desenho, está um "Vai começar" e, na inferior, o nome do festival (VAI COMEÇAR, 1970, p. 4).

Figura 01: Charge de 20/10/1970 do jornal *a Tribuna* do Festival de Santos de 1970

Fonte: Jornal A Tribuna (Ano LXXVII, n. 193. 1° caderno, p. 4).

Não encontramos ao longo desta pesquisa meio de comunicação próprios e oficiais do FECIBRASA, como cartazes e catálogos, mas, a partir das informações dispostas nos jornais da época, compilamos a programação do evento:

- 23/10 (sexta): Exibição de *As Gatinhas* (Astolfo Araújo, 1970), com Joana Fomm, Adriana Prieto, Sergio Hingst e Miguel Di Pietro. Foi a estreia nacional do filme, acompanhado do curta *O Último Homem* (Antônio Carlos Fontoura, 1970) (ARTISTAS E DIRETORES, 1970, p. 3);

- 24/10 (sábado): Exibição de *Memórias de um Gigolô (*Alberto Pieralisi, 1970), com Jece Valadão no elenco, seguido do curta *Tarzan* (David Neves, 1970). A programação social começava na piscina do Caiçara Clube (Avenida Presidente Wilson, 200, José Menino) com feijoada. À tarde, Ricardo Cravo Albin, presidente do INC, faria uma reunião com os profissionais presentes para explicar o regulamento para financiamento de filmes via Embrafilme (ARTISTAS E DIRETORES, 1970, p. 3);

- 25/10 (domingo): Exibição de *O Vale do Canaã* (Jece Valadão, 1970) e o curta *Os Imaginários* (Geraldo Sarno, 1970). "Se o tempo estiver bom, o programa mesmo é praia, barraca da Associação dos Advogados, que estará armada todas as manhãs em frente ao Parque Balneário. Depois haverá chopada e peixada servida nos jardins do Parque" (ARTISTAS E DIRETORES, 1970, p. 3). Os convidados teriam a opção de escolher entre a barraca da Associação e o bar do Parque Balneário, ambos disponíveis todos os dias. Após a sessão, baile no Clube XV (ARTISTAS E DIRETORES, 1970, p. 3);

- 26/10 (segunda): Exibição de *Juliana do Amor Perdido* (Sérgio Ricardo, 1970) e o curta-metragem *Uma Cruz na Estrada* (Jorge Ileli, 1970). O longa já tinha sido exibido na capital paulista, mas como o FECIBRASA estabelecia apenas ineditismo municipal, permaneceu no certame. Após a sessão, apresentação musical dos grupos Pop Six e Aquarius Group, no Balneário (ARTISTAS E DIRETORES, 1970, p. 3);

- 27/10 (terça): Exibição de *É Simonal* (Domingos de Oliveira, 1970) e o curta-metragem *O, Guesa* (Sérgio Santeiro, 1970). "Não há nenhum programa especial, além de praia e buate a noite" (ARTISTAS E DIRETORES, 1970, p. 3);

- 28/10 (quarta): Exibição de *Um Uísque Antes... E um Cigarro Depois* (Flávio Tambelini, 1970), também estreia nacional, acompanhado do curta *Eu sou vida, eu não sou morte (*Haroldo Marinho Barbosa, 1970). Outro curta, *A Bola* (Carlos Alberto de Souza Barros, 1970), também consta na programação, solicitado por Jece Valadão. Depois da sessão, ainda no Cine Indaiá, eleição da Miss Festival, com três inscritas: "Luciane Paula Mantovani, uma italianinha que cursa o 2° ano do colegial; Denise Chagas Lima, a mulata que concorreu ao Miss Santos e só não ganhou por injustiça; e Cláudia Ribeiro, que faz teatro" (ARTISTAS E DIRETORES, 1970, p. 3). As candidatas fariam teste de aptidão com leituras de roteiros e desfilariam para a Comissão Julgadora, composta por Walter Hugo Khouri, Thereza Bueno Wolf, Carlos Pinto, Emanuel Leon, Oriette Taviaro, Elias Cima e Anselmo Duarte (ARTISTAS E DIRETORES, 1970, p. 3);

- 29/10 (quinta): Exibição de *Ascenção e Queda De Um Paquera* (Victor de Melo, 1970), estreia em São Paulo, acompanhado do curta *Roberto Burle Marx* (Renato Neumann, 1970). Após a sessão, apresentação das cinco músicas vencedoras do III Festival da Moderna Música Popular com a presença dos compositores premiados (ARTISTAS E DIRETORES, 1970, p. 3);

- 30/10 (sexta): Exibição de *A Balada dos Infiéis* (Geraldo Santos Pereira, 1970), com Francisco Di Franco, outro longa-metragem com estreia nacional, seguido do curta *Bom Jesus da Lapa - O Salvador dos Humildes* (Eliseu Visconti, 1970). Sem programação social para o dia;

- 31/10 (sábado): Exibição fora de competição do documentário *Brasil Bom de Bola* (Carlos Niemeyer, 1970), e um curta-metragem sobre educação, de nome não identificado, dirigido por Daniel Fernandes. Na sequência, solenidade da entrega dos troféus e anúncio dos premiados, no salão do Balneário Hotel.

As Gatinhas é uma comédia que conta a história de "Alexandre, corretor de imóveis de meia idade, luta com dificuldades para manter a família. Seu filho Eduardo dá um desfalque no banco onde trabalha, e Alexandre é chamado pelo gerente para restituir o dinheiro. Depois

de conseguir um empréstimo, Alexandre descobre que o filho está no Guarujá com duas moças e outro rapaz" (AS GATINHAS, 2021). Censura 18 anos[126].

Memórias de um Gigolô retrata "Mariano, apaixonado por Guadalupe, prostituta do bordel onde foi criado, foge com ela e passa a viver às suas custas. Esmeraldo, ex-cáften de Guadalupe, consegue reavê-la por algum tempo, mas Mariano a recupera. Indecisa entre um e outro, Guadalupe decide viver com os dois, agora unidos pelo mesmo negócio" (MEMÓRIAS DE UM GIGOLÔ, 2021). Censura 18 anos.

O Vale do Canaã é a primeira direção de Jece Valadão. A história se passa no começo do século, no Espírito Santos, quando "Carlos, um italiano, chega ao vale do Canaã em busca de paz. Hermann Gunter, colono alemão, domina a região, submetendo a população a seu comércio espoliativo. Carlos almeja uma gleba de terra, que é distribuída gratuitamente, mas não consegue seu intento e, juntamente com um casal de imigrantes, propõe negócio ao colono Otto Lander, outra vítima de Gunter" (O VALE DO CANAÃ, 2021). Censura 10 anos.

Em *Juliana do Amor Perdido*, um estrangeiro é proprietário de uma ilha, mantendo os pescadores escravizados a partir de uma crença de que Juliana, filha do chefe dos pescadores, fosse uma santa. "Ela não acredita, mas mantém a santidade para escapar ao assédio dos homens da aldeia, indo buscar uma esperança, na beira da estrada, acenando para Faísca, maquinista de um trem. Nasce entre eles um romance, descoberto e proibido pelo pai" (JULIANA DO AMOR PERDIDO, 2021). Censura 18 anos.

É Simonal conta a história de uma fã do cantor Wilson Simonal que "viaja para o Rio de Janeiro esperando encontrar seu ídolo. Passando-se por jornalista, a moça consegue se aproximar do astro durante um ensaio" (É SIMONAL, 2021). Censura livre.

Um Uísque Antes... E um Cigarro Depois é uma comédia em três atos, inspirada em dois contos de Origenes Lessa - Vingança e Ivone - e um de Dalton Trevisan, Mocinha de Luto, tendo o sexo como a principal razão para o comportamento dos personagens. Censura de 18 anos (UM UÍSQUE ANTES, 2021).

Ascenção e Queda De Um Paquera, também comédia, conta a história de "um médico, que aproveitando a viagem da esposa, é convencido, por um amigo de seu filho, a cair na doce vida. Promovem orgias no apartamento do médico, até que ambos sucumbem aos charmes de uma candidata a atriz e de uma empregada doméstica." (ASCENÇÃO E QUEDA, 2021). Censura de 18 anos.

---

[126] A censura foi o equivalente à atual Classificação Indicativa, motivo pelo qual mantemos a nomenclatura da época.

Balada dos Infiéis, retrata a estadia de veranistas de um hotel em Araxá, onde “nos salões e no parque do hotel, a vida convencional se impõe, mas é nos aposentos que os personagens revelam suas disposições sexuais e políticas" (BALADA DOS INFIÉIS, 2021). Censura de 18 anos.

São oito longas de ficção, produzidos em 35mm e coloridos. Destes, seis são produções do Rio de Janeiro (*Gigolô*, *Canaã*, *Simonal*, *Uísque*, *Ascenção* e *Balada*) e duas de São Paulo (*Gatinhas* e *Juliana*). Cinco são comédias, gênero predominante entre os selecionados (*Gatinhas*, *Gigolô*, *Uisque*, *Ascenção* e *Simonal*, este último também musical), quase todas com temáticas eróticas ou com alusões ao sexo. Os três restantes são dramas (*Canaã*, *Juliana* e *Balada*). Nenhuma obra do Cinema Novo e da Boca do Lixo.

Não podemos esquecer de *Brasil Bom de Bola*, documentário de Carlos Niemeyer, que conta a “história do futebol brasileiro e suas grandes conquistas, em especial a do tricampeonato no México, em 1970” (ORICCHIO, 2006, p. 427). O filme é uma síntese do momento do Brasil e do próprio festival: o futebol no cinema, o cinema no futebol, capitalizados pela política da época. É o único documentário em longa-metragem e o único longa fora de competição[127].

Alguns dos curtas-metragens da programação não têm informações totais ou disponíveis, como é o caso de *O Último Homem*. Porém, o diretor Antônio Carlos da Fontoura, em entrevista de dezembro de 2013, conta que o filme foi produzido com os lucros obtidos de seu longa *Copacabana Me Engana* (Antônio Carlos da Fontoura, 1968), sendo um "filme exploratório". *O Último Homem* teve como Arnaldo Jabor como diretor-assistente, e, segundo Fontoura, "me deu tristeza, porque se perdeu. O curta, todo falado em inglês, era uma viagem ao planeta Rio feita por três ídolos meus, Arthur Clarke, Robert Schekley e Alfred Bester, que estavam na cidade para um congresso de ficção científica que aconteceu aqui. O filme desapareceu" (BIOGRAFIA ENTREVISTA, 2013)

Michel do Espírito Santo e David Neves “fizeram um curta de dez minutos em homenagem ao Tarzan, premiado num festival na Espanha" (FERNANDES, 1998), menção à Medalha de Ouro obtida no III Semana Internacional do Cinema Fantástico e de Terror em San Sebastian. (MOVIMENTO, 1971a, p. 1)

Eu sou a vida, eu não sou a morte é um curta de ficção em preto e branco, "adaptação da peça teatral homônima de Qorpo Santo. “Não há cenário, além das paredes da locação e as

[127] *Brasil Bom De Bola* seria utilizado pela ditadura brasileira um ano mais tarde quando da retirada de *Nenê Bandalho* (Emilio Fontana, 1970) no Festival de Brasília de 1971 ao dia de sua exibição no evento, programada para 08/12. Vladimir Carvalho chamaria o episódio de "xaropada esportiva" (BAHIA, 1998, p.95).

atuações são não-naturalistas e desdramatizadas. O filme lida com a batalha entre os instintos de vida - a liberdade, o amor, as livres associações, a impropriedade - e os de morte - o Direito, a Natureza e a Religião." (EU SOU A VIDA, 2021).

A Bola é um curta-documentário colorido, que, "por meio de imagens associativas, mostra a paixão do homem pela bola, passando pelo futebol, rúgbi e a chegada dos americanos na Lua" (ORICCHIO, 2006, p. 427).

Roberto Burle Max é um documentário fluminense de 17 minutos que conta a "A formação e os principais jardins do paisagista Burle Marx, além de outras de suas atividades artísticas, como a pintura, a tapeçaria e a joalheria" (ROBERTO BURLE MAX, 2021).

Bom Jesus da Lapa - O Salvador dos Humildes tem 14 minutos, também documentário e colorido, que "registra a romaria realizada anualmente às margens do Rio São Francisco, na Bahia, em devoção ao Bom Jesus da Lapa" (BOM JESUS DA LAPA, 2021).

Os Imaginários é um curta-documentário de 8 minutos, feito em 16mm em preto e branco, com foco no hábito dos romeiros nordestinos de comprar imagens dos personagens que identificam como possuidores de um comportamento exemplar. "Talhando a madeira para dar forma a estas figuras, os imaginários, artesãos que fazem imagens de personagens típicos do nordeste tradicional, perpetuam uma tradição que se modificou com o tempo. As formas do artista tradicional se adaptar às exigências do mercado de turismo e a dissociação entre sua consciência e o significado real da obra a que se dedica" (OS IMAGINÁRIOS, 2021)[128].

Uma Cruz na Estrada também é um curta-metragem documentário feito em preto e branco, de 9 minutos de duração, mas produzido em 35mm. A sinopse sucinta diz que "mostra a vida artística e a morte do famoso cantor Francisco Alves" (UMA CRUZ NA ESTRADA, 2021). É uma produção do Instituto Nacional do Cinema, e Jorge Ileli, na época, já tinha passagem como funcionário da autarquia.[129].

O Guesa é um curta documentário de 19 minutos, produzido em 35mm. Retrata a "Vida e obra do poeta maranhense, Sousândrade (1833-1902), ilustrado com gravuras sobre a história brasileira, desde o descobrimento até a proclamação da República." (O GUESA, 2021)[130].

A partir das informações que temos, nos curtas, a situação é inversa aos longas: enquanto no segundo predominam as ficções, aqui, estão os documentários, em maioria preto

[128] O filme está disponível no canal Thomas Farkas do Vimeo (OS IMAGINÁRIOS, 2018)

[129] O filme está disponível no canal do Youtube do CTAv Centro Técnico Audiovisual (UMA CRUZ NA ESTRADA, 2019)

[130] O filme está disponível no canal de Sergio Santeiro no Youtube, dividido em duas partes. (O GUESA, 2009).

e branco, participando do festival para complementação didática, educativa e informativa, enquanto as ficções são direcionadas para o mercado.

Assim, o Festival de Santos se pautava em uma programação de longas direcionados para o público interno, prioritariamente comédias, aliado à presença de astros e estrelas, que gerariam a badalação na cidade. Os realizadores obteriam também uma chancela de qualidade por terem participado de um festival tutelado pelo INC, além de possibilidade de renda via premiação. O Instituto, no meio desta configuração, atrairia publicidade para si e das suas ações, que levaria para dentro do festival, conforme veremos.

As maiores partes das informações sobre a realização do FECIBRASA constariam no jornal local A Tribuna, que faria cobertura diária dos acontecimentos, com textos e fotos em destaque nas capas do jornal, principalmente informando a chegada dos artistas, o que faziam, como e com quem, considerados pauta indissociáveis do evento:

> Um festival de cinema em Santos é novidade. Começou ontem e - parece - vai fazer sucesso. Pelo menos essa é a opinião dos organizadores, que ficaram satisfeitos com tudo que aconteceu no primeiro dia. Até o atraso na chegada de artistas e diretores foi considerada normal porque, segundo os entendidos em festivais, atrasos, coquetéis e entrevistas são itens obrigatórios em reuniões dessa natureza (GENTE FAMOSA, 1970, p. 1)

O Parque Balneário Hotel tiraria proveito da programação social do festival para publicizar. Na edição de 23 de outubro de 1970 de A Tribuna, foram disponibilizados datas e horários das atividades do festival que ocorreriam dentro do hotel, que afirmava estar "engalando" o evento, a "residência de todos os astros e estrelas durante o Festival – participe da maior promoção turística de Santos" (PARQUE BALNEÁRIO, 1970, p. 9), logo abaixo como Figura 02. Estabelecimentos internos do Balneário - como boate, bar e restaurante -, ficariam à disposição.

A programação no Parque envolve série de homenagens aos elencos dos filmes exibidos: na sexta-feira, 23/10, haveria o coquetel de abertura do festival, às 19h, e a boate a partir das 23h; bar e restaurante funcionariam initerruptamente no sábado, 24/10, enquanto o Tropical Garden, das 20h ás 23h, e a boate, das 23h ás 04h. No domingo, 25/10, bar e restaurante "apenas" das 10h às 00h, enquanto o Tropical Garden, das 20h ás 23h e a boate, das 23h ás 04h, o que se repete até a sexta-feira seguinte, 30/10. Na quarta-feira, 28/10, seria eleita a Miss Festival, e na quinta, 29/10, os vencedores do Festival da Música Popular se apresentam; no sábado, 31/10, acontece o Baile de Encerramento, entrega dos prêmios informais e a coroação da Miss Festival (PARQUE BALNEÁRIO, 1970, p. 9). Mais artistas

confirmavam presença da sua estadia em Santos: Grande Otelo, Mazzaropi, Anik Malvil, Jece Valadão, Domingos de Oliveira e Mario Benvenutti (ESTÁ QUASE TUDO, 1970, p. 28).

Figura 02: Programação social do FECIBRASA no Parque Balneário Hotel

PARQUE BALNEÁRIO HOTEL

Engalanado para o I Festival de Santos do Cinema Brasileiro

23 a 31 de outubro de 1970

REABRINDO: BUATE – TROPICAL GARDEN – BAR E RESTAURANTE

Residência de todos Astros e Estrêlas durante o Festival – Participe da maior Promoção Turística de Santos

DIA 23 — SEXTA-FEIRA

Inauguração festiva — Coquetel de reabertura — 19 horas
BUATE — Início às 23 horas — Recepção a todos os artistas
Homenagem a todo o elenco de "As Gatinhas" e delegações do Rio de Janeiro e São Paulo
Diretor: Astolfo Araújo
Produtores: Palácio e Galante
Adriana Prieto
Joana Fomm
Sérgio Hingst
Miguel di Prieto

DIA 24 — SÁBADO

BAR E RESTAURANTE — Funcionando ininterruptamente
TROPICAL GARDEN — Das 20 às 23 horas
BUATE — Das 23 às 4 horas
Homenagem a todo o elenco de "As Memórias de um Gigolô" e delegações do Rio de Janeiro e São Paulo
Diretor: Alberto Pieralise
Produtor: Jece Valadão
Jece Valadão
Rossana Ghessa
Cláudio Cavalcanti
Neusa Amaral

DIA 25 — DOMINGO

BAR E RESTAURANTE — Das 10 às 24 horas
TROPICAL GARDEN — Das 20 às 23 horas
BUATE — Das 23 às 4 horas
Homenagem a todo o elenco de "Um Uísque Antes... Um Cigarro Depois" e delegações do Rio de Janeiro e São Paulo
Diretor: Flávio Tambellne
Mário Bevenutti
Sônia Calmon
Flávio Raum
Geraldo D'el Rey

DIA 26 — SEGUNDA-FEIRA

BAR E RESTAURANTE — Das 10 às 24 horas
TROPICAL GARDEN — Das 20 às 23 horas
BUATE — Das 23 às 4 horas
Homenagem a todo o elenco de "É Simonal" e delegações do Rio de Janeiro e São Paulo
Diretor: Domingos de Oliveira
Simonal Gonçalves
Irene Stefânia
Maria Glady
Oduvaldo Viana

DIA 27 — TÊRÇA-FEIRA

BAR E RESTAURANTE — Das 10 às 24 horas
TROPICAL GARDEN — Das 20 às 23 horas
BUATE — Das 23 às 4 horas
Homenagem a todo o elenco de "Juliana do Amor Perdido" e delegações do Rio de Janeiro e São Paulo
Diretor: Sérgio Ricardo
Produtor: Jorge Ileli
Francisco di Franco
Maria do Rosário
Flávio Pôrto
Itala Nandi

DIA 28 — QUARTA-FEIRA

BAR E RESTAURANTE — Das 10 às 24 horas
TROPICAL GARDEN — Das 20 às 23 horas
BUATE — Das 23 às 4 horas
Homenagem a todo o elenco de "Vale do Canaã" e delegações do Rio de Janeiro e São Paulo
Diretor: Jece Valadão
Produtor: Jece Valadão
Elizângela
Milton Rodrigues
e
"Eleição da Miss Festival"

DIA 29 — QUINTA-FEIRA

BAR E RESTAURANTE — Das 10 às 24 horas
TROPICAL GARDEN — Das 20 às 23 horas
BUATE — Das 23 às 4 horas
Homenagem a todo o elenco de "Ascensão e Queda de Um Paquera" e delegações do Rio de Janeiro e São Paulo
Diretor: Victor de Mello
Cláudio Cavalcanti
Dilma Lóes
Mário Bevenutti
Valentina Godoi
e
"Apresentação dos Vencedores do III Festival da Música Popular"

DIA 30 — SEXTA-FEIRA

BAR E RESTAURANTE — Das 10 às 24 horas
TROPICAL GARDEN — Das 20 às 23 horas
BUATE — Das 23 às 4 horas
Homenagem a todo o elenco de "Balada dos Infiéis" e delegações do Rio de Janeiro e São Paulo, e a homenagem a Carlinhos Niemayer, com o famoso "caju amigo"
Diretor-produtor: Geraldo Santos Pereira
Nadyr Fernandes
Egydio Eccio
Francisco Franco
Talula Campos
Sadi Cabral
Mário Lago
Edmundo Lopes
e
Solenidade
ENTREGA DE PRÊMIOS

DIA 31 — SÁBADO

BAR E RESTAURANTE — Das 10 às 24 horas
TROPICAL GARDEN — Das 20 às 23 horas
BUATE — Das 23 às 24 horas
SALÃO NOBRE — Baile de Encerramento
Entrega de prêmios — Coroação de "Miss Festival" — Presença de tôdas as delegações

Fonte: A Tribuna, Santos. 23 out. 1970. Ano LXXVII, n. 195. 1° caderno, p.9.

O Cine Indaiá publicava nas edições seguintes de A Tribuna um informativo anunciando o filme do dia em cartaz e a programação, dizendo onde as sessões ocorreriam,

horários, e quem patrocinava o evento (Secretaria de Turismo, INC e Santos Futebol Clube), sempre com a legenda: “Filmes inéditos! Estreias nacionais! Com a presença dos intérpretes no palco, no intervalo das sessões noturnas.” (CLASSIFICADOS, 1970, p. 7).

Figura 03: Anúncio de exibição de As Gatinhas para o Festival de Santos de 1970 (A Tribuna)

A PARTIR de HOJE, no CINE INDAIÁ

1.º FESTIVAL DE SANTOS DO CINEMA NACIONAL
DE HOJE ATÉ 31 DE OUTUBRO! 8 DIAS!

Patrocinado pela Secretaria de Turismo, Instituto Nacional de Cinema e pelo Santos Futebol Clube!

FILMES INÉDITOS! ESTRÉIAS NACIONAIS! COM A PRESENÇA DOS INTÉRPRETES NO PALCO, NO INTERVALO DAS SESSÕES NOTURNAS!

AOS PREMIADOS SERÁ ENTREGUE O TROFÉU "PELÉ DE OURO"

HOJE Homenagem especial a PELÉ, no dia do seu aniversário!
Em 2 SESSÕES, 2 - às 20,30 e 22,30 h — Abertura do FESTIVAL com a estréia nacional de

"AS GATINHAS"

de ASTOLFO ARAUJO - com JOANA FOMM - ADRIANA PRIETO - PETER OBERBECK - SÉRGIO HINGST MIGUEL DI PIETRO - BÁRBARA FAZIO - PAULO GAETA e outros - SERVICINE - (Impr. até 18 anos)

— AMANHÃ — às 20,30 e 22,30 horas: Memórias de um Gigolô de Alberto Pieralisi - com Jece Valadão (Impr. até 18 anos)

DOMINGO, DIA 25 - às 20,30 e 22 horas: Um Uísque Antes... Um Cigarro Depois de Flávio Tambellini com Mário Benvenuti

SEGUNDA-FEIRA - DIA 26: Juliana do Amor Perdido (L. 18 a.) - de Sérgio Ricardo - com Maria do Rosário e Francisco Di Franco - Colorido

TERÇA-FEIRA - DIA 27: É Simonal de Domingos Oliveira - com o "Rei da Pilantragem" - Irma Stephania e Irma Alvares

QUARTA-FEIRA - DIA 28: O Vale do Canaã - de Jece Valadão - com Milton Rodrigues e Elizângela

QUINTA-FEIRA, DIA 29 - às 20,30 e 22,30 h: Ascensão e Queda de um Paquera de Vitor Di Melo com Cláudio Cavalcanti

SEXTA-FEIRA, DIA 30 Balada dos Infiéis de Geraldo Santos Pereira com Nadyr Fernandes - Egydio Eccio e Francisco Di Franco - Colorido

SÁBADO - DIA 31 - às 20,30 e 22,30 h — Encerramento do FESTIVAL, com a apresentação, fora de concurso, do filme de CARLOS NIEMEYR sôbre a "COPA DO MUNDO 70" Maravilhoso colorido, documentando a GRANDE VITÓRIA do BRASIL, TRICAMPEÃO MUNDIAL de FUTEBOL!

TOMEM NOTA! OS FILMES DO CONCURSO SERÃO REPETIDOS NO DIA SEGUINTE, EM MATINÉE, às 14,30 horas, NO MESMO CINE INDAIÁ

ATENÇÃO! PREÇOS COMUNS DO CINEMA ESTÃO SUSPENSOS os INGRESSOS-PERMANENTES e as ENTRADAS DE FAVOR DURANTE O FESTIVAL!

Fonte: CLASSIFICADOS. Anúncio informativo do filme em cartaz do Festival de Santos de 1970. Filme: As Gatinhas. **A Tribuna**, Santos. 23 out. 1970. Ano LXXVII, n. 195. 2° caderno, p.7.

A sessão de abertura teve “apenas 60% ou 70% da lotação do Cine Indaiá”, e o jornal local transcreve a opinião de um presente, não identificado, sobre *As Gatinhas*: “A intenção

do diretor foi séria, a do público nem tanto. Houve risos, e não era hora" (GENTE FAMOSA, 1970, p. 1). Joana Fomm foi a primeira a chegar, "simpática, calças compridas, saia na mão", seguida de Ricardo Cravo Albin e assessores (GENTE FAMOSA, 1970, p. 1), Mário Petraglia, Elisângela (*Vale do Canaã*) e sua mãe, Neusa Amaral e o diretor Alberto Pieralisi (*Memórias de um Gigolô*), Jece Valadão (ator e produtor de *Memórias de um Gigolô* e diretor de *Vale do Canaã*), Joana Fomm, o diretor Astolfo Araújo (*As Gatinhas*), Sônia Calmon, Flávio Ramos (*Um Uísque antes... um cigarro depois*), Francisco Di Franco (*Luciana do Amor Perdido* e *A Balada dos Infiéis)*, Mario Benvenutti (*Um Uísque...* e *Ascenção e Queda de um Paquera*). A SECTUR forneceu um ônibus para buscar os artistas no Aeroporto de Congonhas, chegando à cidade por volta de 19h30 (SANTOS EM RITMO, 1970, p. 1).

A presença de RCA era esperada, já que anunciaria no festival como funcionaria o sistema de financiamento de filmes brasileiros por meio da Embrafilme (SANTOS EM RITMO, 1970, p. 28), estratégia que não parece ao acaso. Ao colocar em pauta um assunto dessa magnitude no festival, o INC atrai o setor para o evento, desmitificando o jargão de que os festivais seriam apenas badalação, sendo utilizados como espaço de discussão dos problemas do cinema brasileiro.

Para Cravo Albin, a importância do festival para o cinema como fator de divulgação e comunicação junto ao público refletiria a visualização dos festivais como importante ferramenta de mercado:

> Pretendemos fazer filmes para o grande público, mas que sejam de boa qualidade. É claro que continuaremos a prestigiar o cinema exclusivamente de arte, que tem boa aceitação no exterior e mesmo em pequena camada do público interno. Porém, é preciso que o povo vá ao cinema para assistir a filmes nacionais. Temos condições de competir e até mesmo levar vantagem sobre o cinema do exterior. O Instituto Nacional do Cinema quer que isso se torne realidade (SANTOS EM RITMO, 1970, p. 28).

Albin enxergava o cinema brasileiro se popularizando e ganhando mais aderência ao mercado, daí o festival santista seria, em sua visão, um meio-campo de divulgação das obras rumo a suas exibições comerciais. Não à toa, o presidente do INC foi "prestigiar o Festival de Santos, por entender que os festivais são importantes na promoção do cinema brasileiro" (SANTOS EM RITMO, 1970, p. 28). Albin ainda falaria: "Serei feliz, muito feliz, quando o cinema da minha terra conseguir superioridade em todos os pontos de vista. Vitória bem perto. Cinema brasileiro é meu orgulho" (MENEZES, 1970c, p. 3).

A linha De Dentro Para Dentro faz-se presente nas declarações de RCA. O festival é divulgação do filme brasileiro para o público brasileiro assisti-lo. É uma estratégia de

mercado para penetração do filme brasileiro em seu próprio mercado, e, como tal, Ricardo pensava em maior controle sobre os festivais como um calendário de eventos unificados, ampliando a promoção das fitas:

> Não resta dúvida de que também o Festival de Santos representará um incentivo ao cinema brasileiro. Este é o terceiro festival oficializado do País: há outros dois, um em Manaus e outro em Brasília. Mas a tendência agora é promover festivais em todas as capitais do país, e também nas cidades mais importantes. Se não festivais, pelo menos Semanas do Cinema Nacional, com a presença de artistas que levam muito público às casas de espetáculo. Estamos definitivamente empenhados na conquista do mercado interno. Queremos melhores filmes de boa qualidade que possam competir, honesta e legitimamente, com os filmes estrangeiros (SANTOS EM RITMO, 1970, p. 28)

Temos, então, mais informações sobre o calendário de órgãos oficiais do Instituto, que estava em fase de desenvolvimento. Os festivais que RCA se refere são o I Festival Norte do Cinema Brasileiro, em Manaus, cuja única edição se dera em 1969, e o Festival de Brasília, eventos dentro da esfera de influência do órgão com prêmios em dinheiro, contratos, apoio institucional e promoção garantida pelo Instituto, daí o uso do termo "oficializado".

No segundo dia de evento, "teve samba, feijoada e, evidentemente, cinema" (FESTIVAL É SUCESSO, 1970, p. 1). A feijoada foi servida no almoço, no Caiçara Clube, pela diretoria da agremiação aos artistas. Um pouco depois da exibição de *Memórias de um Gigolô*, ocorreu o samba, na quadra da Império do Samba, extinta escola de samba santista. Chegaram a Santos sábado, dia 24 de outubro, Mazzaropi, Marina Montini, Adriana Prieto, Walter Hugo Khouri, Domingos de Oliveira, Maurice Capovilla, Primo Carbonari, José Mojica Marins, Terezinha Sodré e Roberto Santos e havia grande expectativa pela chegada da atriz Leila Diniz, prevista para o dia seguinte. (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10).

No meio disso tudo, aconteceu à tarde a conversa dos realizadores cinematográficos com os representantes de INC e Embrafilme sobre a explicação do financiamento de filmes, nas instalações do Parque Balneário Hotel (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10). O título do texto de A Tribuna - *Cinema não é só badalação: há assuntos sérios em pauta* - reforça o imaginário da época de que a parte social de um festival predomina e repercurte mais do que a programação fílmica.

O primeiro a chegar para a reunião foi Mazzaropi, "de terno de alpaca brilhante azul, camisa vermelha e lenço no pescoço", dizendo a jornalistas que viera ao festival apenas para essa reunião, "embora não precise de financiamento para seus filmes, que dão muito lucro" (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10). O ator comenta que não gosta e não se importa com os festivais porque o INC não indica seus filmes para participarem desses eventos,

subentendendo que o órgão pensava que suas obras não estavam à altura de representar a cinematografia brasileira. Mazzaropi, porém, se apoia no retorno financeiro que obtém com suas fitas: “prefiro estar com o público, que lota os cinemas. Meus filmes não ficam na prateleira, os exibidores brigam por eles e isso é que me importa como empresário. E depois tem o público que me prestigia, é para ele que se faz cinema, enquanto eles aceitarem o que eu faço, continuarei assim” (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10). Além dele, estiveram presentes na reunião Roberto Santos, Maurice Capovilla, José Mojica Marins, Primo Carbonari, Jorge Jonas, Rodolfo Nanni, César Memôlo Junior, padre Lopes, George Jonas, Jece Valadão, Alfredo Palácio e Antônio Polo Galante (ÂNGELO; LUIZ, 1970, p. 119).

Ricardo Cravo Albin abriu os trabalhos afirmando que o Instituto “fez questão de prestigiar este encontro de gente do cinema, porque é festival que divulga e promove o nosso cinema”. (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10), e que o governo tomava medidas para fazer o cinema brasileiro “deslanchar”, uma dessas ações sendo o financiamento via Embrafilme: “O governo está ao lado do cinema brasileiro, e não poderia ser de outra forma, no momento em que em todas as atividades se manifesta um nacionalismo sadio” (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10).

Para fomentar esse “nacionalismo sadio”, a Embra investiria no fortalecimento da produção do cinema brasileiro, representando “a fé do governo na capacidade de todos vocês e na implantação definitiva da indústria cinematográfica brasileira” (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10). Nessa primeira leva, seria liberado montante total de Cr$ 8 milhões.

Na sequência, o presidente lê o regulamento e o contrato-padrão do financiamento. A Embrafilme concederia financiamento para qualquer filme brasileiro no valor máximo de Cr$ 200 mil, liberados em quatro parcelas de igual valor mediante apresentação de orçamento-cronograma das etapas de realização da obra, divididas obrigatoriamente também em quatro etapas. A liberação de cada parcela aconteceria imediatamente após a comprovação de conclusão da fase anterior, por meio de depósito em conta especial do produtor. A movimentação da conta ocorreria apenas com apresentação de cheques nominais às empresas prestadoras de serviço ou fornecedores de materiais necessários para a realização do filme. (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10).

Assinado o contrato, o produtor entrega à Empresa Brasileira de Filmes S.A vinte e quatro promissórias garantidas por aval ou fiança como amortização mensal em parcelas iguais aos valores de empréstimo, acrescido de juros de 10%/ano e despesas incidentes. O

primeiro pagamento feito pela Embrafilme coincidiria com o 12° mês de liberação da primeira parcela do financiamento (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10).

Obrigatoriamente, seriam creditados à Embrafilme para resgaste do financiamento 70% da renda líquida do filme, descontadas participações do exibidor e distribuidor, e 70% do valor dos prêmios que a obra obteria por entidade governamental (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10). Filme concluído, o produtor apresentaria uma distribuidora considerada "idônea" pela Embrafilme, "para efeitos de colocação no mercado" (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10), que assinaria pacto de adesão ao contrato firmado entre produtor/Embrafilme e tornando-se fiel depositária de 70% das rendas, repassando-as à Empresa Brasileira de Filme S.A mensalmente, até 15 dias após o fim do mês (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10).

A partir da data de assinatura, o produtor precisaria finalizar a obra em até oito meses, autorizando a Embrafilme a vender a fita no exterior por meio de comissão sobre a receita bruta. O produtor também pode encarregar-se dessa função, desde que com anuência da Empresa sobre a transação que deseja efetuar (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10)

Após a explicação, César Memôlo Júnior perguntou sobre as três faixas de concessão de empréstimos: a primeira para empresas já constituídas no mercado, a segunda para produtores independentes e a terceira para iniciantes, indagando se as empresas teriam prioridade para a concessão dos aportes. Ricardo Cravo Albin não negava que "temos que confiar principalmente nas empresas já constituídas, embora não deixemos de lado ninguém, todos os contratos serão estudados e atendidos sempre dentro do princípio básico da empresa, de apoiar nosso cinema, e a todos" (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10).

Primo Carbonari achava perigoso o sistema proposto por não ter garantias de colocação do filme no mercado: "Se um produtor fizer financiamento para dois filmes, terá de devolver em um ano todo o capital, mesmo que o filme não tenha sido colocado em mercado. Isso pode significar o fracasso do parque industrial. Precisamos de garantia na colocação para podermos garantir a qualidade do filme" (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10). A posição de Carbonari foi rejeitada pelos presentes, e Jece Valadão acreditava que o financiamento seria uma forma de afirmar nosso cinema: "Se a indústria sempre se manteve sem a ajuda da Embrafilme, ela se manterá muito mais agora." (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10).

Roberto Santos critica que o ideal de conquista do mercado interno pretendido pelo INC fosse capitaneado quase que exclusivamente "pelos produtores de primeira linha, os que têm maiores possibilidades" (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10), sugerindo que se garanta a exibição dos filmes financiados e que sejam lançados por ordem de finalização, sugestão aceita pelo Instituto. Terminada a reunião, havia "uma realidade constatada por

todos: o financiamento só poderá beneficiar o cinema nacional" (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10).

Um mês mais tarde, em coluna de Gilka Serzedello Machado de 11 de novembro de 1970 publicada na Tribuna da Imprensa, os financiamentos estavam "praticamente aprovados" para Luís Carlos Barreto (3 filmes), Glauber Rocha (2 filmes), Joaquim Pedro de Andrade, Renato Neumann, Paulo César Saraceni, Antonio Carlos Fontoura, Walter Lima Jr., Leon Hirszman, Marcos Faria, Arnaldo Jabor, Geraldo Santos Pereira, Paulo Tiago e Nelson Pereira dos Santos (1 filme cada). "Até o fim do mês tudo estará pronto, porque a Embrafilme não exige roteiro, de modo que análise do projeto é rápida." (MACHADO, 1970, p. 8).

O anúncio do sistema de financiamento Embrafilme/INC é um exemplo do quanto o macro - os problemas do cinema brasileiro, a discussão em torno do assunto, a troca de ideias, articulações, sugestões e críticas para uma melhor estrutura do fazer-cinema no país - consegue se deslocar para o micro, isto é, o próprio festival, espacialmente localizado e com data prevista para acabar[131].

No sábado (24/11), após a sessão de *Vale do Canaã*, os artistas realizaram show improvisado na boate do Parque Balneário. Rossana Ghessa cantou músicas italianas, Elisângela dançou samba, Terezinha Sodré contou piada, Neusa Amaral cantou músicas de fossa, Jece Valadão "interpretou" *Chão de Estrelas* e o final deu-se com um tango comandado por Mario Benvenutti. Rossana Ghessa logo retirou-se, por estar gravando *Lua de Mel e Amendoim* (Fernando de Barros; Carlos Rovai, 1971), prometendo retornar à Baixada Santista em novembro para o Festival do Guarujá (GRANDE OTELO, 1970, p. 1).

Na programação de 25/10, domingo, peixada no Balneário. À tarde, descanso para as sessões à noite. A possível chegada de Leila Diniz "promete biquínis espetaculares" (FESTIVAL É SUCESSO, 1970, p. 1), dando luz ao título de A Tribuna: *Festival é sucesso porque tem coisa boa de se ver*, acompanhado de uma foto com duas moças de traje de banho. Consequência direta da badalação dos festivais da época, o aspecto sexista e de exploração do corpo feminino acompanha a cobertura destes eventos, e as menções aos festivais da Baixada Santista também seguem o tom.

O diretor social do Santos, José do Val Moraes Jr, atribui o atraso de Leila a um dos chavões dos festivais: "os artistas, geralmente, não gostam de chegar no primeiro dia. Mas

[131] A gestão de Cravo Albin ficaria marcada pela concessão de empréstimos para realização de obras brasileiras (AMÂNCIO, 2018, p. 298), divulgado no FECIBRASA. O aceno de Albin com o financiamento de filmes no festival santista alinha os objetivos tanto do INC de realizar a conquista do mercado interno quanto do próprio perfil do festival para promoção de obras para circulação comercial interna.

agora, com o sucesso assegurado, eles estão vindo. Muitas surpresas ainda acontecerão, até sábado próximo" (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p. 10).

De passagem por Santos, estava Grande Otelo, chegando no domingo de manhã e indo embora no mesmo dia em virtude de compromissos no Rio de Janeiro: "Eu vim apenas de passagem, porque também sou daqueles que acham que ninguém segura os festivais!" (GRANDE OTELO, 1970, p. 1). Também no domingo, foi anunciado que *Um Uísque Antes... E um Cigarro Depois* foi escolhido pelo INC para representar o Brasil no Festival de Barcelona. Os atores do filme Flávio Rangel e Sônia Calmon, presentes na cidade, comemoraram, e "fizeram festa ontem, no Parque Balneário, durante a chopada que, de manhã, foi oferecida aos artistas" (GRANDE OTELO, 1970, p. 1).

Alunos do Centro Acadêmico Jackson de Figueiredo (FACOS) da Universidade Católica de Santos (UNISANTOS) trabalhavam na assessoria de imprensa e relações públicas do FECIBRASA, publicando boletim diário dos acontecimentos no evento, além de fichas técnicas e entrevistas com os artistas (FESTIVAL PROSSEGUE, 1970, p.10), intitulado *Difestival* (VENDO, 1970, p. 9)[132].

O crítico de cinema Leon Cakoff tecia suas considerações sobre o FECIBRASA, reforçando os pontos já levantados na cobertura de A Tribuna. Boa parte do texto destina-se a analisar as possíveis candidatas ao prêmio de Melhor Atriz:

> As opiniões são de que a coisa esquentará mesmo, na hora de se decidir qual a melhor atriz do festival. Estão concorrendo Joana Fomm, Adriana Prieto, Neusa Amaral, Sônia Calmon, Elisângela, que é a nova revelação do produtor e diretor Jece Valadão, Mara Carvalho Ferro, Miss Guanabara 1969, participando do filme *Memórias de um Gigolô*, Nadir Fernandes, Maria do Rosário, do filme *Juliana do Amor Perdido*, de Sérgio Ricardo, Ittala Nandi, Rossana Ghessa, etc. Entre os atores Sérgio Hingst é um dos fortes concorrentes por sua participação em *As Gatinhas* (CAKOFF, 1970a, p.12)

Sobre RCA e o cinema brasileiro, "explica Ricardo Cravo Albin que se faz de tudo para atrair mais público e torná-lo confiante pela produção nacional, comprovadamente através desta nova fase, quando qualidades técnicas e artísticas terão possibilidades de se afirmar nos mercados cinematográficos interno e externo" (CAKOFF, 1970a, p. 12). Os direcionamentos do festival santista, principalmente seu envolvimento com o Instituto, são para a relação pró-mercado: a "nova fase", explicitada por Cakoff menção à produção brasileira direcionada para a conquista do público, tornando-se mais agressiva neste sentido.

[132] Até a entrega desta pesquisa, infelizmente não encontramos os exemplares do jornal.

Sérgio Ricardo, diretor de *Juliana do Amor Perdido,* chegou a Santos na segunda, 26/10, dia da exibição de seu filme. Alguns artistas retornaram para o Rio e São Paulo por conta de compromissos profissionais, casos de Neusa Amaral – eleita Miss Simpatia por jornalistas –, Terezinha Sodré, Mário Petráglia, Flávio Ramos e Sônia Calmon e Francisco Di Franco, este último já de volta. A atriz Talula Campos (*A Balada dos Infiéis)* também chegou na segunda. O Parque Balneário passava a ser chamado de "Quartel-general do festival" (É O FESTIVAL, 1970, p. 26), onde aconteceram shows improvisados pelos artistas, com Mário Benvenutti como "mestre de cerimônias" madrugada adentro.

Jece Valadão conversou com Tânia Máximo, Miss Santos, que foi até o Parque Balneário conhecer os artistas acompanhada da Relações Públicas da Secretaria de Turismo de Santos, Edna Peressin. O produtor, ator e diretor também foi conversar com alunos da faculdade de filosofia de Santos, apresentando um panorama do cinema brasileiro dos anos 50 a 70, não escondendo a relevância do momento: "É muito importante esse encontro com vocês que representam a elite intelectual em formação de que tanto precisamos" (É O FESTIVAL, 1970, p. 26). Além de Jece, conversaram com os estudantes Mário Benvenutti e José Oliosi, diretor de produção da Magnus Filmes. (É O FESTIVAL, 1970, p. 26).

Benvenutti diz que ser ator no Brasil não é um bom negócio financeiramente, enquanto Oliosi admite que, para sobreviver, é necessário abdicar de pretensões artísticas: "Meu negócio é fazer gol, a jogada já vem pronta." (É O FESTIVAL, 1970, p. 26). Valadão faz uma declaração interessante, a qual transcrevemos integralmente:

> Nós somos o país que conquistou mais prêmios internacionais nos últimos anos, 43 de 1962 até agora, mas apesar de tudo isso o cinema brasileiro ainda não conseguiu creditar-se junto à elite intelectualizada brasileira, acostumada a consumir filmes estrangeiros. Mas a culpa maior de tudo isso cabe às autoridades, que ainda não entendem o nosso cinema como indústria de base e não dão as garantias de mercado oferecidas a todas as outras indústrias. Os filmes estrangeiros entram aqui sem despesa nenhuma, enquanto um nosso tem Cr$ 500.000,00, e entram em quantidade enorme. O que acontece é que o público fica condicionado ao filme estrangeiro, a voltar toda atenção às legendas e não vê todas as falhas que existem também nos outros países. Brasileiro cansa de apontar defeitos em nossos filmes. Também, sua atenção está voltada para detalhes e as falhas comuns em qualquer filme são muito mais perceptíveis. O que precisamos é lutar contra o subdesenvolvimento intelectual do brasileiro que continua resistindo a tudo que é nosso (É O FESTIVAL, 1970, p. 26).

Para Jece, o cinema brasileiro, pensando De Dentro Para Fora, coleciona premiações internacionais e estabelece boa relação com o público estrangeiro, como um atestado de sua qualidade. Porém, o filme brasileiro De Dentro Para Dentro tem dificuldade de criar vínculo

com o público local, já acostumado com a variedade de filmes estrangeiros disponíveis para consumo, considerados referenciais da prática cinematográfica.

Na concepção de Valadão, isso se dá por uma ausência histórica de intervenção estatal na regulação do cinema local, permitindo que o mercado brasileiro seja inundado por obras estrangeiras. Jece denomina, nesse sentido, os críticos de cinema como "imaturos, porque ainda não entenderam a importância do cinema brasileiro, também consomem demais o cinema estrangeiro e ainda não perceberam a importância que tem como orientadores do grande público." (É O FESTIVAL, 1970, p. 26).

O ator e diretor conclui que a oportunidade de conversar com os universitários pode "mudar a mentalidade do nosso povo, tentando interessar os brasileiros por seu cinema, desta forma, batendo papo. Assim estamos percorrendo o Brasil" (É O FESTIVAL, 1970, p. 26), mesclando a realização do festival com os interesses da classe cinematográfica brasileira a nível macro. Percorrendo o país (indo a festivais) e conversando com as pessoas, tenta-se mudar a mentalidade do povo brasileiro através do contato direto, expondo as dificuldades de se fazer cinema no Brasil. O festival aqui se insere como um elemento facilitador desse diálogo, oportunidade de quebrar barreiras.

Para a programação de 27/10, terça-feira, há a exibição de *É Simonal* e previsão de chegada dos diretores Geraldo do Santos Pereira (de *A Balada dos Infiéis)* e Vitor de Melo (de *Ascenção e Queda de um Paquera),* além da atriz Dilma Lóes (*Ascenção...).* Annik Malvil é prevista para chegar a terras santistas no dia seguinte (quarta, 28/10), Norma Bengell, na quinta, 29/10, e Leila Diniz, na sexta, 30/10 (É O FESTIVAL, 1970, p. 26).

Terezinha Sodré aproveitaria o espaço-festival para tecer suas impressões sobre o cinema brasileiro. A atriz, que foi a Santos na sexta-feira, 23/10, logo foi embora alegando compromissos profissionais e, já de volta, usa o festival para traçar um panorama da cinematografia brasileira do período, ao passo que se insere dentro do recorte que traça (É O FESTIVAL, 1970, p. 26). Por exemplo, marca distância com relação ao Cinema Novo:

> Meu negócio daqui pra frente, vai ser produzir fitas. Fitas com começo, meio e fim. Não aquela corrente intelectualóide, que ninguém entende. Como aquelas fitas de Glauber Rocha, tudo fajutagem. Eles estão filmando, aparece um negócio meio difícil de entender, o diretor deixa. Acha que ninguém entendendo, a coisa vai ficar genial. Veja o *Dragão da Maldade*. Quem entendeu aquilo? Quem conhece o folclore nordestino para saber o significado daquele simbolismo todo? Eu prefiro o tipo de romance americano, que todo mundo gosta, estilo das novelas de televisão. Temos de procurar fórmulas para agradar o público (É O FESTIVAL, 1970, p. 26).

Ao posicionar-se distante do Cinema Novo e mais próxima do "romance americano que todo mundo entende" em um festival promovido pelo Instituto Nacional do Cinema - que

tem como objetivo a aproximação do filme brasileiro com o público brasileiro -, Sodré traz a discussão dos cinemanovistas x universalistas (inseridos no seio do próprio INC no cenário macro) e do tipo de produção brasileira que seria mais "adequada" para fins de mercado, utilizando o FECIBRASA como espaço de propagação de ideias. A atriz ainda dá a sua visão do que é ser uma atriz no cinema brasileiro:

> No cinema brasileiro, a atriz tem três oportunidades de aparecer. A primeira: ela está tomando refrigerante num bar, aparece o diretor, acha que é a 'figura ideal para o próximo filme', e pronto, está realizada. A segunda: o diretor ou o produtor apaixona-se por ela. A terceira, meu caso: a própria atriz produz seu filme. O que eu fiz até agora, com a direção dos outros, foi de bicona. (É O FESTIVAL, 1970, p. 26)

Terezinha Sodré destaca que a atriz ou é encontrada ao acaso ou por motivos românticos, não escondendo a misoginia existente no cinema brasileiro. Coloca a si mesma com chances de atuar em frente e atrás das câmeras, entrelaçando com o porquê de seu deslocamento ao festival: "Sabe o motivo verdadeiro por que eu vim aqui? É a reunião do INC, o negócio do financiamento. Vou ver se consigo algum tutu para minhas produções. Quem sabe?" (É O FESTIVAL, 1970, p. 26).

A estadia de Jece Valadão em Santos seria novamente assunto de capa de A Tribuna, edição de 28 de outubro: "O Festival de Cinema trouxe uma vantagem para Santos: Jece Valadão está decidido a fazer aqui um filme colorido, bacana, que mostre a exuberância da juventude santista" (FESTIVAL VAI TRAZER, 1970, p. 1). As datas de gravação estariam programadas para a temporada de verão, com elenco natural da região e Jece se comprometendo a matricular os atores e atrizes em alguma espécie de teatro amador/faculdade. "Pretendo aproveitar os atores da cidade, talvez do teatro amador, ou, quem sabe, alunos das faculdades? Depois, Santos tem lugares bonitos, que darão cenas excelentes, tenho certeza. Antes do início das filmagens pretendo vir passar mais uns dias aqui para conhecer melhores os lugares." (UM SERGIO RICARDO, 1970, p. 1).

O jornal local também descreve repercussões dos filmes até então, 27/10: *Juliana do Amor Perdido* teve muitas opiniões favoráveis e, ao lado de *O Vale do Canaã*, é apontado como um dos favoritos do festival; Jece Valadão acha que *O Vale do Canaã* é melhor que *Memórias de um Gigolô*, mas entende a recepção do público com o segundo. "*O Vale do Canaã* é mais trabalhado, filme difícil, que exigiu investimento de Cr$ 700.000,00. O *Gigolô* é comédia de fácil aceitação, para muito consumo. Só no Rio, este filme já rendeu perto de Cr$ 600.000,00" (UM SERGIO RICARDO, 1970, p. 1). O filme que abriu o festival, *As*

Gatinhas, não foi muito comentado, e *É Simonal* foi exibido na noite anterior, não gerando tempo para repercussões (UM SERGIO RICARDO, 1970, p. 1).

Sérgio Ricardo veio a Santos porque seu filme, *Juliana do Amor Perdido*, faz parte da programação do festival. O cantor e diretor pretendia retirar-se no mesmo dia para tratar dos arranjos do seu próximo LP, mas pernoitou na cidade. A carreira de Ricardo naquele momento estava centrada no cinema, e, junto de Maurice Capovilla e Jean Claude Bernadet, preparava o roteiro do filme que ficaria conhecido como *A Noite do Espantalho* (Sérgio Ricardo, 1974) (UM SERGIO RICARDO, 1970, p. 1). O primeiro passo para seria obter o financiamento de produção via Embrafilme, apresentado no Festival de Santos:

> Para começarmos, só falta saber se conseguiremos financiamento da Embrafilme, porque será uma produção cara, Cr$ 400 mil. Se esse não der certo, partirei para uma comédia que fica mais barata, a estória de um boêmio que chega em casa de madrugada e acha chato estar sem sono, enquanto todos no prédio dormem, então resolve acordo todo mundo pelo telefone e depois vai dormir. Tenho só a estória, falta fazer o roteiro que será simples. (UM SERGIO RICARDO, 1970, p. 1)

Sobre *Juliana do Amor Perdido*, Ricardo se diz satisfeito com o sucesso de crítica e público. O filme, inclusive, é resultado de um causo santista. Nas suas palavras:

> *Juliana* surgiu de um caso, não sei se verdadeiro, que meu tio me contou aqui em Santos há vários anos. Nós estávamos conversando em casa e na frente passava um trem, aí ele se lembrou de contar aquilo que serviu como tema básico para o filme, sem as injunções místicas colocados no roteiro por mim e Roberto Santos. Mas o filme vai bem, o único problema é com a distribuição que foi entregue à Metro e está sendo malfeita em São Paulo e Rio de Janeiro (UM SERGIO RICARDO, 1970, p. 1)

Na programação de 28/10, quarta-feira, houve a exibição de *Um Uísque Antes... E um Cigarro Depois*, "que a Censura só liberou ontem e por este motivo quase foi substituído por *Vingança dos Doze* (Marcos Farias, 1970), que foi pedido às pressas do Rio" (FESTIVAL VAI TRAZER, 1970, p. 1). Flávio Tambelini chegava a Santos na quarta com a lata do filme "embaixo do braço" (NOVA SENSAÇÃO, 1970, p. 26), acompanhado de parte do elenco: Neila Tavares, Murilo Neri. Flávio Rangel (filho de Tambelini) e Sônia Calmon. O diretor conseguiu o Certificado de Censura de sua obra com apenas dois cortes, mas, no festival seria exibido integralmente. Segundo Flávio, "em festival eles deixam" (NOVA SENSAÇÃO, 1970, p. 26). O ex-presidente do INC explica a demora para obter o Certificado:

> O que aconteceu com o meu filme é fácil de explicar: foi para a Censura em época de transição, e por isso a coisa complicou. Wilson Aguilar, que deu uma nova

> estrutura à Censura Federal, demitiu-se da chefia, e não foi escolhido nome para substituí-lo. Por isso toda a confusão: ninguém entende ninguém, está tudo funcionando na base de julgamentos pessoais; não há método, e tudo fica mais difícil. Meu filme ficaria corado em face de outros filmes estrangeiros e mesmo nacionais liberados quando estava preparando o filme e mesmo durante a execução baseei-me em outros filmes já censurados, como *Os Paqueras*. Mas mesmo assim resolveram implicar com duas palavras de tom coloquial e perfeitamente usuais, que foram consideradas fortes e serão substituídas por outras, consideradas próprias. O que aconteceu é que com isso gastei Cr$ 1.000,00 e vai surgir o problema da funcionalidade dramática (NOVA SENSAÇÃO, 1970, p. 26)

Geraldo Santos Pereira (*A Balada dos Infiéis*) reforça o coro, já que sua obra teve cortes de sequências inteiras. Os dois diretores afirmaram não entender o critério adotado para a censura, já que "de vez em quando passam coisas incríveis, outras vezes não passa nada" (AMANHÃ, 1970, p. 3). Pereira usa o mesmo discurso de Tambelini ao creditar que o período de transição da estrutura da Censura Federal foi crucial para os acontecimentos com os filmes, e, assim como *Um Uísque, A Balada dos Infiéis*, foi exibido integralmente no festival santista, na sexta (30/10).

Annik Malvil e César Cavalcanti, assistente de direção de *Um Uísque*, chegaram a Santos na quarta, 28/10. Malvil veio "apenas prestigiar o festival; é convidada do INC e fica em Santos até o encerramento, sábado" (NOVA SENSAÇÃO, 1970, p. 26). A atriz não se envolveu com cinema em 1970 porque "estamos voltando à fase da chanchada e nessa eu não entro; recusei uma única proposta para estrelar um filme porque o papel não me interessava" (NOVA SENSAÇÃO, 1970, p. 26). Annik cogitava abrir uma produtora e obter verba por meio do sistema de financiamento da Embrafilme explicado em Santos (NOVA SENSAÇÃO, 1970, p. 26).

A foto de Dilma Lóes, protagonista de *Ascenção e Queda de um Paquera*, foi capa de A Tribuna de 29 de outubro de 1970 (FESTIVAL & PAQUERAS, 1970, p. 1), filme exibido do dia. O longa de Vitor Di Melo estava há dois meses em circuito comercial no Rio de Janeiro e conquistou Cr$ 400 mil de renda. Dilma chegou a Santos no dia anterior (28/10, quarta), na companhia do ator Cláudio Cavalcanti e do próprio Vitor Di Melo, com quem se casaria em janeiro de 1971 (FESTIVAL & PAQUERAS, 1970, p. 1).

O tempo esteve fechado na quarta-feira (28/10), mas na quinta (29/10) o sol apareceu e, com ele, "voltou a aparecer os artistas que estão em Santos participando do Festival de Cinema, resolveram dar um passeio de barco e foram até a Ilha das Palmas. Neila Tavares e Annik Malvil passearam pelas pedras e posaram para os fotógrafos" (AMANHÃ, 1970, p. 3). O título do texto da edição de 30 de outubro em A Tribuna vemos a exploração do corpo feminino: *Amanhã, último dia de festival de muita mulher bonita* (AMANHÃ, 1970, p. 3).

O anúncio da vencedora do concurso para Miss Festival, que ganharia um contrato para filmar com a Vera Cruz, não demoraria: “a mulata Denise Chagas, beleza morena de cor de canela (...) Denise desfilou com muita classe, primeiro em traje esporte, depois em maiô. E teve muita classe também quando respondeu às perguntas do júri, que relacionou sua apresentação no Festival com o concurso de Miss Santos, quando a bela mulata ficou em segundo lugar” (FESTIVAL DE CINEMA, 1970, p. 1).

A eleição ocorreu na madrugada de quinta para sexta (29-30/10), na boate do Parque Balneário (AMANHÃ, 1970, p. 3). O título obtido por Denise, estudante do 2° ano da faculdade de Comunicação, deixou as demais candidatas inconformadas, passando a fazer “perguntas ao júri, com muita manifestação das pessoas presentes” (AMANHÃ, 1970, p. 3), a fim de avaliar a capacidade cultural da Comissão sob a justificativa que “apenas quem conhece pode perguntar.” (AMANHÃ, 1970, p. 3). Um dos jurados indagava Denise sobre a eleição de Miss Santos, a qual ficou em segundo lugar. O jurado, que também havia participado da comissão do Miss Santos, foi acusado de racismo pelo público presente por não ter elegido Denise naquela competição, e esta respondeu que “aceitou a decisão daquela comissão julgadora” (AMANHÃ, 1970, p. 3). O jurado aproveitou a situação para dizer que “acho que sua resposta elimina qualquer dúvida sobre a conduta da comissão julgadora.” (AMANHÃ, 1970, p. 3).

Sérgio Ricardo, a exemplo de Valadão, foi à Faculdade de Comunicação na quarta (28/10) e na de Arquitetura na quinta (29/10) conversar com os alunos sobre música, televisão e cinema, ficando entusiasmado com o contato universitário (AMANHÃ, 1970, p .3).

Ausente nos dias anteriores, Pelé enfim se envolveria com o Festival, aparecendo na tarde de quinta (29/10) no Parque Balneário Hotel, enquanto os artistas passeavam na Ilha de Palmas. O Rei do Futebol, em concentração para o jogo contra o Corinthians no domingo (01/11), aceitou estar presente na cerimônia de premiação para entregar o troféu que leva seu nome, mas optou por não ir à boate do Parque após a sessão de sexta-feira. “O que é isso gente, eu sou um homem casado, não fica bem estar frequentando boates”, aos risos. (AMANHÃ, 1970, p. 3). Pelé voltaria ao Parque na sexta (30/10) conversar com os artistas (AMANHÃ, 1970, p. 3) e convidá-los a assistirem um treino do Santos na Vila Belmiro.

A aparição de Pelé traz à tona o elemento futebolístico e do Santos FC dentro do FECIBRASA. O Santos, além de ter José do Val como membro da Comissão Organizadora, cedeu o Parque Balneário para os artistas se hospedarem, mas a parte futebolística do clube não esteve muito envolvida com o festival, apenas a social. José do Val faria um coquetel

particular em sua residência na noite de sexta, 30/10, com Pelé e alguns artistas convidados, exibindo o troféu que leva o nome do Rei do Futebol (POR ENQUANTO, 1970, p. 3).

Leila Diniz seria a protagonista da edição de 31 de outubro de A Tribuna, chegando à cidade no dia anterior. “Rapaz, eu sou vidrada em praia. Ontem eu saí da boate cedo, para acordar cedo também e vir tomar o meu solzinho. Sabe como é: choveu a semana inteira, mas eu cheguei e trouxe o sol.” (POR ENQUANTO, 1970, p. 3).

Em Santos, a atriz seria constantemente abordada para fotos, atendendo a todos com bom humor. Refletindo sobre si mesma, acredita ter um “problema de imagem”: “tem cara que chega perto da gente, pensa que eu sou ‘aquela que vive falando palavrão’ e pronto: solta o verbo. Mas não é nada disso, não” (POR ENQUANTO, 1970, p. 3), ao mesmo tempo que se vê como “uma mulher livre, independente, no palavrão. Só que a imagem foi crescendo, ficou completamente diferente da realidade.” (LEILA DINIZ, 1970, p. 1).

Bastante descontraída, curtindo a areia da praia do Gonzaga e tomando banho de sol, Diniz vê o festival santista como algo “muito bom para a aproximação, diálogo. Caramba, como a praia é grande. Quando eu estive aqui para fazer novela, a gente ficava lá na areia, mas eu só fui mergulhar lá embaixo, nem dava mais foco. Eles tiveram que colocar depois, a câmera quase dentro da água. No Rio é diferente: a gente dá um passinho e já está com água na cintura.” (POR ENQUANTO, 1970, p. 3).

O discurso de Leila embola festival e praia como elementos indissociados. Para a atriz, o festival é uma justificativa para ir à praia se divertir e, ao mesmo tempo, ver filmes e conversar sobre cinema, justificando a presença dos artistas em Santos, que não precisariam optar pela parte social ou fílmica. Para Diniz, isso é a programação de um festival, um trabalho divertido.

Essa percepção é reforçada quando a atriz analisa o que é trabalhar com cinema no Brasil: “Vale mais pelo convívio. Geralmente, as pessoas do cinema são superbacanas. Por isso é que prefiro filmar que fazer televisão. A gente se aproxima, e qualquer aproximação é válida. Este festival é um bom exemplo do que estou dizendo. Vejam que ambiente bacana!” (POR ENQUANTO, 1970, p. 3). O uso da palavra “ambiente” não é por acaso, o que "envolve ou circunda os seres vivos ou coisas e constitui o meio em que se encontram." (AMBIENTE, 2021). O “ambiente” ao qual Leila se refere é a união dos aspectos da cidade de Santos, da sua praia e do festival, que criam essa atmosfera de aproximação.

Ao mesmo tempo em que é abordada, Leila aborda os transeuntes. Ao ver um homem de paletó passando numa manhã de sol na orla da praia, pergunta ao senhor se não sente calor trajado de tal maneira. O senhor responde que não, e tira de seu bolso uma letra de uma

música, um xaxado, e convida Leila para cantá-la, mas ela nega. “Não, sou muito desafinada. Cantar não está na minha” (POR ENQUANTO, 1970, p. 3). Essas diversidades do acaso também compõem a estrutura de uma agenda social de um festival, soltas ao imprevisível: tudo pode acontecer a partir do contato com os fãs, com quem está passando por ali, com quem divide a praia, o espaço público, com uma estrela.

Sobre o lançamento do sistema de financiamento da Embrafilme, Diniz comenta que o INC estaria com “vontade de acertar”: “Há pelo menos a possibilidade. Antes, nem isso havia. Mas eu estou por fora dos dados. O incentivo é importante para essa gente legal do cinema.” (POR ENQUANTO, 1970, p. 3). Leila reforça a sua visão sobre o cinema brasileiro do momento: “Não dá mais para copiar dos outros, estudar os que os outros fazem. Os americanos têm mais técnica e dinheiro. Os europeus, maior intelectualidade. Temos de sair para a jogada brasileira, que é da improvisação. Nisso somos os bons.” (POR ENQUANTO, 1970, p. 3). Ao enxergar o cinema brasileiro, Leila não avança ao *star system*, talvez flerte com o estilo cinemanovista sob uma forma de produção que consiga reproduzir o que é o Brasil, seu povo e cultura dialogando com o mercado.

Chegaram em 30/10 (sexta), Pagano Sobrinho, Terezinha Sodré (que voltou) e Maria Viana, que, junto de Sodré, terminaram de gravar as cenas de *Mulher Pecado* (Egydio Eccio, 1972), e o escritor Ciro Bassini, Murilo Neri e Nádia Tell (POR ENQUANTO, 1970, p. 3). *Ascenção e Queda de um Paquera* teve boa recepção do público, sendo o filme com maior plateia de todo o festival, para satisfação do diretor Vitor Di Melo. “O público reagiu muito bem, riu durante o filme – é uma comédia – e só com isso estou satisfeito. O importante não é ganhar o festival, mas sim sentir toda essa receptividade.” (POR ENQUANTO, 1970, p. 3).

Sábado, dia 31/10, foi o último dia de festival. Durante o dia, artistas, diretores e produtores estiveram na piscina do Caiçara Clube, participaram de um coquetel e, ao retornarem ao Parque, serviram-se de uma feijoada completa à tarde (MEMÓRIAS, 1970, p. 1). À noite, no Cine Indaiá, ocorreu a cerimônia de premiação do I Festival do Cinema Brasileiro de Santos, depois da exibição do documentário *Brasil Bom de Bola* (Carlos Niemeyer, 1970) e um curta-metragem sobre educação dirigido por Daniel Fernandes. O filme de Niemeyer foi exibido novamente no domingo (01/11) na Vila Belmiro, aos associados do Santos. (POR ENQUANTO, 1970, p. 3). Após a cerimônia, houve o Baile de Confraternização, reunindo os presentes. O Troféu Pelé de Ouro foi entregue para a seguinte relação de premiados (PELÉ DE OURO, 1970, p. 3)[133]:

[133] Os valores concedidos aos laureados constam na coluna *Gente de Cinema* de Joaquim Menezes, publicada na edição de 25/10/1970 de O Jornal (MENEZES, 1970c, p. 3).

- Melhor Filme: *Memórias De Um Gigolô*, dirigido por Alberto Pieralisi; prêmio em dinheiro de Cr$ 3 mil;
- Melhor Diretor: Jece Valadão, pelo trabalho em *O Vale Do Canaã;* prêmio em dinheiro de Cr$ 3 mil;
- Melhor Roteiro/Argumento: Sérgio Ricardo, pelo trabalho em *Juliana do Amor Perdido;* prêmio em dinheiro de Cr$ 2 mil;
- Melhor Fotografia: Dib Lutfi, pelo trabalho em *Juliana do Amor Perdido;* prêmio em dinheiro de Cr$ 2 mil;
- Melhor Atriz: Joana Fomm, pela interpretação de "Silvia" em *As Gatinhas;* prêmio em dinheiro de Cr$ 3 mil;
- Melhor Ator: Sérgio Hingst, pela interpretação de "Alexandre" em *As Gatinhas;* prêmio em dinheiro de Cr$ 3 mil;
- Melhor Ator Coadjuvante: Murilo Neri, pela interpretação do "Advogado" em *Um Uísque Antes... E um Cigarro Depois;* prêmio em dinheiro de Cr$ 1,5 mil;
- Melhor Atriz Coadjuvante: Neusa Amaral, pela interpretação de "Madame Iara" em *Memórias de um Gigolô;* prêmio em dinheiro de Cr$ 1,5 mil;
- Revelação Feminina: Elisângela, pelo papel de "Guaracy" em *O Vale Do Canaã;*
- Revelação Masculina: Francisco Di Franco, pelo papel de "Faísca" em *Juliana do Amor Perdido;*
- Melhor Curta-Metragem: *A Bola*, dirigido por Carlos Alberto de Souza Barros, produzido pela Magnus Filmes, empresa de Jece Valadão. Prêmio em dinheiro de Cr$ 2 mil;

A Comissão Julgadora do FECIBRASA foi composta por Ricardo Cravo Albin (presidente do INC), Rubens Ewald Filho[134] (crítico de cinema do jornal A Tribuna e do Jornal da Tarde), Casimiro de Mendonça (crítico de cinema da Folha da Tarde), Keka Andrade (representante dos aficionados de cinema de Santos), Cid Marcus Braga Vasques (professor da Faculdade de Comunicação de Santos), Maurice Legeard[135] (coordenador do

[134] Natural de Santos, Ewald Filho começou a carreira escrevendo críticas cinematográficas para o jornal local A Tribuna em 1967. A partir da década de 70, passou a escrever roteiros de telenovelas para a TV Tupi e Rede Globo, SBT, Record e Cultura. Autor dos roteiros dos filmes *A árvore dos sexos* (Sílvio de Abreu, 1977) e *Elas são do baralho* (Sílvio de Abreu, 1977). Faleceu em 2019, aos 74 anos (RUBENS EWALD FILHO, 2019).

[135] Nasceu em 1925, em Lyon, na França. Maurice Legeard se mudou com a família para Santos em 1932, criando grande laço com o cinema. Em 1948, cria o Clube de Cinema de Santos, que ao longo de quatro décadas promoveu sessões e debates a respeito da cinefilia, se tornando uma referência na região. Doa o seu acervo

Clube de Cinema de Santos), Carlos M. Motta[136] (crítico de cinema de O Estado de São Paulo*)* e Roberto Fernando Peres (crítico de arte do jornal Cidade de Santos); *(*PELÉ DE OURO, 1970, p. 3), júri diverso, composto em maioria por críticos de cinema, todos paulistas.

Cinco dos oito longas (*Gigolô*, *Canaã*, *Gatinhas*, *Juliana*, *Uísque*) foram premiados, três do Rio e dois de São Paulo, com a produção paulista ficando com cinco prêmios (*Juliana* com roteiro, fotografia e revelação masculina; e *Gatinhas* com ator e atriz), enquanto os fluminenses, com seis (*Gigolô* com Filme e Atriz Coadjuvante, *Canaã* com direção e revelação feminina, *Uísque* com ator coadjuvante, e o Souza Barros com o melhor curta), apontando equilíbrio na distribuição dos prêmios. Porém, Valadão seria o grande felizardo do evento, já que atua em *Memórias de um Gigolô*, dirige e atua em *O Vale do Canaã* e produz *A Bola*, tendo relação direta com cinco dos prêmios fluminenses. Três das cinco comédias (*Gigolô*, *Gatinhas* e *Uísque*) foram premiadas. Assim, a premiação do FECIBRASA foi equilibrada, ao considerar a distribuição entre os filmes, pela quantidade de premiação, e predomínio do Rio de Janeiro, ao analisar quem faturou as principais premiações.

Na cerimônia, estiveram presentes o general Clóvis Bandeira Brasil, interventor federal da cidade de Santos, Alcides França Brasil, secretário de Esportes, Cultura e Lazer de Santos, e três representantes do INC: Ricardo Cravo Albin (presidente), Geraldo Queiroz (diretor do Departamento do Longa-Metragem) e Mario Polignano (delegado regional da autarquia em São Paulo) (CAKOFF, 1970b, p. 8). Terezinha Sodré e Valter Sperandeo abriram a cerimônia, agradecendo as instituições provedoras do evento – Prefeitura de Santos, INC e Santos FC (SÓ FALTOU, 1970, p. 2), para, na sequência, Leila Diniz e Mário Benvenutti assumirem as entregas dos prêmios. Enquanto Leon Cakoff afirmava a presença de Pelé, o texto de A Tribuna de 02 de novembro dizia que o Rei do Futebol foi representado por Athiê Jorge Cury, presidente do Santos, por estar concentrado na Chácara Nicolau Moran, em São Bernardo do Campo, para jogar contra o Corinthians no domingo (01/11) (SÓ FALTOU, 1970, p. 2).

---

cinematográfico à Prefeitura de Santos, que se transformaria na futura Cinemateca da cidade. Em 1990, é contratado pela Secretaria de Cultura como assessor de cinema. Faleceu em 1997 (CINEMATECA REALIZA, 2017).

[136] Formado em Direito, começou a escrever sobre cinema em A Cena Muda, nos anos 50, realizando a cobertura do festival de São Paulo de 1954. Trabalhou em O Estado de São Paulo entre 1965 e 1989, com passagens pelo jornal Shopping News, Última Hora, Classe News e na sessão de filmes dos Diários Associados. Trabalhou com cineclubismo em Santos e no Centro Dom Vital de São Paulo (COLEÇÃO APLAUSO, 2021).

Os jornalistas e radialistas que cobriram o evento resolveram instituir troféus para os artistas, entregues na boate do Parque Balneário (SÓ FALTOU, 1970, p .2). A julgar pelas atribuições, a premiação é dotada de bom humor e descontração:

- Troféu Oscarito para o mais simpático: Mario Benvenutti;
- Troféu Carmen Miranda para a mais simpática: Neusa Amaral;
- Troféu INC para o mais ciumento: Victor Di Mello (noivo de Dilma Lóes);
- Troféu Rádio Cacique, para a mais cafona: Terezinha Sodré;
- Troféu SECTUR, para a mais badalada: Elisângela;
- Troféu Santos FC, para o mais badalado: Francisco Di Franco;
- Troféu Cacilda Becker, para o anfitrião: José do Val Moraes Jr;
- Menção Honrosa pelo trabalho em favor do cinema nacional: Jece Valadão.

Os artistas presentes, aproveitando o espaço proporcionado pelo festival, resolveram assinar um manifesto endereçado ao ministro da Justiça Alfredo Buzaid, protestando contra a censura no país, já que esta atuou em dois longas presentes no FECIBRASA. O manifesto, o qual colocamos aqui, foi transcrito na íntegra por A Tribuna, em um exemplo do quanto os festivais utilizam a badalação para repercutir pautas interessantes ao setor no cenário macro:

> Os abaixo-assinados, produtores, diretores, artistas, críticos de cinema, vêm a presença de v.ema, manifestar seu profundo desacordo com as recentes medidas da Censura Federal, interditando, proibindo, apreendendo e mutilando filmes consagrados internacionalmente, como *Zabriskie Point*, produzido pela Metro, e dirigido por Michelangelo Antonioni, um dos mais importantes diretores do cinema moderno. *Z*, de Costa Gravas, vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes; *O Ativista*, filme norte-americano e *República da Traição*, filme nacional, de C. Egbert, preocupando a classe cinematográfica brasileira pelos critérios adotados na censura desses filmes, esquecendo-se de seu relevante conteúdo artístico e sua extraordinária repercussão internacional (PELÉ DE OURO, 1970, p. 3).

Claudio Cavalcanti, protagonista de *Ascenção e Queda de um Paquera,* não concordava com a premiação de *Memórias de um Gigolô* como Melhor Filme. Na concepção do ator, o filme, que é inspirado no livro homônimo de Marcos Rey, “só foi contada a parte boa. A pessoa que não leu o livro, em minha opinião, não acompanha o filme” (PELÉ DE OURO, 1970, p. 3). Mas Cavalcanti, que foi a Santos com sua esposa Lívia Imbassahy, caracterizaria o festival como “maravilhoso. É o primeiro que participo e quero sempre ser convidado. Este é mais especial para mim, ainda, porque eu conheço bem Santos, tenho

família aqui, minha mulher também. Desde criança venho passar aqui minhas férias" (PELÉ DE OURO, 1970, p. 3). O ator ainda confessa que seu próximo trabalho é com Victor Di Mello, diretor de *Ascenção e Queda de Um Paquera*, que teria o roteiro escrito por Dilma Lóes [137]. Di Mello, por sua vez, também demonstraria sua insatisfação com os premiados:

> Eu não estou falando, absolutamente, pelos prêmios aos quais, eu, pessoalmente, concorria. Mas aos outros. Foi uma injustiça, principalmente pelo prêmio de Melhor Ator. Os críticos de São Paulo vieram com o nome de Sérgio no bolso do colete, por influência de outro crítico, o Rubem Biáfora. Na minha opinião, acho que na opinião do público também, quem merecia esse prêmio era Cláudio Cavalcanti, ou então o Mário Benvenutti. E como Melhor Coadjuvante, não resta a menor dúvida que a Melhor Feminina era Henriqueta Brieba, e Masculino, o Cleber Santos. Mas tenho um consolo: meu filme *Ascenção e Queda de um Paquera* teve o melhor público, e também a melhor receptividade. Acho que a opinião das pessoas que assistiram ao Festival deve ser diferente da do Júri (PELÉ DE OURO, 1970, p. 3).

A cerimônia de apresentação também atritos. Mário Benvenutti, mestre de cerimônias, protagonizou o seguinte diálogo com Jece Valadão, ao anunciá-lo como Melhor Diretor: "(MB): Vamos chamar ao palco o diretor Jece Valadão; (JV): Diretor não. Ator; (MB): Pedimos ao ator e diretor Jece Valadão que venha ao palco; (JV): Diretor coisa nenhuma. Diretor é o Sérgio Ricardo." (AQUI COMEÇA, 1970, p. 12). Quando Valadão vai ao palco, um dos integrantes da equipe do filme de Sérgio Ricardo (*Juliana do Amor Perdido),* não é mencionado quem, teria protestado aos gritos que Jece não era diretor, e que, dessa forma, não deveria ser premiado como tal. Curioso que Valadão afirma-se como ator e não como diretor, mesmo assumindo as duas funções em *O Vale do Canaã* e sendo premiado pela sua direção nesse mesmo filme (AQUI COMEÇA, 1970, p. 12).

Sérgio Ricardo não compareceu à cerimônia de premiação no Cine Indaiá. Soube de os resultados momentos antes da cerimônia acontecer e optou por ir ao encerramento do Festival Estadual de Teatro, que também ocorria em Santos, no qual lhe prestavam homenagens (AQUI COMEÇA, 1970, p. 12). Após as duas cerimônias, o cantor e diretor esteve na boate do Parque Balneário, onde acontecia a despedida do evento. Em determinado momento, Valadão pegou o microfone e tentou botar panos quentes:

> Eu quero que fique claro uma coisa: se eu fosse integrante da Comissão, teria votado no Sérgio Ricardo, como Melhor Diretor. Mas não sou. Não tenho culpa de ter sido escolhido. Eu admiro muito o Sérgio, tanto no cinema quanto na música. E acho que, agora, o mais importante não é se este ou aquele foi premiado, se um filme ou outro venceu: interessa é o cinema brasileiro, é o Festival de Cinema de Santos (QUI COMEÇA, 1970, p. 12)

---

[137] Esse filme seria o futuro *Quando as Mulheres Paqueram* (Victor Di Mello, 1971).

Enquanto Jece falava, Sérgio Ricardo levantou-se, foi para seu lado. Depois, falou:

> Tenho umas explicações a dar. Em primeiro lugar, realmente eu não compareci à entrega de prêmios o cinema, por não aceitar o resultado. E também, porque àquela hora fui receber uma homenagem que me prestaram os participantes do Festival de Teatro. Talvez, se não houvesse a homenagem, eu levasse tudo na esportiva e fosse. Não aceito a resolução da Comissão Julgadora, mas acato o resultado do Festival, que teve um caráter de preferência para os filmes mais comerciais. O meu não era assim, então não deveria tê-lo trazido desde o começo, porque estava fora do esquema do Festival. Porém, quero cortar o assunto aqui mesmo, e apertar a mão de Jece, que venceu como Melhor Diretor. (AQUI COMEÇA, 1970, p. 12)

Sérgio Ricardo partiria de Santos logo depois, acompanhado de Talula Campos (atriz de *A Balada dos Infiéis)* do diretor Victor Di Mello e a atriz Dilma Lóes (AQUI COMEÇA, 1970, p. 12). Dessa forma, termina o Festival, o ambiente de festividade, das exibições e dos shows improvisados no Parque Balneário. Vão-se os artistas e fica a cidade de Santos, as impressões da realização do evento e suas consequências.

O presidente da Associação Profissional de Guias de Turismo do Estado de São Paulo, Roberto Paulino, distribuiu nota em formato de "prestação de contas". A entidade participou do FECIBRASA de forma "graciosa, atendendo à solicitação de colaboração da Secretaria de Turismo de Santos. A colaboração prestada pela nossa associação não foi divulgada, e os associados da entidade foram apresentados aos participantes do Festival como sendo elementos da Secretaria, o que infelizmente não compreende com a verdade" (GUIAS, 1970, p. 2).

Leon Cakoff novamente pincela os acontecimentos finais do festival santista, considerando os aspectos macro da cinematografia brasileira dentro do evento. "Já se sabia pela reação do público que este festival consagrou a comédia. O público que todas as noites comparecia ao Cine Indaiá marcou bem esta predileção, o que confirmou agora as expectativas da grande maioria dos produtores nacionais em incentivar tais filmes" (CAKOFF, 1970b, p. 8). Para o crítico, o festival santista foi uma experiência da aproximação do filme brasileiro com o público brasileiro como termômetro para futuro desempenho comercial desses filmes, utilizando argumento de Victor Di Mello de que é a partir de experiências desse tipo que "poderá se pensar em termos de uma sólida indústria cinematográfica" (CAKOFF, 1970b, p. 8).

Para Cakoff, o FECIBRASA é reflexo do momento que a produção brasileira enfrentava, uma "fase que dia a dia mais se afirma no cinema nacional: a da chanchada a cores. O que o deixa bastante satisfeito é saber que tais filmes são sucessos de bilheteria, o

que automaticamente já compromete os produtores para novos investimentos" (CAKOFF, 1970b, p. 8).

Glauber Rocha, na edição n° 72 de *O Pasquim*, criticaria o festival. O cineasta, contrário aos festivais badalados promovidos pelo INC, manteve seus ideais a respeito:

> O Festival de Santos foi mais um festejo estilo anos 50, *made in* Vera Cruz; produtores & vedetes chuparam uisquinho, falando de 'arte e indústria' (ah?) e pediram 'prêmios e financiamentos' (oh?) Os filmes, selecionados entre o que de melhor existe, disputaram o troféu que leva o nome do educadíssimo Pelé. Depois, reunião discutindo a 'baixa qualidade dos filmes' (ui?). Chega de tanta besteira. Cannes já é uma pobreza! (SAI PRA LÁ, 1970, p. 29).

A edição n° 46, Ano XLII de 10 de novembro de 1970 de O Cruzeiro deu considerável destaque especial, de quatro páginas, ao FECIBRASA. A cobertura tem texto assinado por Miguel Ângelo e Walter Luiz.

O texto abre com as características personalistas de um festival: "alegria, festa, luzes, mulheres bonitas, biquinis, praias, piscinas, passeios e cada noite um filme diferente" (ÂNGELO; LUIZ, 1970, p. 117). Se o sucesso do evento está relacionado com as pessoas que nele vão, quanto mais celebridades, maior é o seu sucesso, fazendo Ângelo e Luiz citarem algumas personalidades que estiveram em Santos: os atores Grande Otelo, Mazzaropi, Francisco Di Franco, Jece Valadão, Mário Benvenutti, Mário Petraglia, Flávio Ramos, Miguel Di Pietro, Joana Fomm, Adriana Pietro, Rossana Ghessa, Neusa Amaral, Elisângela, Talula Campos, Terezinha Sodré, Sônia Calmon, os diretores Astolfo Araújo, Fernando de Barros, Roberto Santos, José Mojica Marins, Maurice Capovilla, Walter Hugo Khouri, Domingos de Oliveira, Sérgio Ricardo, Alberto Pieralisi, Rodolfo Nanni, David Neves, José Júlio Spiewak, César Mêmolo Junior, os produtores Aníbal Massaíni, Primo Carbonari e AP Galante (ÂNGELO; LUIZ, 1970, p. 118).

Os autores também mencionam quem se destacou: 1) Jece Valadão: participando com dois filmes, um como ator e outro como diretor, um "verdadeiro *festivalier*, transmitindo muita alegria à delegação carioca, com suas interpretações de *Chão de Estrelas*. Sempre com conceitos firmes, representou o cinema nacional no encontro com os universitários da Faculdade de Filosofia de Santos" (ÂNGELO; LUIZ, 1970, p. 118); 2) Grande Otelo: Esteve de passagem ao festival, mas foi muito solicitado pela população santista para autógrafos e fotos; 3) Mazzaropi: Também de passagem, apareceu apenas uma vez, igualmente aplaudido pelos santistas; 4) Elisângela: "A moreninha que estreou como irmã de Tarcísio Meira em *Quelé do Pajeú* encantou Santos, com seus 15 anos. Compareceu a todos os acontecimentos

do festival, sambou, deu entrevistas, autógrafos, não fez onda de importante com a juventude local, e, com isso, ganhou muitos fãs" (ÂNGELO; LUIZ, 1970, p. 118).

O texto avança e aborda outros pontos do festival: filmes participantes, premiados, o anúncio do sistema de financiamento da Embrafilme, algumas falas de Ricardo Cravo Albin já trabalhadas nesse texto, como a quantidade de festivais oficializados e o desejo de conquista do mercado interno. Ângelo e Luiz creditam o Festival do Cinema Brasileiro de Santos como "pioneiro" (ÂNGELO; LUIZ, 1970, p. 117).

A edição n° 17 da Filme Cultura destacaria duas páginas da seção *Movimento* para comentar a realização do festival santista, abordando essencialmente os mesmos pontos da cobertura de O Cruzeiro, com fotos das personalidades que estiveram em Santos (MOVIMENTO, 1970, p .1-2).

Zulmira Ribeiro Tavares, na edição n° 31 da Fato Novo, utiliza a recém-realização do FECIBRASA para discutir o papel dos festivais na cultura cinematográfica. A partir da premiação de *Memórias de Gigolô*, a autora menciona um documento do Festival de Pesaro que critica os festivais que atuam como "vitrinas, nas quais os produtos são expostos como o fito principal de lucro, ou como a afirmação de formas falsificadas de consciência originadas nos centros burocráticos do poder cultural" (TAVARES, 1970, p. 11).

Zulmira pensa o cinema como meio artístico e de comunicação, com força para modificar a estrutura social, e o documento de Pesaro identifica e nomeia o que chama de "crise por que passam os festivais europeus com aquela que atravessa o modo de produção imperante nas sociedades industriais avançadas" (TAVARES, 1970, p. 11). Em outras palavras, o texto aponta que os festivais europeus passam por crise de identidade, preocupados mais em serem vitrines comerciais para os filmes ao invés de atuarem como eventos que privilegiem a cinefilia e a arte.

A autora leva essa percepção para o cenário brasileiro a partir da realização do Festival de Santos, que tinha o objetivo de promover o filme nacional: "Importa – e muito – ao exigir a moralidade cinematográfica seja discutida exaustivamente, ultrapassando os limites do filme para atingir, produção, distribuição e circulação, assim como os veículos publicitários/culturais, entre os quais se acha incluído, naturalmente, o festival de cinema" (TAVARES, 1970, p. 11).

O documento de Pesaro estabelece que os festivais precisariam deixar de ser vitrine para serem tribunas, um espaço de reverberação. Porém, Zulmira vê com ceticismo esses eventos caso se tornassem anti-indústria, porque a relação festival-mercado – especialmente

tratando-se dos longas-metragens - é inevitavelmente estabelecida em algum momento, e a autora ilustra seu pensamento por meio do FECIBRASA:

> De outro lado, a confusão entre **qualidade técnica e qualidade global**, leva a um festival como o de Santos a premiar a película de Pieralisi, possivelmente acreditando sinceramente, com isto, estar ajudando a indústria do filme. Contudo, *Memórias de um Gigolô*, de uma estupidez sem nome, apoia-se em esquemas convencionais de estudo de mercado cultural. A premiação, consequentemente, envolve e arrasta consigo toda uma duvidosíssima e velha visão de empresa cinematográfica, aquela mantenedora de 'receitas' e 'clichês' como defesa para uma rentabilidade julgada certa. Assim, a luta por um cinema independente (o que inclui a defesa do sistema de cooperativas e de pequenos grupos de criação) deve, particularmente no Brasil ser feita **com** a noção de indústria e não **contra** ela (TAVARES, 1970, p. 11).

A autora conclui e atribui o papel dos festivais: de não serem anti-indústria ou exclusivamente comerciais, mas um espaço de diálogo, "da questão cinematográfica em profundidade", obedecendo à lógica interna de cada país e com alguma rentabilidade, mas sem incluir uma "comunicação anêmica, atrofiada e contida dentro de formulários" (TAVARES, 1970, p. 11), isto é, a padronização da estética, forma e conteúdo dos filmes.

José Paulo Mattos, representante da Fato Novo, que foi até Santos cobrir o festival, diz que o evento conseguiu atrair grande público e mostrar "que o nosso cinema está deixando de ser uma experiência perigosa para se tornar uma indústria" (MATTOS, 1970, p. 8), descrevendo o nível dos filmes como "em geral baixo, mas quase todos tinham forte apelo popular, o que ajudou a lotar seguidamente o cinema Indaiá" (MATTOS, 1970, p. 8). A breve nota encerra-se dizendo que já estavam marcadas as datas para o II FECIBRASA: de 23 a 30 de outubro de 1971, as mesmas da primeira edição, o que não ocorreria.

A Intervalo utilizaria o festival de Santos para fazer suas considerações sobre o cinema brasileiro. Alegando no título que o *problema do cinema é público,* o texto dá a sua concepção do evento: "ou nós conseguimos levar o público brasileiro para ver as fitas nacionais, ou a vaca vai para o brejo" (PROBLEMA DO CINEMA, 1970, p. 30).

A revista acredita que o festival chamou a atenção para os filmes brasileiros e que muito ainda precisaria ser feito pelo INC para que o cinema local se desenvolvesse e conquistasse o respeito dos espectadores. Assim como a Fato Novo, considerou que "quase todos os filmes apresentados no festival tinham mulheres nuas e tendências eróticas, mas o povo não se importou muito com isso. Os artistas andaram pelas ruas quase sem serem notados" (PROBLEMA DO CINEMA, 1970, p. 30).

A revista, depois de listar a premiação, não esqueceu do social: "Na mesma noite, houve esticada na boate do Parque Balneário. Sergio Ricardo cantou, Jece Valadão fez

humorismo, Anik Malvil mostrou suas qualidades de passista. Terezinha Sodré recusou-se a fazer um strip-tease, mas desfiou um rosário de piadas fortes. Leila, sem o marido Cachorro, cochichava com Miguel Di Pietro e Jece Valadão dançava, muito agarradinho, com Nadir Fernandes". O texto se encerra com uma opinião geral de Leila Diniz, Joanna Fomm, Sérgio Hingst, Anick Malvil, Miguel Di Pietro, Flávio Tambelini e Maurice Capovilla de que o FECIBRASA trouxe bons resultados, "porque eles chamam a atenção do público para os filmes brasileiros. Mas muito mais precisa ser feito, para que o cinema nacional possa se desenvolver e ganhar o respeito dos espectadores, transformando-se numa indústria especializada" (PROBLEMA DO CINEMA, 1970, p. 30).

Joaquim Menezes, na sua coluna em O Jornal de 15 de novembro considerou positivo o festival: "confraternização e reconquista do mercado interno (...) Ação, inteligência e pouca fofoca... as cores do verde-amarelo estavam bem vivas" (MENEZES, 1970d, p. 4). O interventor federal de Santos, Clóvis Bandeira Brasil, também estava satisfeito e anunciava: "se eu estiver aqui no ano que vem, prometo que haverá o II Festival de Cinema!" (MENEZES, 1970d, p. 4), afirmando que a produção brasileira caminhava a passos largos e competia com o cinema internacional.

A participação dos filmes no I Festival do Cinema Brasileiro de Santos foi utilizada promocionalmente pelas obras. O Cine Iporanga (Avenida Ana Costa, Gonzaga) e o Coliseu (Rua Amador Bueno, Centro) publicaram, na edição de 01 de novembro de 1970 de A Tribuna, um dia após a cerimônia de encerramento do festival, um anúncio promocional de *As Gatinhas*, que entrou em cartaz na quarta-feira (04/11) com censura de 18 anos, e dizendo que este era "o filme que inaugurou o recente festival de cinema brasileiro em Santos" (A TRIBUNA, 1970a, p. 6). O mesmo anúncio aparece na edição de 03 de novembro de 1970 (A TRIBUNA, 1970b, p. 5).

Na edição de 04 de novembro, um texto em caixa alta utilizava a participação do filme no festival como um critério de qualidade: "O Filme que inaugurou o primeiro Festival de Santos do Cinema Brasileiro, que acaba de se realizar! Prêmio 'Melhor Atriz' para Joanna Fomm pela interpretação em '*As Gatinhas*'" (A TRIBUNA, 1970c, p. 7). O filme ficou em cartaz no Cine Iporanga e no Coliseu em três sessões diárias: 14h30, 20h e 22h (A TRIBUNA, 1970c, p. 7), indo para a segunda semana na cidade com o mesmo anúncio a partir da edição de 12 de novembro de 1970, quinta-feira, permanecendo a participação no festival, "ainda em cartaz na praia, continuando com o ruidoso sucesso do Cine Iporanga!" (A TRIBUNA, 1970d, p. 9).

As Gatinhas foi para o Cine Independência (Avenida Ana Costa, Gonzaga), também em sessões às 14h30, 20h e 22h, e, na sua terceira semana, no Cine Itajubá (Avenida Presidente Wilson, José Menino), com sessões em 20h e às 22h. Na edição 20 de novembro de 1970 (sexta) do referido jornal local, o filme de Astolfo Araújo foi para outro cinema santista, o Cine Brasília (Avenida Pedro Lessa, Ponta da Praia) em sessão única às 20h30, utilizando o mesmo anúncio com menção ao festival (A TRIBUNA, 1970e, p. 7), a ver na Figura 04.

Figura 04: Anúncio de *As Gatinhas* mencionando premiação no Festival de Santos de 1970 (A Tribuna)

Fonte: A TRIBUNA: Anúncio promocional *As Gatinhas*. A Tribuna, Santos. 20 nov. 1970. Ano LXXVII, n.223. 2° caderno, p.7.

Nota de 23 de novembro de 1970 do paulistano Diário da Noite anunciava, na Cinelândia, a estreia de *Um Uísque Antes... E um Cigarro Depois,* uma "maliciosa comédia produzida pelo cinema brasileiro. O argumento se divide em três situações: antes, durante e depois do amor. Os três episódios foram dirigidos por Flávio Tambelini. No elenco: Geraldo Del Rey, Neila Tavares, Murilo Neri (prêmio Revelação no Festival de Cinema de Santos), Samantha e Mário Benvenutti" (DIÁRIO DA NOITE, 1970a, p.14).

A edição de 28 de novembro do referido jornal informava que *O Vale do Canaã* entrava em cartaz no Cine Ouro (Largo do Paissandu, S/N, Centro, SP), com a descrição de que "Jece Valadão conquistou o prêmio de Melhor Diretor e a jovem estreante Elisângela o de Melhor Revelação. Rodado no Espírito Santo, o filme narra um embate violento dos tempos de colonização" (DIÁRIO DA NOITE, 1970b, p. 7).

O outro filme de Valadão, *Memórias de um Gigolô,* já constava na programação dos cinemas de Santos. O anúncio publicado na edição de A Tribuna de 27 de novembro de 1970 (sexta) informava o longa em cartaz no Cine Roxy (Avenida Ana Costa, Gonzaga) a partir de 30/11 (segunda), com sessões às 14h30, 20h e 22h. No promocional, consta um louro indicando que a obra recebeu o prêmio de Melhor Filme no festival (A TRIBUNA, 1970f, p. 7). O anúncio também esteve nas edições de sábado à segunda (28/11 a 30/11).

O filme ficou em cartaz no Cine Roxy por três semanas e em outros cinemas locais: de 01 a 10 de dezembro no Cine Praia Palace (Avenida Ana Costa, Gonzaga), com sessões às 14h30, 20h e 22h e anúncio em formato de um quadrado com texto: "um filme tão importante que dispensa qualquer publicidade escandalosa" (A TRIBUNA, 1970g, p. 7); a partir de 10 de dezembro de 1970, houve exibição simultânea no Cine Brasília e no Cine Jangada (Rua Martim Afonso, 451, Centro, São Vicente), na cidade vizinha (A TRIBUNA, 1970h, p. 9). A publicidade do Cine Roxy usa de frases de impacto nos anúncios, mencionando o festival santista, como vemos na Figura 05: "A comédia brasileira que todos estão vendo mais uma vez! Sucesso maior que *Os Paqueras!* No recente 'Festival de Cinema' foi consagrada! Agora está ABAFANDO! É boa mesmo! E continua!" (A TRIBUNA, 1970i, p. 15).

Memórias de um Gigolô também esteve em cartaz no paulistano Cine Metro (Avenida São João, Centro, São Paulo), conforme notas do Diário da Noite de 17 a 22 de dezembro de 1970, mencionando que a obra vencera o festival (DIÁRIO DA NOITE, 1970c, p. 3), e nos Cinemas Barão e Gazeta em maio de 1971, com breve resenha: "Grande vencedor do Festival de Santos, cujo propósito parece ter sido de anunciar a retomada da chanchada. Só que agora a coisa é colorida. Comédinha sensacionalista que se vale dos atrativos físicos da melindrosa Rossana Ghessa" (DIÁRIO DA NOITE, 1971a, p. 23).

Figura 05: Anúncio de *Memórias de um Gigolô* mencionando premiação no Festival de Santos de 1970 (A Tribuna)

Fonte: A TRIBUNA: Anúncio promocional de *Memórias De Um Gigolô*. A Tribuna, Santos. 27 nov. 1970. Ano LXXVII, n.230. p.7, 2° caderno.

A edição de 06 de dezembro de 1970 de A Tribuna conta com breve release de *O Vale do Canaã*, mencionando que "no 1ª Festival de Santos do Cinema Nacional, *O Vale do Canaã* foi um dos pontos altos" (A TRIBUNA, 1970j, p. 8). Após listar o elenco e fazer uma breve sinopse, conclui: "É este *O Vale do Canaã* que o Cine Iporanga promete exibir a partir de quarta-feira e depois, na quinta-feira, o Cine Brasília" (A TRIBUNA, 1970j, p. 8). Curiosamente, a publicidade de *O Vale* no jornal local não menciona a participação do filme no festival santista, conforme anúncios de 08/12 (terça) (A TRIBUNA, 1970l, p. 9) e 09/12 (quarta) (A TRIBUNA, 1970m, p.7).

O Correio Braziliense de 02 de maio de 1971, ao anunciar a estreia do filme de Pieralisi no Distrito Federal, menciona que a obra foi a que "obteve o maior número de prêmios do Festival de Santos, do ano passado. Evidente que os prêmios fossem do Festival de Brasília, a importância do filme estaria assegurada. A referência quanto ao sucesso do Festival de Santos, de qualquer maneira, é um ponto a considerar" (CORREIO BRAZILIENSE, 1971, p. 2), criando espécie de "certificação de segurança de participação em festival" ao qual o evento de Brasília dispõe, por ser mais antigo, mas o de Santos estaria a "se verificar".

Em 04 de maio de 1971, *Memórias* entra em reprise no Barão (Rua Barão de Itapetininga, República, São Paulo) e no Gazeta (Avenida Paulista, Bela Vista), como o

“Grande Vencedor do Festival de Santos, cujo propósito parece ser de anunciar a retomada da chanchada. Só que agora a coisa é colorida. Comediazinha sensacionalista que se vale dos atrativos físicos da melindrosa Rossana Ghessa” (DIÁRIO DA NOITE, 1971, p. 23).

O Pelé de Ouro faria parte dos currículos de atores e atrizes, sendo mencionado anos mais tarde. A edição de Ano IX, n° 438, de 1971 da Intervalo entrevista Joana Fomm, que, ao fazer um compilado das premiações obtidas em sua carreira, mencionava “vários prêmios em festivais de cinema, inclusive o Pelé de Ouro, que fui receber pessoalmente” (JOANA FOMM, 1971, p. 29).

Na edição do Correio da Manhã de 03 de abril de 1972, Murilo Néri, com experiência na televisão, em novelas e como apresentador, “está-se revelando como ator, pois com a sua participação no filme *Um Uísque Antes... E um Cigarro Depois*, de Flávio Tambelini, ganhou o Pelé de Ouro do Festival de Santos” (MURILO NERI, 1972, p. 4). Neusa Amaral, em entrevista ao Jornal do Commércio em 18 de fevereiro de 1975, relembrava que foi “premiada com o Pelé de Ouro no Festival de Santos pela participação em *Memórias de um Gigolô” (*NEUSA AMARAL, 1975, p. 7).

A coluna de Rubens Ewald Filho em A Tribuna de 24 de março de 1971 analisa *Juliana do Amor Perdido*, aproveitando-se da seleção do filme para o Festival de Berlim. Ponto curioso que o crítico não esconde seu lado nas atribuições do júri, discordando da premiação de Melhor Filme dada a *Memórias de um Gigolô* e não ao filme de Ricardo:

> Em Berlim, provavelmente *Juliana* foi considerado ‘folclórico’ e ‘exótico’, além de um filme que pode ser visto, foi a melhor coisa do recente Festival de Santos, onde deveria ter ganho o troféu para ‘melhor filme’. Foi uma injustiça com que Sérgio Ricardo acertadamente não concordou, não indo receber os prêmios que lhe outorgavam: melhor roteiro e fotografia (EWALD FILHO, 1971a, p. 6).

Em 22 de junho de 1971, ao resenhar *Um Uísque Antes... E Um Cigarro Depois*, Ewald Filho lembrava que o filme estreou em Santos-70, e que “de lá para cá, diante da média dos filmes nacionais, melhorou muito. Os outros andam tão ruins que até mesmo um filme tolerável como este aparece como dos melhores” (EWALD FILHO, 1971b, p. 6). Na coluna de 10 de setembro de 1971, o crítico indagava: “quem pode com Simonal?” (EWALD FILHO, 1971c, p. 6), sem papas na língua. “*É Simonal* o último dos filmes do finado Festival de Santos a ser exibido normalmente. É também o pior de todos. Principalmente porque não tinha motivos para ser tão ruim” (EWALD FILHO, 1971c, p. 6).

A realização do I Festival do Cinema Brasileiro de Santos aparece no relatório de prestação de contas das atividades geradas na administração de Clóvis Bandeira Brasil,

interventor federal em Santos, na seção de turismo (PREFEITURA MUNICIPAL, 1971, p. 10). Em 06 de julho de 1971, Alcides França Brasil, secretário de Turismo de Santos, entraria em contato com o INC para articular a realização da segunda edição do FECIBRASA para o mesmo ano, deixando "tudo praticamente acertado" (DIA DO TURISTA, 1971, p. 24), mas o evento não foi realizado.

Assim, o I Festival do Cinema Brasileiro de Santos, de 23 a 31 de outubro de 1970, foi uma experiência do INC com o objetivo de promover os filmes brasileiros em seu próprio mercado, de aproximar as obras nacionais com o público interno para potencializá-las quando entrassem no circuito comercial. Os filmes participantes foram pró-mercado, marcados por comédias de Rio-SP, ou "chanchada a cores", dialogando com a linha de dentro para dentro e fazendo do FECIBRASA uma estratégia de mercado. Embora distribuída a relação de prêmios entre paulistas e fluminenses, foi o núcleo do Rio que levou os prêmios mais representativos. A presença das celebridades em Santos foi importante elemento de divulgação.A escolha de Santos como sede para este festival não foi ao acaso: centro populacional com grande circuito exibidor, cidade turística que utiliza sua praia como cartão de visita. O festival nasceu dos braços do Santos FC em virtude do bom momento que o futebol passava no contexto nacional, sendo capitaneado pela direção social do clube como forma de fortalecer sua parte social a partir da agenda futebolística. Em um ano com o Brasil campeão da Copa do Mundo, o futebol não era só um esporte, mas uma esfera de influência, e o clube entra em contato com o Instituto para fazer o evento acontecer. A autarquia se envolve institucionalmente no festival, o patrocina e o insere em seu calendário de eventos oficiais ainda em desenvolvimento.

O INC soube publicizar-se em cima do FECIBRASA, levando para o evento a divulgação da explicação do método da Embrafilme e atraindo o setor para o festival. Para o Instituto, a conquista do mercado interno não era só uma retórica, mas um objetivo no horizonte, e a utilização dos festivais para tal fim era também uma estratégia de divulgar as ações do órgão, ao passo que estimulava os artistas irem até Santos participarem do evento, colocando o festival e entidades associadas – a própria autarquia - na pauta do cenário macro da cinematografia brasileira.

Algumas fotos que encontramos do festival santista estão na cobertura realizada por O Cruzeiro. Na Figura 06, da esquerda para a direita, estão Flávio Ramos e Sônia Calmon, do elenco de *Um Uísque Antes... E um Cigarro Depois*, que "formaram o par mais amoroso do festival" (ÂNGELO; LUIZ, 1970, p. 116-117); Terezinha Sodré despindo-se para adentrar na piscina e Rossana Ghessa cantando em um dos shows promovidos pelos artistas presentes.

No quadro seguinte, Figura 07, mais fotos do FECIBRASA de O Cruzeiro: Grande Otelo dando autógrafos a alguns fãs, Mazzaropi abraçando uma criança, Jece Valadão confortável em uma cadeira e Pelé segurando o troféu que leva seu nome. O aspecto social da programação do festival esteve em evidência na cobertura da Revista.

A Tribuna também publicaria algumas fotos dos acontecimentos do festival, principalmente a presença feminina, constantemente procuradas pelas lentes dos jornais como forma de representar a "badalação" que o FECIBRASA tinha o propósito de gerar, como vemos na Figura 08. Temos, da esquerda para a direita e de cima para baixo, Neila Tavares e Annik Malvil posando nas pedras da Ilha das Palmas (AMANHÃ, 1970, p. 3); Dilma Lóes, de biquini, posando em um carro turístico de Santos com Jece Valadão (NOVA SENSAÇÃO, 1970, p. 26); Leila Diniz na praia, em capa de 31 de outubro, creditada como a "boa imagem no festival" (LEILA DINIZ, 1970, p. 1).

No quadro seguinte, Figura 09, duas fotos que integram capas das edições do jornal: da esquerda para a direita, estão algumas atrizes sob o título *Festival é sucesso por que tem coisa boa de se ver* (FESTIVAL É SUCESSO, 1970, p. 1), e ao lado, Denise Chagas, a vencedora do concurso Miss Festival, tomando um banho de sol (FESTIVAL DE CINEMA, 1970, p. 1).

Mais algumas fotos dos artistas na cobertura de A Tribuna na Figura 10, fotos com títulos nas capas do jornal local. Da esquerda para a direita e de cima para baixo, Dilma Lóes, protagonista de *Ascensão* e *Queda de um Paquera*; Jece Valadão, em duas fotos; Terezinha Sodré, de biquini, posando para a foto; e duas fotos da descontraída Leila Diniz na praia de Santos.

A Figura 11 retrata as fotos que Filme Cultura n° 17 tem da cerimônia de premiação. Da esquerda para a direita e de cima para baixo, estão Joanna Fomm, condecorada como Melhor Atriz, segurando o seu Troféu de Ouro; Jece Valadão junto de Leila Diniz; Conversando, França Brasil (secretário de Turismo de Santos), com Ricardo Cravo Albin (presidente do INC) e Athiê Jorge Cury (presidente do Santos FC); e Pelé junto de RCA (MOVIMENTO, 1970, p. 1-2). A Tribuna também possui fotos da solenidade, com Jece discursando, a Figura 12.

Figura 06: Momentos do Festival de Santos de 1970 (Revista O Cruzeiro)

Fonte: ÂNGELO, Miguel; LUIZ, Walter. O Pelé de Ouro. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro. 10 nov. 1970. Ano XLII, n.46. p.116-123.

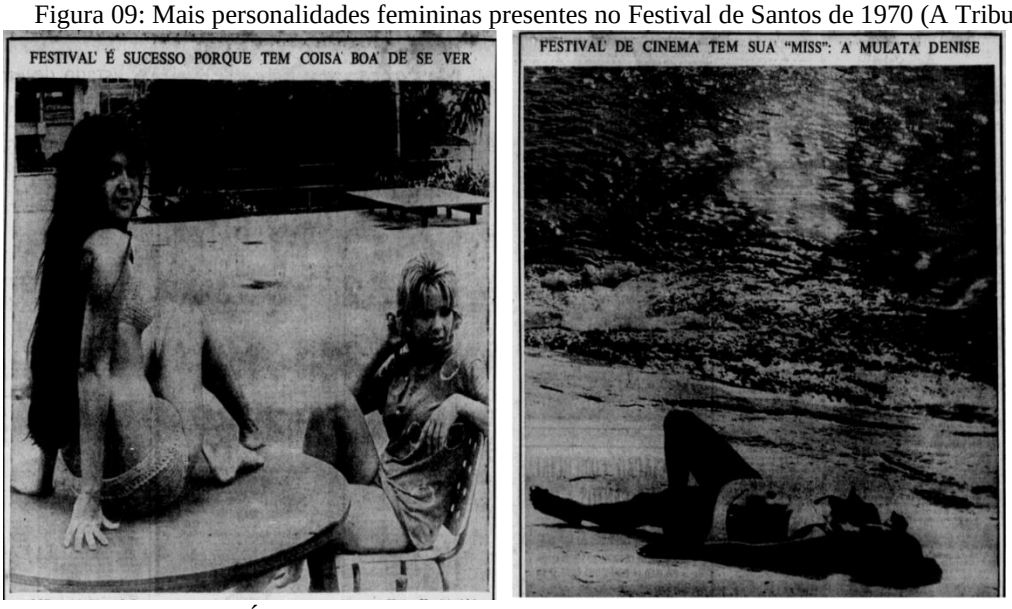
Figura 07: Quadro de personalidades presentes no Festival de Santos de 1970 (O Cruzeiro)

Fonte: ÂNGELO, Miguel; LUIZ, Walter. O Pelé de Ouro. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro. 10 nov. 1970. Ano XLII, n.46. p.116-123.

Figura 08: Personalidades femininas presentes no Festival de Santos de 1970 (A Tribuna)

Fontes: AMANHÃ, último dia dêsse festival de muita mulher bonita e badalação. A Tribuna, Santos. 30 out. 1970. Ano LXXVII, n. 202. 1° cad, p.3; NOVA SENSAÇÃO: presenças de Norma Bengell e Leila Diniz. A Tribuna, Santos. 29 out. 1970. Ano LXXVII, n. 201. 1° cad, p.26; LEILA DINIZ, Boa imagem no Festival! A Tribuna, Santos. 31 out. 1970. Ano LXXVII, n. 203. p.1, capa.

Figura 09: Mais personalidades femininas presentes no Festival de Santos de 1970 (A Tribuna)



Fontes: FESTIVAL É SUCESSO porque tem coisa boa de se ver. A Tribuna, Santos. 25 out. 1970. Ano LXXVII, n. 197. p.1, capa; FESTIVAL DE CINEMA tem sua 'Miss': a mulata Denise. A Tribuna, Santos. 30 out. 1970. Ano LXXVII, n. 202. p.1, capa.

Figura 10: Mais artistas no Festival de Santos de 1970 (A Tribuna)

Fontes: FESTIVAL PROSSEGUE e deverá chegar Leila Diniz. A Tribuna, Santos. 25 out. 1970. Ano LXXVII, n. 197. 1° caderno, p.10; FESTIVAL PROSSEGUE, DIA E NOITE. A Tribuna, Santos. 27 out. 2021. Ano LXXVII, n° 199. p.1, capa; GENTE FAMOSA chega a Santos. É o festival de cinema que está começando. A Tribuna, Santos. 24 out. 1970. Ano LXXVII, n. 196. p. 1, capa; FESTIVAL & PAQUERAS. A Tribuna, Santos. 29 out. 1970. Ano LXXVII, n. 201. p.1, capa; POR ENQUANTO, Só existem rumores sobre a premiação. A Tribuna, Santos. 31 out. 1970. Ano LXXVII, n. 203. 1° caderno, p.3.

Figura 11: Cerimônia de Premiação do Festival de Santos de 1970 (Filme Cultura)

Fonte: MOVIMENTO. Revista Filme Cultura (17). Rio de Janeiro, v.6 n. 17, p.01-04. nov/dez. 1970.

Figura 12: Jece Valadão na Cerimônia de Premiação do Festival de Santos de 1970 (A Tribuna)

"MEMÓRIAS DE UM GIGOLÔ" FOI O MELHOR DO FESTIVAL DE CINEMA DE SANTOS

"Memórias de um Gigolô" foi o melhor filme apresentado durante a realização do I Festival de Cinema Brasileiro de Santos, de acôrdo com a decisão da Comissão Julgadora, formada por gente que entende da sétima arte. O melhor diretor foi Jece Valadão, por "Vale do Canaã", ficando Sérgio Ricardo como detentor do título de melhor argumentista. Melhores ator e atriz foram eleitos Sérgio Hingst e Joana Fomm, respectivamente. Houve também a indicação dos astros coadjuvantes, revelações, fotografia e curta-metragem, e todos os vencedores receberam o "Pelé de Ouro" ontem à noite no Indaiá. Durante o dia, artistas, diretores e produtores estiveram na piscina do Caiçara, onde lhes foi oferecido um coquetel. Depois, de retôrno ao Parque Balneário, uma feijoada completa antecipou a tarde totalmente livre de compromissos. À noite, após a solenidade de entrega dos prêmios, foi realizado o Baile de Confraternização, que reuniu os participantes do Festival. Alguns artistas começaram a viagem de retôrno a suas cidades de origem ontem mesmo. Outros viajam hoje.

(Página 3 - 1.º caderno)

Fonte: MEMÓRIAS de um Gigolô foi o melhor do Festival de Cinema de Santos.
A Tribuna, Santos. 01 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 204. p.1

5.1.2 I Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá (25/11/1970 a 29/11/1970)

A coluna de Nemésio Prado de 07 de agosto de 1970 em A Tribuna que prevê a realização do festival de Santos para outubro, diz que estaria "coincidindo com outro idêntico já programado para o Guarujá, pela Secretaria de Turismo do Estado, na mesma época" (PRADO, 1970, p. 6). Prado, ao correlacionar os eventos de Santos e Guarujá de 1970 sob os termos "coincidindo" e "outro idêntico", resumiria os dois eventos, pautados com o mesmo perfil, características e realizados ao mesmo tempo, o que implicará em diversos entreveros.

É verdade que Guarujá já não era uma cidade estreante no assunto, sendo mencionada na coluna de 10 de abril de 1970 de Joaquim Menezes em O Jornal como uma das cidades que sediavam os eventos concentrados em São Paulo[138]. (MENEZES, 1970e, p. 3).

Em 28 de julho de 1970, Paulo Pestana, secretário de Cultura, Esporte e Turismo do estado de São Paulo, desejava realizar um festival na cidade, solicitando à prefeitura local "diversas providências, que julga indispensáveis para que todos assistam o festival saiam bem impressionados", para que a cidade ficasse "bem arrumada e preparada para o certame" (TURISMO QUER, 1970, p. 10).

Dentre os pedidos, constava a melhora do sistema de iluminação da Avenida Marechal Deodoro, que permeia a praia, do Morro do Maluf, ponto turístico da cidade, localizado entre as praias da Enseada e Pitangueiras, e a reforma do Clube da Orla (Avenida Marechal Deodoro, 885, Pitangueiras). Pestana preocupava-se com "os terrenos desocupados, os passeios públicos danificados e a inexistência de muro de fêcho. Desde o Tortuga Clube até a Praia do Tombo o turismo reivindica que seja limpo, murado e dotado de calçadas" (TURISMO QUER, 1970, p. 10), e que as praias estivessem constantemente "limpas, sem mato e com iluminação, e se possível que nelas sejam plantados mais coqueiros e chapéus-de-sol" (TURISMO QUER, 1970, p. 10).

O jornal local A Estância de Guarujá, no final de agosto, informava que a secretaria estadual de Turismo solicitou à prefeitura que "ornamentasse a cidade, iluminando-a com luz de mercúrio, fossem os jardins arrumados em fim que se desse à cidade um ar acolhedor" (ESTÂNCIA, 1970, p 3) para a realização do evento. A Secretaria instalaria lâmpadas coloridas por toda a encosta do Morro do Maluf e em toda a extensão dos sete mil metros da Praia da Enseada, mas "tão logo seja encerrado o certame, a Secretaria de Turismo providenciará a retirada de todo o material" (FESTIVAL DE CINEMA TERÁ, 1970, p. 7).

---

[138] Menção ao Festival de Cinema do Guarujá de 1961.

Fica em mente um projeto de higienização provisória da cidade, essencialmente os pontos turísticos e de maior acesso pelos visitantes quando ocorresse o festival.

Uma breve nota de A Tribuna de 27 de agosto 1970 desenhava o perfil do festival:

> O Festival do Cinema do Guarujá, a realizar-se entre 25 a 29 de novembro, terá o patrocínio da Secretária de Cultura, Esportes e Turismo do Estado através da Comissão de Cinema e do Conselho Estadual de Cultura. Poderão participar filmes em longa-metragem, sob qualquer tema, e curta-metragem abordando aspectos turísticos. Haverá ainda uma retrospectiva de filmes brasileiros premiados no exterior. Ao filme de longa-metragem participante do Festival que receber o primeiro prêmio caberá a importância de Cr$ 2.500,00 e o Troféu Pérola do Atlântico. Os demais filmes participantes receberão Cr$ 500 cada. Serão premiados ainda, os melhores: diretor, ator, atriz, fotografia e coadjuvantes (EM NOVEMBRO, 1970, p. 7)

A cidade é chamada de “Pérola do Atlântico” em virtude das suas mais de vinte praias e suas belezas naturais disponíveis para acesso. O evento ocorreria antes do período de veraneio do final de ano. Outra nota de A Tribuna, mas de 05 de setembro, terminaria de caracterizar o evento:

> Visando promover a cinematografia brasileira, foi o que o Sr. Paulo Pestana, titular daquela pasta, baixou resolução criando o Festival e encarregando a Comissão de Cinema do Conselho Estadual de Cultura de levá-lo a efeito. Tal medida trará, ainda, outra série de benefícios, como o de estimular a produção de filmes documentários sobre temas turísticos e concorrer com o incremento do turismo local (FESTIVAL DE CINEMA, 1970, p. 7)

A Associação Hoteleira da cidade demostraria interesse na promoção do festival, que, ao tomar conhecimento da possível realização, entraria em contato com a Secretaria estadual de Turismo oferecendo hospedagem gratuita aos artistas (ESTÂNCIA, 1970, p. 5). Segundo A Tribuna de 16 de outubro, a escolha pela cidade se deu:

> Por causa de seus hotéis que atualmente estão classificados como 'padrão internacional' nas agendas de turismo das principais companhias de viagens. Integram a rede hoteleira do Guarujá, o 'Delphin Hotel' (onde funcionará a comissão executiva do festival), o 'Jequeti, o Ferrareto', o 'Gávea' e o 'Âncora', além de alguns outros estabelecimentos de menor parte. Além dos prêmios em dinheiro, reservados aos melhores filmes (...), o festival do Guarujá está instituindo troféus destinados a ser internacionalmente cobiçados dentro de dois anos (FESTIVAL DE CINEMA DARÁ, 1970, p. 7).

Dos estabelecimentos citados, quem centralizaria as atuações seria o ainda novo Delphin Hotel, de propriedade de Ricardo Roman[139]. A Estância de Guarujá cita que Roman "está em intensa atividade, juntamente com as demais pessoas designadas para comporem as diversas subcomissões no sentido de que a organização do festival corresponda inteiramente a finalidade desejada" (À MARGEM, 1970, p. 1). Junto com ele, Tom Payne estaria "trabalhando trinta horas por dia na organização do Festival de Cinema do Guarujá", responsável pela administração, organização e logística do evento[140]. (À MARGEM, 1970, p. 1).

A Comissão Executiva do Festival de Cinema do Guarujá, responsável pela execução financeira do evento, entraria em contato com a Prefeitura para obter auxílio nas despesas provenientes do festival. Brenno de Toledo Leite, interventor federal no município, dizia que "estamos em final de exercício e a verba destinada a iniciativas dessa natureza é mínima. Mesmo assim, já determinei ao Serviço da Fazenda estudos para dentro de nossas possibilidades, assistir da melhor forma o festival" (INTERVENTOR, 1970, p. 13).

Assim, o evento guarujaense nasce a partir do desejo turístico da secretaria estadual homônima de fazer acontecer um festival de cinema na estância balneária, exibindo filmes brasileiros para o público interno. O Instituto Nacional do Cinema não tinha envolvimento com o festival até então, ficando a responsabilidade financeira, logística e promocional a cargo do governo do Estado. O festival incentivaria as pessoas a irem ao Guarujá, que absorve esses visitantes por meio de sua rede hoteleira e promove a si própria, que, por consequência, promove a cidade, associando-se ao festival que nela acontece.

Joaquim Menezes, na sua coluna de 25 de outubro, informava que o Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá foi regulamentado pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado em 18 Resoluções que estabelecem suas condições jurídicas e de execução, as quais não encontramos disponíveis. Os filmes poderiam ser inscritos na própria

---

[139] Segundo seu site oficial, o Delphin Hotel foi fundado em 1964, localizado na Praia da Enseada (Avenida Miguel Stéfano, 1295). Sua localização é próxima do centro da cidade e a outros estabelecimentos comerciais (O HOTEL, 2021). Ricardo Roman é um empresário local com diversos estabelecimentos na área de turismo, principal atuação profissional da família, já que os três filhos de Ricardo seguiram na área (ANDRADE, 2014), cuidando do Delphin até hoje.

[140] O argentino Tom Payne (1916-1996) foi para a Inglaterra com 16 anos, onde teve o primeiro contato com o cinema. Convidado por Alberto Cavalcanti para trabalhar na Vera Cruz, chegou ao Brasil em 1950, sendo assistente de direção em *Caiçara* (Adolfo Ceci, 1950), e pela Companhia, dirigiu *Terra É Sempre Terra* (Tom Payne, 1951), *Ângela* (Tom Payne, 1951), e *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953). Dirigiu também *Arara Vermelha* (Tom Payne, 1957) e lançou a atriz Eliane Lage, com quem teve três filhos. Afastou-se do cinema no final dos anos 50, fixando-se em Guarujá e atuando como empresário. *Sinhá Moça* recebeu um Leão de Prata no Festival de Veneza de 1959, além de exibições internacionais (REBOUÇAS, 2012b, p. 540-541).

Secretária Estadual de Turismo (Avenida Paulista, 326, 6° andar, Bela Vista, São Paulo) aos cuidados do Sr. Plínio Sanchez. (MENEZES, 1970c, p. 3).

Por fim, Joaquim Menezes descreve as Comissões que trabalhariam no festival e seus profissionais: Mário Corrêa de Matos, responsável pela Coordenadoria Administrativa em São Paulo, (na sede da Secretaria de Esportes, Cultura e Turismo: Avenida Paulista, 326, 6° andar, telefone 28733321, ramal 32); Ricardo Roman, responsável pela Coordenadora Administrativa no Guarujá, no Delphin Hotel; José Francisco do Amaral, Alberto Scaff e Percival Caropreso, responsáveis pela Comissão de Hospedagem; Eduardo Rizk, Alberto Scaff, Guido Romanezzi e Acyr Aires Paes, responsáveis pela Comissão de Recepção; Lola Brah, Maurício Kus, Vininha de Moraes e Ryron Cavalcanti de Oliveira, responsáveis pela Comissão de Relações Públicas; Otávio Vaz de Camargo e Anésio Vitor Paladino, responsáveis pela Comissão de Publicidade e Imprensa; Mário Corrêa de Matos, Aparecida Sircelj e Maria Lucia Bisacchi, responsáveis pela Comissão de Transporte; Carlos Eduardo Estefano, Ricardo Assis Saboia e Haydea Ghersel Michalany, responsáveis pela Comissão de Ornamentação; José Arany Dias de Melo, chefe de polícia no Guarujá, responsável pela Comissão de Trânsito e Segurança; Eduardo Rizk, Nassi Mussa Gazi e Carlos Simonian. responsáveis pela Comissão de Comércio Local; José Roberto Arruda e José Carlos Del Fiol, responsáveis pela Comissão de Impressos; Oswaldo Bentini, responsável pela Comissão de Filmes Turísticos; Tom Payne, responsável pela Mostra Retrospectiva; e Plínio Garcia Sanchez, responsável pela Comissão da Mostra Competitiva de Longa-Metragem (situada na Rua Rui Barbosa, 738, Bela Vista, São Paulo) (MENEZES, 1970c, p. 3).

Alguns nomes são de destaque, como os já mencionados Tom Payne, a cargo da exibição retrospectiva, e Ricardo Roman, proprietário do Delphin. Na Comissão de Relações Públicas, a atriz Lola Brah, o ex-diretor da TV Manchete Mauricio Kus e a ex-garota propaganda da TV Tupi Vininha de Moraes. Carlos Eduardo Estéfano era administrador do Hotel Casa Grande, em Guarujá, e integrante da Comissão de Ornamentação. Plínio Garcia Sanchez foi diretor do Departamento de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

A grande quantidade de Comissões (quatorze) mostra o investimento do governo estadual na realização do festival guarujaense, com divisões logísticas na capital e na Estância Balneária, os objetivos turísticos sempre presentes. Se a prefeitura de Santos arcaria com os custos logísticos de seu festival, a prefeitura de Guarujá não precisaria se preocupar com esses detalhes administrativos, já que ficaria o governo do Estado com tais atribuições. O Delphin Hotel já desponta como o espaço protagonista da cidade.

Entretanto, a data ainda era um conflito. O diretor do Conselho Municipal de Turismo do Guarujá, Paulo Paiva, conversaria com Paula Pestana para postergar a realização do Festival do Guarujá para janeiro de 1971, "a fim de que a iniciativa não coincida com o Festival de Brasília, programado para a mesma época" (FESTIVAL VAI DAR, 1970, p. 9). Compartilhava da opinião Brenno de Toledo Leite, pensando com o viés do turismo também para janeiro, que é "quando Guarujá acolherá afluxo dos maiores de visitantes" (FESTIVAL VAI DAR, 1970, p. 9), mas a ideia não foi para frente. A prefeitura de Guarujá, ainda tímida na organização, aparece aqui tentando negociar com a secretaria estadual de Turismo a postergação do evento guarujaense para que não coincida com eventos similares e dotados da força política e econômica da máquina federal, na figura do Instituto Nacional do Cinema.

Os prêmios oferecidos no certame seriam um pouco maiores que em Santos-70. Cada filme receberia Cr$ 3 mil base por participação, com um adicional por prêmio: Melhor Filme, Cr$ 4 mil; Melhor Diretor, Cr$ 3 mil; Melhor Atriz, Cr$ 3 mil; Melhor Ator, Cr$ 3 mil; Melhor Fotografia em cores, Cr 2mil; Melhor Foto em Preto e Branco, Cr$ 2mil; Melhor Atriz Coadjuvante, Cr$ 1,5 mil; Melhor Ator Coadjuvante, Cr$ 1,5 mil; Melhor Curta-Metragem, Cr$ 1,5 mil (FESTIVAL DE CINEMA ELEVA, 1970, p. 7).

Temendo que os produtores e diretores optassem pela participação no Festival de Santos, que tinha a repercussão nacional do INC, aumentar a bonificação foi a solução encontrada para estimular a inscrição dos filmes, o que, aparentemente, deu certo. Texto de A Tribuna de 11 de novembro de 1970 informava alguns inscritos: a produção ítalo-brasileira *Verão de Fogo* (Pierre Kalfon, 1970), com cenas gravadas no Guarujá, *A Moreninha* (Glauco Mirko Laurelli, 1970), e *Um Certo Capitão Rodrigo* (Anselmo Duarte, 1971) (FESTIVAL JÁ TEM, 1970, p. 10). As expectativas ficavam altas:

> O Festival de Cinema Brasileiro de Guarujá é ideia das mais felizes, não só pelas suas altas finalidades, como pela escolha do local, um dos centros turísticos mais completos, mais confortáveis do Brasil. Não somente vai servir à causa da cinematografia do nosso país, valorizando nossa técnica, nossos artistas e diretores, como também atrairá a atenção mundial para as grandes possibilidades da sétima arte entre nós. A problemática do cinema nacional, através da participação de cineastas e técnicos de elevado nível, será examinada e estudada em contribuições expressivas. Do contato com elementos estrangeiros notáveis, muito se beneficiarão, por outro lado, os homens que vêm, abnegadamente, se dedicando ao cinema há décadas, numa contínua e brilha história sobre uma série de dificuldades (...) há ainda outro aspecto relevante no I Festival de Cinema de Guarujá. Aqui, é uma consequência de ordem indireta, mas que deve ser ressaltada com a devida ênfase. Refere-se à promoção do turismo paulista e brasileiro em geral, pois grande número de viajantes estrangeiros conhecerá as maravilhas do Guarujá. Depois de Guarujá, virão outras atrações, outros encantos do nosso país, na mais eficiente e natural das propagandas. Dessa forma, o certame ora criado pela Secretaria de Turismo do Estado terá também, ao lado da divulgação do cinema brasileiro, o lado prático e

> econômico, que é acarretar divisas no presente e no futuro para a Nação (FESTIVAL DE CINEMA ELEVA, 1970, p. 7).

Temos, nesta sequência, algumas associações: o festival está para cinema, ambos estão para a cidade, e todos para o turismo, importante na realização do festival gurujaense por movimentar a economia local, ao passo que promove "a cinematografia brasileira em seus aspectos técnicos, culturais e comerciais (...) Também se menciona o impulso ao turismo local" (FESTIVAL DE CINEMA ELEVA, 1970, p. 7), em diálogo De Dentro Para Dentro.

Ainda que nem a primeira edição tenha sido idealizada, o desejo de continuidade já era latente. Nota do Diário da Noite de 28 de setembro de 1970 dizia que o festival trabalharia inicialmente com obras brasileiras e "dentro de três anos terá caráter internacional, dentro do gabarito de 'Leão' de Veneza, ou da 'Palma' de Cannes" (PEREIRA, A., 1970a, p. 13).

Toledo Leite acenava positivamente à realização do festival pensando no calendário turístico de Guarujá, prometendo maior auxílio no ano seguinte "porque a promoção o merece, por sua importância e significação" (INTERVENTOR, 1970, p. 13), além de prometer "estudos futuros para que uma dimensão maior seja dada à iniciativa: um festival internacional" (INTERVENTOR, 1970, p. 13).

O Diário da Noite de 13 de novembro mencionava o festival como projeto de longo prazo, com finalidades de "servir ao cinema brasileiro, valorizar a sua técnica, seus artistas e diretores, bem como atrair a atenção do mercado internacional" e "promover o turismo paulista e brasileiro em geral, "pois grande número de viajantes estrangeiros conhecerão as maravilhas do Guarujá" (I FESTIVAL DE CINEMA, 1970, p. 11). O sucesso imaginado da edição nacional permitiria o sonho internacional dos anos seguintes:

> O êxito certo do I Festival de Cinema, fará, sem dúvida, com que seja concretizada uma sugestão interessante. Trata-se de ampliar o certame, o qual, com a inauguração do Casa Grande Hotel e consequente expansão da hotelaria guarujaense, passaria a I Festival Sul-Americano de Cinema, a partir de 1971. Possivelmente, numa nova extensão de suas finalidades, em 1973, se tornaria internacional, com o que às suas diretrizes, objetivos e consequências práticas para o cinema e para o turismo nacionais teriam uma profundez incomparavelmente maior (FESTIVAL DE CINEMA ELEVA, 1970, p. 7).

Embora De Dentro Para Dentro, o festival tinha o horizonte de levar para a Pérola do Atlântico obras e realizadores estrangeiros a partir da realização de um evento internacionalizado, atuando, portanto, De Fora Para Dentro, interesse referendado pela secretaria do Turismo do Estado de São Paulo e pela prefeitura (FESTIVAL DE CINEMA ELEVA, 1970, p. 7; PELÉ ENTREGA, 1970, p. 4; FESTIVAL DE CINEMA DARÁ, 1970, p. 7; INTERVENTOR, 1970, p. 13).

A Associação Hoteleira do Guarujá utilizava sua influência para tentar alterar o perfil do evento "por causa das possibilidades turísticas" (PELÉ ENTREGA, 1970, p. 4). O INC, até então ausente, seria acionado para colaborar com essa transformação estrutural de algo que ainda nem realizado havia sido (PELÉ ENTREGA, 1970, p. 4), encomendando estudos junto à FIAPF para oficializar o festival internacional do Guarujá dos anos seguintes, seguindo o modelo do FIF no Rio de Janeiro: "nesta ocasião, será criado o Troféu Pérola do Atlântico, nas categorias ouro, prata e bronze, além de prêmios em dinheiro" (PELÉ ENTREGA, 1970, p. 4).

Esses trechos abordam os principais tópicos da realização do evento guarujaense: para a importância para a cinematografia brasileira, para o turismo local e o olhar sempre direcionado para a visita de realizadores estrangeiros, focando no possível caráter internacional da próxima edição. A concepção De Fora Para Dentro no campo das ideias é mais forte que o estado atual De Dentro Para Dentro concretizado.

A data de realização já era anunciada publicamente: de 25 a 29 de novembro de 1970 (I FESTIVAL DE CINEMA, 1970, p. 11), e as Comissões agilizavam para finalizar as agendas fílmica e social. Paulo Pestana e equipe atribuiriam ao cantor Osmar Fontana uma música-tema para o Festival do Cinema Brasileiro do Guarujá, que seria a trilha *Fantasia do Ar*. A ideia era definir uma música-tema para cada edição do evento (FESTIVAL DE CINEMA TERÁ, 1970, 11)[141]. Ainda na música, Jansen Filho, assessor do secretário de Turismo, convidaria os violeiros nordestinos Severino Pinto, Lourival Bandeira, Arrudinha,

---

[141] *Fantasia do Ar* tem autoria e composição de Omar Fontana, executada por Luiz Vieira, e integra o álbum *Tempo de Verdade* (1971). Levando em consideração a letra e o ritmo da música, achamos curiosa a escolha da trilha, que aborda os sentimentos de entender o amor e dor.

Só quem ama como eu / Sim, pode entender de dor
Quem do choro se escondeu / Não merece a paz do amor
Bendita seja, assim / Esta verdade em mim
Porque na dor me entendi / No viver, para crer
Que a vida / Tem como bordão
Na luz do sofrer / À luz do perdão
Pra se encontrar, tem que se perder
Pra poder ouvir o seu coração
Quem flutua na luz
Que uma crença de paz
Descobre o que é amar
E entende que o esteio do amor
Só se faz /Naquele que é capaz
De na dor / Só na dor
Perdoar / Quem flutua na luz
De uma crença de paz / Descobre o que é amar
E entende que o esteio do amor
Só se faz / Naquele que é capaz
De na dor / Só na dor
Perdoar

Job Patriota, José Gonçalves, Pedro Amorim e Tira-Teima para se apresentarem no festival (VIOLEIROS NORDESTINOS, 1970, p. 8). Conforme se aproximava, a entidade provedora do evento tentava torná-lo popular, e um ponto importante nesse intento eram as celebridades, especialmente as mulheres, que confirmavam presença no festival:

> Evidentemente, os nomes femininos são os mais divulgados e só de saber que vai ter Leila Diniz, Joanna Fomm, Odete Lara, Adriana Prieto, Rossana Ghessa e uma patota enorme do mesmo gabarito nas praias, o Festival vai levar um bocado de gente até o balneário. O 'show de encerramento será no Clube da Orla e dele vão participar Agnaldo Rayol, Célia e Hebe Camargo, entre outros (FESTIVAL DO GUARUJÁ, 1970, p. 10).

A Tribuna de 17 de novembro de 1970 publicou a lista dos artistas que confirmaram presença: Rossana Ghessa, Tônia Carrero, Leila Diniz, Sérgio Cardoso, Pagano Sobrinho, Anselmo Duarte, Newton Prado, Luis Sérgio Person, Sônia Braga, Grande Otelo, Margot Lauro, Mirian Tereza, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Reginaldo e Roberto Farias, Flávio Tambelini, Jarbas Barbosa, Carlos Hugo Christensen, David Neves, Adhemar Gonzaga, Domingos de Oliveira, Norma Bengel, Darlene Glória, Geraldo Del Rey, Glória Menezes, Tarcísio Meira, Sonia Dutra, Leonardo Villar, Irene Stefânia, Roberto Carlos, Marisa Urban, Adriano Reis, Joana Fomm, Rosa Maria Pena e Ruth de Souza (VEJA OS ARTISTAS, 1970, p. 7).

A relação é superestimada por constar profissionais historicamente contra festivais brasileiros desse perfil badalativo, caso de Glauber Rocha. Além destes, temos outra lista, de 19 de novembro, com mais convidados: Cláudio Petraglia, Alfredo Sternheim, Alfredo Palácios, Amácio Mazzaropi, Glauco Mirko Laurelli, Astolfo Araújo, Fernando de Barros, Lima Barreto, Luis Sérgio Person, Maurício Rittner, Osvaldo Massaíni, Ozualdo Candeias, Roberto Santos, Walter Hugo Khouri, Adriana Prieto, Agnaldo Rayol, Aurora Duarte, Cacilda Lanuza, David Cardoso, Eva Vilma, John Herbert, Glauce Rocha, Francisco Di Franco, Jacqueline Myrna, Juca de Oliveira, Marilia Pera, Sonia Braga e Walter Forster (ESTES ARTISTAS, 1970, p. 12).

A Tribuna também publicaria a relação completa de filmes inscritos. Além dos já citados *A Moreninha*, *Capitão Rodrigo* e *Verão de Fogo*, constam *Uma Mulher para Sábado* (Maurício Rittner, 1971), *Nenê Bandalho* (Emílio Fontana, 1970), *O Jogo da Vida e da Morte* (Mário Kuperman, 1972), *O Pornógrafo* (João Callegaro, 1970), *Guerra dos Pelados* (Sylvio Back, 1970), *Bang-Bang* (Andrea Tonacci, 1971), *Bahia Por Exemplo* (Rex Schindler, 1969), *Lúcia McCartney, uma Garota de Programa* (David Neves, 1971), *Azyllo Muito Louco*

(Nelson Pereira dos Santos, 1970) e *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970) (VEJA OS ARTISTAS, 1970, p. 7).

A produção paulista domina a relação de obras inscritas. Dos 13 filmes, oito são de São Paulo (*Verão*, *Capitão Rodrigo*, *Moreninha*, *Mulher Para Sábado*, *Jogo*, *Nenê*, *Pornógrafo*, *Bang-Bang*), três do Rio (*Lúcia*, *Deuses* e *Azyllo*), uma baiana (*Bahia Por Exemplo*) e uma paranaense (*Pelados).* Adeptos do cinemanovismo e próximos ao movimento constam entre os inscritos (Back, Nelson, Neves, Schindler, Ruy Guerra), curiosamente as cinco obras fora de São Paulo. Quanto às produções paulistas, duas da Boca (*Mulher para sábado* e *Nenê*) e outras duas com o perfil do Cinema Marginal (*Pornógrafo* e *Bang-Bang*).

Paralelamente, o governador do estado, Renato Abreu Sodré, confirmava a sua presença em Guarujá para a abertura do evento. O I Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá teve patrocínio da secretaria de Esportes, Cultura e Turismo do Estado e promoção da Associação Hoteleira do município e da prefeitura local: "Na verdade, um mini festival. A duração não vai além de cinco dias. Começa amanhã, termina domingo. Mas sempre, um festival. O primeiro. E que nasce com mais pretensões que qualquer outro, querendo lugar igual aos de Cannes, Veneza, Mar Del Plata, e Punta Del Este, mantendo a tradição de que os grandes festivais vivem ou viveram nos balneários, nas praias famosas" (FABBRI, 1970, p. 9), evidenciando as referências adotadas e o estereótipo carregado por estes eventos de serem associados às cidades costeiras, com intensa programação social e presença de celebridades.

Porém, a cidade e seus munícipes não estariam no que Hélio Fabbri, do Diário da Noite, chama de "atmosfera festivaleira", desconhecendo a realização do evento. A divulgação dentro do Guarujá resumia-se à distribuição de alguns cartazes impressos pela Secretaria de Turismo do Estado e, nos cinemas da cidade, "somente comunicados datilografados, com algumas notícias, já divulgadas pela imprensa. Colados juntos às bilheterias" (FABBRI, 1970, p. 9). Dessa forma, "O festival é para gente de fora. Longe do Guarujá, ele, por certo, está sendo mais divulgado" (FABBRI, 1970, p. 9).

O autor reverencia o trabalho de Roberto Roman e Tom Payne, que transformaram uma sala do Delphin Hotel no centro administrativo do festival: "Somente duas pessoas trabalhando, fazendo tudo: atendendo telefonemas, expedindo convites, datilografando notas e comunicados, recebendo as primeiras latas de filme. E sonhando muito com o êxito do certame (...) são executivos, datilógrafos, office-boys. Tudo. Senão, as coisas não andam" (FABBRI, 1970, p. 9).

Os convidados ficaram hospedados nos principais hotéis da cidade: no Delphin Hotel (Avenida Miguel Estefno, 1295, Jardim Tejereba), o Jequeti (Avenida Marjory da Silva

Prado, 1100, Praia De Pernambuco), Ferraretto (Rua Mario Ribeiro, 564, Centro), Gávea (Avenida Marechal Floriano Peixoto, Morro do Maluf), e Âncora (Rua Prof. Mario de Almeida Píres, 450, Jardim Virginia), e reservas de emergências em casas particulares, caso necessário. O INC é finalmente mencionado quando, a partir de 25 de novembro, primeiro dia do festival, as equipes da Secretaria Estadual de Turismo e da autarquia assumiriam os trabalhos administrativos, distribuindo os artistas pelos quartos do Delphin e definindo onde ficaria a sala para coletivas e atendimento à imprensa (FABBRI, 1970, p. 9).

O chefe do Departamento de Censura da Polícia Federal, Jeová Lemos Cavalcanti, em um ato de "boa vontade com o Festival" (FABBRI, 1970, p. 9), mandaria dois censores ao evento "para liberar, *in loco*, os filmes ainda não censurados, a fim de que possam participar do certame. Há filmes prontos, que perderiam a chance, se tivessem que ser remetidos para Brasília e aguardassem a liberação, dentro da rotina burocrática" (FABBRI, 1970, p. 9). A obra de Emílio Fontana, *Nenê Bandalho*, extraoficialmente sairia da programação por não "obter o beneplácito da Censura, para ser exibido no Festival no Brasília. Os produtores não quiseram insistir" (FABBRI, 1970, p. 9)[142].

Leon Cakoff e Renato Petri cobriam os acontecimentos do primeiro dia do festival guarujaense para a edição de 26 de novembro de 1970 do Diário da Noite, mencionando cerca de 150 presentes na abertura do evento entre produtores, diretores, artistas, técnicos, personalidades governamentais como Ricardo Cravo Albin e Paulo Pestana (CAKOFF; PETRI, 1970, p. 10). Os autores resumem as primeiras impressões:

> Um movimento bem intenso, que já está ao menos prometendo um festival mais qualificado que a outra recente primeira experiência levada a efeito em Santos, no início deste mesmo mês. Em Guarujá, nesta primeira noite, as figuras mais simpáticas, Anselmo Duarte, Rossana Ghessa, Joana Fomm, fizeram os assuntos. Ao mesmo tempo até às primeiras horas de hoje, durante o jantar no Tortuga Clube e,

[142] O motivo para a retirada "extraoficial" de *Nenê Bandalho* pode ter sido a violência, já que o protagonista mata um policial. Segundo a Cinemateca Brasileira, sua sinopse: "Um assassino de mulheres, perseguido pela polícia, recorda da mãe e de uma amada cuja força o deixara impotente. Acuado, vira atração pública até o término de sua resistência física e emocional. Entrega-se à morte. Nenê, um assassino de mulheres, é localizado pela polícia. Depois de matar um policial foge para o meio do mato, retornando mais tarde. Acuado, refugia-se nos telhados. De vez em quando, umas tragadas de 'fumo' fazem o rapaz sonhar e rever o passado: a lembrança infantil da mãe violentada por marginais, o romance dele com a moça que o amava mas não queria casar por falta de dinheiro, o assassinato das mulheres que não curavam sua impotência. Enquanto a polícia cerca o quarteirão, vai aumentando o número de curiosos. Passa a noite e até os convidados do chefe de polícia resolvem participar do acompanhamento à caça do criminoso. Nenê, que já fora motivo até mesmo de uma canção, não tem mais maconha. Sua resistência chega ao fim com o término das balas do revólver. Ele desce à rua para ser morto pelos policiais" (NENÊ BANDALHO, 2021). O protagonista fumando sua maconha também foi motivo polêmico (BAHIA, 1998, p. 95). Em todo caso, os produtores não insistiram na permanência da fita em Guarujá visando a participação em Brasília, que poderia atrair maior repercussão para a obra tendo em vista a estabilidade do evento candango no cenário nacional. O filme de Fontana, dias mais tarde, sofreria novas censuras no próprio Festival de Brasília, sendo apreendido no dia da sua exibição (BAHIA, 1998, p. 95).

> novamente, no Mustachinho, ainda se discutia qual seria a definitiva composição do júri, fato não revelado, enquanto se aguardam as presenças de, por exemplo, Marisa Urban, Leila Diniz, Adriana Prieto, Norma Bengel, Nelson Pereira dos Santos, David Neves, Domingos de Oliveira, e até de Roberto Carlos, Sérgio Cardoso, Zelloni, Glauber Rocha... (CAKOFF; PETRI, 1970, p. 10).

O Pornógrafo (João Callegaro, 1970) e *Azyllo Muito Louco* (Nelson Pereira dos Santos, 1970) saíram da lista de filmes em competição sem motivo aparente, *Lúcia McCartney, uma Garota de Programa* (David Neves, 1971), *Nenê Bandalho* (Emílio Fontana, 1970) e *O Jogo da Vida e da Morte* (Mário Kuperman, 1972) também não participariam "provavelmente por não terem tido tempo suficiente de concluir seus filmes. Mario Kuperman, por exemplo, ainda não terminou a dublagem de sua fita" (CAKOFF; PETRI, 1970, p. 10).

Surge uma Mostra Retrospectiva, tendo como recorte títulos brasileiros premiados no exterior: *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), *A Garganta do Diabo* (Walter Hugo Khouri, 1960), *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e *Vidas Secas (*Nelson Pereira dos Santos, 1964) (COMEÇA HOJE, 1970, p. 7).

Os filmes selecionados são divulgados: *A Moreninha* (Glauco Mirko Laurelli, 1970), *Bahia Por Exemplo* (Rex Schindler, 1969), *Um É Pouco, Dois é Bom,* (Odilon Lopes, 1970), *Paixão na Praia* (Alfredo Sternheim, 1971), *Uma Mulher para Sábado* (Maurício Rittner, 1971), *Se Meu Dólar Falasse* (Carlos Coimbra, 1970) e *A Guerra dos Pelados* (Sylvio Back, 1970), não constando alguns dos filmes na relação de A Tribuna de 17 de novembro.

Desconhecemos se o festival produziu algum tipo de documentação própria como pôsteres, catálogos e cartazes, mas, com base nas informações dos textos de (FABBRI, 1970, p. 9; CAKOFF; PETRI, 1970, p. 10; COMEÇA HOJE, 1970, p. 7), compilamos a programação do I Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá, com Mostras Competitiva e Retrospectiva nos dois cinemas da cidade, o Cine Guarujá (Avenida Puglise) e o Cine Praiano Palace (próximo à Praia das Pitangueiras):

- 24/11/1970 (terça-feira): recepção de artistas e convidados;

- 25/11/1970 (quarta-feira): 12h: almoço nos hotéis para convidados; às 19h, coquetel de boas-vindas na boate Mustache, dentro do hotel 'Ferrareto". Às 22h, jantar no Tortuga Clube, no remanso da Praia da Enseada. CINE GUARUJÁ: 16h, Mostra Retrospectiva: *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953); 22h, Mostra Competitiva: *A Moreninha* (Glauco Mirko Laurelli, 1970); PRAIANO PALACE: 16h, Mostra

Retrospectiva: *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953); 22h, Mostra Competitiva: *Bahia Por Exemplo* (Rex Schindler, 1969);

- 26 de novembro (quinta-feira): 11h: Entrevista coletiva de Ricardo Cravo Albin, presidente do INC, no Centro de Convenções do Delphin Hotel. Passagem curiosa do Diário da Noite diz que o "horário não é muito oportuno se houver sol e Leila Diniz estiver na praia, em frente" (FABBRI, 1970, p.9). 13h: Almoço;CINE GUARUJÁ: 16h, Mostra Retrospectiva: *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953); 22h, Mostra Competitiva: *Paixão na Praia* (Alfredo Sternheim, 1971); PRAIANO PALACE: 16h, Mostra Retrospectiva: *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953); 22h, Mostra Competitiva: *Um É Pouco, Dois é Bom,* (Odilon Lopes, 1970);

- 27/11/1970 (sexta-feira): CINE GUARUJÁ: 16h, Mostra Retrospectiva: *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962); 22h, Mostra Competitiva: *A Guerra dos Pelados* (Sylvio Back, 1970); PRAIANO PALACE: 16h, Mostra Retrospectiva: *Na Garganta do Diabo* (Walter Hugo Khouri, 1960); 22h, Mostra Competitiva: *Se Meu Dólar Falasse* (Carlos Coimbra, 1970);

- 28/11/1970 (sábado): CINE GUARUJÁ: 16h, Mostra Retrospectiva: *Vidas Secas (*Nelson Pereira dos Santos, 1964); PRAIANO PALACE: 16h, Mostra Retrospectiva: *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962); 20h, Mostra Competitiva: *Uma Mulher para Sábado* (Maurício Rittner, 1971);

- 29/11/1970 (domingo): 21h: Festa de encerramento e cerimônia de premiação, no Clube da Orla, durante jantar musicado e show surpresa. Exibição da obra que receber o prêmio de Melhor Filme, no Praiano Palace.

A Moreninha conta a história do vaidoso estudante de medicina Augusto, que faz uma aposta com seus amigos: "irá a um baile na casa de Felipe e ficará apaixonado pela irmã deste, Carolina, embora seja tão volúvel e insensível às armadilhas do amor. Acontece que Augusto, quando criança, fez com Carolina um juramento de amor eterno. Por isso não pode amar ninguém além dela e ganhará a aposta. Mas Carolina não reconhece o rapaz e resolve dar-lhe uma lição, mantendo-se esquiva e irônica" (A MORENINHA, 2021). Censura livre.

Em *Uma Mulher Para Sábado,* dois rapazes e duas moças se isolam em uma praia para encontrarem o sentido da vida. “Todos ignoram seus nomes e se chamam por números (Um, Dois, Três, Quatro), passando a agir sem nenhum dos freios impostos pela civilização. Os momentos vividos na praia - cheios de violência e sensualidade - aprofundam os laços entre os quatro jovens, revelando ao mesmo tempo a personalidade mais secreta de cada um " (UMA MULHER PARA SÁBADO, 2021). Censura 18 anos.

Em *A Guerra dos Pelados*, "durante a campanha do Contestado, sangrento conflito de fronteiras que tumultua o interior catarinense - de 1912 a 1916, a concessão de vasta extensão de terras a uma companhia ferroviária desaloja os posseiros que, formando um exército, se lançam em luta contra os donos das terras" (A GUERRA DOS PELADOS, 2021). Censura 18 anos.

Paixão na Praia retrata a crise matrimonial de Débora, que abandona o marido e vai para a sua casa de veraneio, onde “é aprisionada por dois assaltantes movidos por intenções políticas, Pedro e Jairo, aos quais se une, depois, a Baronesa. Aos poucos, Débora vai vencendo o medo até se sentir atraída por um dos homens. Entre os dois surge o amor, enquanto a situação se agrava. Sem querer, Débora torna-se cúmplice" (PAIXÃO NA PRAIA, 2021). Censura 18 anos.

Em *Se Meu Dólar Falasse*, a dona de um instituto de beleza chamada Bisisica “é encarregada pela amiga Madame Veruska de ser a intermediária na compra de uma estatueta chinesa no valor de 15 mil dólares. O dinheiro vai parar no lixo e nas mãos de um grupo de mendigos e Bisisica fica em apuros; mas, depois de inúmeras reviravoltas e uma briga homérica, tentativa de haraquiri e outras confusões, tudo acaba bem para alguns." (SE MEU DÓLAR FALASSE, 2021). Censura 18 anos.

Um É Pouco, dois é bom é dividido em dois episódios: em *Com Um Pouquinho de Sorte*, Jorge, motorista de ônibus, e Maria, comerciária, se casam e vão residir num apartamento popular. Ela, grávida, é despedida do emprego, e ele, sofrendo um acidente, tem o mesmo destino”. Já em *Vida Nova Por Acaso*, Magrão e Crioulo vivem às custas de pungas de bolsas femininas nas ruas centrais de Porto Alegre, embora nem sempre sejam bem-sucedidos em seus golpes" (PROJETO RAROS, 2017). Censura 18 anos.

Único documentário da relação, *Bahia Por Exemplo* tem "depoimentos e trabalhos de artistas baianos, nas áreas de música, cinema e artes plásticas. Flagrantes de capoeira, candomblé, Festas do Xareú e Iemanjá" (BAHIA POR EXEMPLO, 2021). Censura livre.

Sete longas concorriam na Mostra Competitiva, todos coloridos, produzidos em 35mm, seis ficções e um documentário. O predomínio paulista se mantém nos selecionados,

com quatro obras (*Moreninha*, *Mulher*, *Paixão*, *Dólar*), uma baiana (*Bahia Por Exemplo*), uma do Paraná (*Guerra*) e uma agora do Rio Grande do Sul (*Um é pouco*), sem obras do Rio de Janeiro. São cinco dramas (*Um é pouco*, *Paixão*, *Moreninha*, *Mulher* e *Guerra*), uma comédia (*Dólar*) e um documentário (*Bahia*).

O cinemanovismo se apresenta em duas obras, *A Guerra dos Pelados* e *Bahia por Exemplo*, e três produções da Boca, *Uma mulher para sábado*, *Paixão na Praia* e *Se Meu Dólar Falasse*. Comparando a relação de selecionados com a de inscritos, manteve-se o protagonismo paulista, centrado em comédia de costumes e temas leves, objetivando uma facilitada entrada no mercado, destoando deste panorama *A Guerra dos Pelados* e *Bahia por Exemplo*. Na programação social, segue o padrão de festividades coletivas: coquetéis, almoços, festas e praias, sendo a coletiva de Ricardo Cravo Albin uma das poucas atividades institucionalizadas da área cinematográfica.

Anselmo Duarte foi o anfitrião da noite de estreia, atuando como apresentador antes das sessões (CAKOFF; PETRI, 1970, p. 10). No dia de abertura (25/11, quarta-feira), foram exibidos *A Moreninha* e *Bahia Por Exemplo* na Mostra Competitiva, fazendo Cakoff e Petri lamentarem "o fato do nível dos filmes concorrentes não ser o esperado. Bem melhor que o Festival realizado em Santos, este ainda tem a falha de não oferecer um bom critério seletivo de filmes. Tanto é verdade que *Se Meu Dólar Falasse* é uma grossa chanchada (a cores)" (CAKOFF; PETRI, 1970, p. 10). Porém, os autores valorizam o ambiente construído pelo festival já na primeira noite:

> Festival acontece quando todos os formalismos são quebrados, surgindo ao mesmo tempo aquele clima, universal, de fofocas, intrigas, amizades forçadas, contatos frutíferos, provocando bastante assunto. E as fofocas, já nas primeiras horas, por menos que se estivesse ligado, foram surgindo, confirmando mais este acontecimento para os próximos anos pretende-se transformar no Festival Internacional de Guarujá, procurando convergir o turismo internacional (CAKOFF; PETRI, 1970, p. 10)

Quanto ao INC, pouco restou o que fazer no Guarujá. Além da coletiva de Albin, o Instituto teria um representante no júri de premiação (COMEÇOU O I FESTIVAL, 1970, p. 13). Ricardo utilizaria o festival para abordar situações macro do cinema brasileiro, manifestando, por exemplo, sua intenção de disciplinar as datas de realização de festivais pelo país, à luz dos conflitos entre Brasília, Santos e Guarujá (INC VAI, 1970, p. 10).

No primeiro contato com a imprensa, Cravo Albin reforçou a importância do INC para a realização de festivais cinematográficos pelo país e a sua relevância para o cinema brasileiro, como um "meio lúcido para divulgação do cinema, fonte de contato com o público

que já está percebendo o nível técnico e artístico do cinema nacional, o que é extremamente importante para nós" (SOL, PRAIA, 1970, p. 7).

A repercussão da estadia de RCA seria assunto de A Tribuna, acompanhado do sol e praia:

> O sol que apareceu cedo ontem, em Guarujá, fez muita gente, artistas, diretores, produtores e participantes do Festival de Cinema deixar os hotéis antes do meio-dia e ir aproveitar a praia. Joana Fomm, que preferiu dormir a ir ao jantar do Tortuga, foi a primeira a levantar; de maiô branco esteve primeiro na praia. Depois vestiu um biquini estampado e foi para a piscina do Delphin onde já estava Elizabeth Gasper. Cacilda Lanuza também preferiu a praia; Rossana Ghessa, de calça preta e camiseta amarela, desceu tarde e foi fazer compras no centro. Os últimos a chegar foram Mario Benvenutti, de bermuda estampada, e Tereza Sodré, sempre posando para os fotógrafos. Anselmo Duarte só apareceu no final da tarde. O presidente do INC, Ricardo Cravo Albin, também apareceu cedo, mas de terno: tinha entrevista coletiva com a imprensa e só depois foi para a praia. Os produtores Osvaldo Massaíni e Willian Khouri e o diretor Walter Hugo Khouri preferiram ouvir a conversa de Cravo Albin e saber as novidades do Instituto e da Embrafilme (SOL, PRAIA, 1970, p.7).

Reforça-se a associação de um festival a seus acontecimentos sociais. Sob os elementos "praia" e "sol", a cobertura midiática e as lentes dos jornais procuram as moças, o que fazem, onde, quando, o que vestem, como se comportam, utilizando o corpo feminino para publicitar a rotina do festival. Ao mesmo tempo, figuras masculinas mencionadas, como Mario Benvenutti com a simples "bermuda estampada" e Ricardo Cravo Albin "de terno" mostram o descompasso no olhar e representação dos corpos. No caso de Albin, a roupa que orna o diferencia de quando está à trabalho e quando em lazer, na praia.

Um dos principais assuntos do festival guarujaense era justamente sua realização, não no sentido positivo, mas na crítica "bem mais séria, que poderia ser corrigida para o próximo ano, é o fato da coincidência de datas de realização juntamente com o Festival de Brasília". (CAKOFF; PETRI, 1970, p. 10). O VI Festival de Brasília do Cinema Brasileiro aconteceu de 27 de novembro a 03 de dezembro de 1970, enquanto o de Guarujá, de 25 a 29 de novembro de 1970. A Estância do Guarujá admitia que o festival local foi "um tanto prejudicado pelo Festival de Brasília" (ENCERRA-SE, 1970, p. 7), e, para piorar, com atritos com Santos-70.

Alguns produtores que participavam do festival santista "foram 'pressionados' pelos promotores do Festival de Guarujá para não trazerem suas fitas para cá. Um deles é Jece Valadão" (UM SERGIO RICARDO, 1970, p. 26), que dá a sua versão:

> Eu fui procurado no Rio por um representante do Festival do Guarujá, que me fez o convite de participar. Porém, ele exigia que os filmes fossem inéditos, isto é, que não tivessem passado no Festival de Santos. Acontece que o Festival de Guarujá

> acontecerá na mesma época do Festival de Brasília, e para mim é mais importante exibir na Capital Federal, onde os contatos são muito maiores, inclusive com autoridades. O Festival de Guarujá, além disso, não é oficial, e o de Santos é. Por isso, trouxe minhas fitas para cá. E estou gostando. (UM SERGIO RICARDO, 1970, p. 26).

Os filmes de Valadão não participariam de Brasília-70, informação que, em outubro, ainda era desconhecida. Jece direciona suas obras para o evento que lhe garantisse maior visibilidade, fazendo-o optar por Brasília e Santos, dois dos três festivais até então oficializados pelo INC, que atraíam maior protagonismo, repercussão midiática e oportunidades financeiras a seus participantes.

Os festivais que integravam o calendário do Instituto ficavam diretamente sob a esfera de influência da autarquia, que forneceria auxílio financeiro, promocional, institucional e prêmios em dinheiro, fixando a imagem do órgão à realização destes eventos. Embora recente, o I Festival do Cinema Brasileiro de Santos já nasceu oficializado, permitindo em sua estrutura a influência do órgão e, por consequência, a preferência dos realizadores, ao contrário de Guarujá, como enunciado por Valadão.

Ricardo Cravo Albin foi perguntado sobre o entrevero e colocou panos quentes: "Nós aconselhamos os promotores a deixarem para o ano que vem, para dar maior espaço de tempo com relação ao Festival de Santos. Eles não aceitaram. O INC vai prestigiar também essa iniciativa: nossa política é promover festivais para projetar o cinema brasileiro" (UM SERGIO RICARDO, 1970, p. 26). A fala de RCA, ao mesmo tempo em que dialoga com o seu perfil de gestão da autarquia em participar de todos os festivais possíveis, também estabelece a ligação do INC com o festival, de forma tardia, justificada na vazão de ideal-mor de projeção ao cinema brasileiro. Ricardo também credita o Festival de Guarujá “no espaço físico entre Santos e Brasília”, em alusão à realização entre dois festivais oficializados pelo Instituto, tendo como objetivo para o ano seguinte a criação de um calendário de festivais nacionais, administrados pelo INC sem datas conflitantes (SOL, PRAIA, 1970, p. 7).

A partir das falas de Ricardo, o INC reafirma sua percepção de que os festivais brasileiros são instrumentos De Dentro Para Dentro, e mesmo com esse conflito de datas (Brasília-Guarujá) e de eventos realizados na mesma localidade (Santos-Guarujá), os três festivais nutrem os mesmos objetivos de serem estratégias para a conquista do mercado interno por consequência do Instituto. Porém, esses festivais abrigariam uma hierarquia de relevância entre si, tendo como parâmetro o envolvimento do Instituto para com eles.

Logo, percebemos como o INC enxergava o evento na Pérola do Atlântico: Enquanto Santos e Brasília teriam todo o suporte disponível por parte do órgão, Guarujá estaria em

outro nível, “no espaço entre Santos e Brasília”, auspícios de segunda categoria para um evento que não é oficializado, ao qual se vê a necessidade de participação mais tímida que em Santos, na presença e entrevista coletiva do presidente do Instituto e no júri.

Pelo menos dentro do oferecido pela autarquia, o festival em Guarujá seria um ambiente de continuidade a partir do espaço gerado em Santos, já que o sistema de financiamento de filmes via Embrafilme também seria pauta na Pérola do Atlântico. Ricardo anunciava que, no início da semana seguinte (01/12, segunda-feira), as primeiras verbas seriam liberadas (SOL, PRAIA, 1970, p. 7), aproveitando para justificar detalhes do sistema:

> Acredito que a classe cinematográfica entendeu perfeitamente nossa intenção de não ser paternalistas, mas nosso crédito na indústria cinematográfica nacional em desenvolvimento. A escolha dos contemplados é feita através de pontos obtidos pelo produtor com base em vendas anteriores, currículo, vendas no estrangeiro, estruturação e rentabilidade das empresas produtoras (SOL, PRAIA, 1970, p. 7)

Osvaldo Massaíni e Walter Hugo Khouri estavam presentes nessa coletiva, sendo informados pelo presidente do INC que tinham crédito em aberto, não ficando sujeitos ao limite de Cr$ 200 mil estabelecidos pela empresa (SOL, PRAIA, 1970, p. 7). Assunto no FECIBRASA, quando Ricardo é perguntado se a Embra beneficiaria apenas os grandes produtores, não negou que a atuação governamental seria em vista para obras que dialogassem com o grande público, ajudando na conquista do mercado interno:

> 60% da verba será destinada às firmas produtoras. Eles merecem mais atenção, e como empresa de capital misto a Embrafilme precisa garantir a volta do dinheiro para continuar a financiar. 30% a 35% para os produtores independentes, considerados médios, e pequena parcela para os produtores iniciantes. Nessa fase primeira faremos 20 financiamentos, sendo um para produtor iniciante. Não pretendemos auxiliar cineastas, que acham que filme só pode ser entendido por eles mesmos; queremos filmes que sejam apreciados pelo grande público, temos interesse em que se façam mais filmes e sempre melhores filmes, mas não podemos ficar nas caraminholas de falsos gênios. A obra de arte foi feita para se comunicar (SOL, PRAIA, 1970, p. 7).

Albin também anunciava que o Instituto programava para 1971 a realização e distribuição em escolas e universidades de filmes educativos em 16mm abordando “o problema de tóxicos” (SOL, PRAIA, 1970, p. 7), desenvolvimento de série sobre o Projeto Rondon, anúncio de um curso de estrutura básica de cinema em São Paulo, realização de um curta-metragem sobre a “vida e obra de grandes vultos da História do Brasil e que servirão como aulas práticas da cadeira de moral cívica” (SOL, PRAIA, 1970, p. 7):

> Como o INC vai acabar definitivamente com atendimento e benefícios de amigos, todas essas séries serão realizadas por concorrência pública., que está aberta a partir de agora. O Instituto está interessado também em comprar cópias de produtores de curtas-metragens. Pedimos aos produtores de São Paulo que encaminhem desde já cópias de seus filmes ao Departamento do Filme Educativo, pois temos interesse em adquirir filmes bonitos para mostrar a estudantes e ao público interessado (SOL, PRAIA, 1970, p. 7).

O presidente do INC ainda foi perguntado sobre o aumento da exibição compulsória de filmes brasileiros para 112 dias, válido a partir de janeiro de 1971. “A comissão que está estudando o problema ainda não se manifestou; estamos esperando uma definição, mas garanto que a essência das portarias que fixaram esse prazo não será alterada; poderemos no máximo aceitar prorrogação do prazo” (SOL, PRAIA, 1970, p. 7)[143].

RCA utiliza o Festival de Guarujá como ambiente de discussão de diversas pautas da cinematografia brasileira, abrandando calendário dos festivais, liberação de verbas de execução de projetos, ações do Departamento do Filme Educativo, curso de cinema, demanda por filmes históricos e educativos, aumento dos dias obrigatórias de exibição, em uma grande pincelada macro dos assuntos que permeiam as atribuições do INC. Este movimento desloca o macro para o micro, faz o Instituto colocar os assuntos gerais do cinema nacional em um evento localizado como um festival de cinema e ao fazer isso insere a si mesmo como protagonista deste espaço. Se considerarmos que o Instituto não dispunha de nenhuma brecha na organização de Guarujá-70, Ricardo Cravo Albin criaria uma fresta de publicidade para as ações e influências do Instituto por meio de sua presença no Guarujá.

Por determinação de Ricardo, seria Van Jafa o representante do Instituto e presidente do júri de premiação no evento guarujaense. Junto com ele, comporiam a comissão Tom Payne (diretor), Boris José Malta Cardoso (Departamento de Promoção da Secretaria de Turismo do Estado), Eduardo Pires de Campos (assessor técnico da Comissão Estadual de Cinema), José Júlio Spiewak (crítico de cinema)[144] e Ricardo Roman (coordenador do festival) (SOL, PRAIA, 1970, p. 7), um júri essencialmente controlado por pessoas ligadas à secretaria Estadual de Turismo e com admiradores do cinema estadunidense, como Spiewak. O presidente do INC voltaria à Brasília para participar do evento local, onde faria os mesmos pronunciamentos realizados em Guarujá (BRASÍLIA INAUGURA, 1970, p. 10).

---

[143] Referência à Resolução n° 38, de 30/06/1970, que aumentava a exibição compulsória de filmes brasileiros para 112 dias por ano (MELLO, 1978, p. 355). Esta medida aceleraria o processo de fritura e queda de Cravo Albin frente ao Instituto e Embrafilme, como vimos nos capítulos anteriores.

[144] "Vivendo em São Paulo desde 1940, liga-se à corrente crítica admiradora do cinema americano formada por Rubem Biáfora e Flávio Tambelini" (MIRANDA, 2012, p. 676). Passagens como crítico entre os anos 50 a 70 para o Diário de São Paulo, O Estado de São Paulo e O Jornal da Manhã.

No geral, a cobertura sobre o festival guarujaense foi bem mais tímida comparada a de Santos, e percebemos isso pela quantidade de registros em A Tribuna, principal jornal local da região. Enquanto do FECIBRASA constam textos diários e espaço considerável para relatos da programação fílmica e social, os textos sobre Guarujá eram mais enxutos, inclusive na parte da badalação. Os artistas estiveram no Clube da Orla na sexta, 27 de novembro de 1970, distribuindo autógrafos. Entre os presentes, Angela Grosser, Rosana Tapajós, Elizabeth Gasper, Sonia Dutra, Barbara Fazio, e os diretores Walter Hugo Khouri, Ozualdo Candeias, Mario Benvenutti, Odilon Lopes e Fernando de Barros (FATOS E FOFOCAS, 1970, p. 5), com um atrito:

> Como sempre, em festival de cinema, aparecem as fofocas, e as deste festival estão 'quente'. Começando pela Luíza de Franco e Rossana Ghessa quase se pegando a tapas, na boate Aquário, no Guarujá, por causa do acompanhante de Luíza. Dia 26 último, durante a exibição do filme *Paixão na Praia*, no Cine Guarujá, a película quase não pode ser terminada, pois Adriano Reis e Norma Bengell brigaram feio (FATOS E FOFOCAS, 1970, p. 5).

A Intervalo sintetiza Guarujá-70 como “muita paquera, repentistas nordestinos, boa organização e a presença maciça de grandes nomes marcaram o I Festival de Cinema Brasileiro do Guarujá” (MUITA PAQUERA, 1970, p. 27), destacando as celebridades como Albin, Massaíni, Khouri e “muitos nomes importantes do cinema brasileiro (...) que entre um mergulho e outro, entre uma sessão de cinema e uma sessão de uísque, debatiam-se os destinos do nosso cinema” (MUITA PAQUERA, 1970, p. 27).

Considerando característica indissociável dos festivais, a revista menciona que “nos momentos de descanso aconteceu o inevitável, pois não há festival sem paquera. Os casais eram muitos, mas fizeram pazes mais constantes Luiza de Franco e Carlucho Affonseca, Fernando de Barros e Rossana Ghessa, Geraldo Del Rey e Elizabeth Gásper e Astolfo Araújo e Joanna Fomm” (MUITA PAQUERA, 1970, p. 27). Arley Pereira define o festival como “matrimonial”:

> Nunca a gente viu um festival de cinema tão familiar, como este que Guarujá conseguiu realizar no último final de semana. Todos os atores e atrizes, galãs e ingênuas - exceção feita à Geraldo Del Rey, recentemente separado de Tânia - desceram para a praia em companhia de seus maridos, esposas e quejandos. Quem não gostou foi o time das menininhas em disponibilidade, pois a paquera foi entregue aos velhinhos gagás e elas tiveram que se contentar com a situação, agarrados pelos babões e vendo os 'pãs' desfilarem naquela de bom-marido-com-mulher-e-filhos-passeando-na-areia (PEREIRA, A., 1970b, p. 5)

Ainda em 27 de novembro, chega à cidade a cantora Leny Eversong, “contando muitas histórias e dando muitas risadas no grupinho que formou com diversos artistas e diretores” (UMA MULHER PARA SÁBADO, 1970, p. 1), acompanhada de Osvaldo Massaíni, Rossana Ghessa, Geraldo Del Rey e Rosana Tapajós. Ficou até o final da tarde, quando retornou a Santos. Chegaram também na sexta o comediante Pagano Sobrinho, o ator Miguel Di Prieto, Ozualdo Candeias, George Jonas e Astolfo Araújo. (FESTIVAL COM NOVAS, 1970, p. 3).

Presente desde o início, Anselmo Duarte foi entrevistado por A Tribuna em 28 de novembro de 1970. Sua ida ao Guarujá se deu como forma de descanso em meio à montagem de seu novo filme, *Um Certo Capitão Rodrigo* (Anselmo Duarte, 1971), com gravações recém-finalizadas no Rio Grande do Sul e constando como inscrito no Festival do Guarujá (FESTIVAL COM NOVAS, 1970, p. 3).

O texto traça breve trajetória da carreira de Anselmo, com declarações do próprio. O diretor concorda com a política de incentivo do INC de estimular a produção de filmes brasileiros com finalidade comercial, que "é fundamental que se parte definitivamente para a conquista do mercado nacional, antes de se pensar em vender para o estrangeiro" (FESTIVAL COM NOVAS, 1970, p. 3). O ganhador da Palma de Ouro em Cannes com *O Pagador de Promessas* afirma que não gosta de festivais, indo ao Guarujá para descansar: "Os filmes que estou fazendo não são para festival, e muito menos festivais internacionais que estão compromissados politicamente. Só ganha filme com mensagem política; pode ser malfeito, quadrado, mas se falar em política ganha prêmio” (FESTIVAL COM NOVAS, 1970, p. 3)

No sábado, 28 de novembro de 1970, o Festival do Guarujá seria o festival do samba, quando os artistas começariam uma roda às 11h e terminando às 14h. Dentre os animados, estava Rogério Duprat, que conduziu a brincadeira, ditando o ritmo e convidando os demais a entrarem no samba. Maria Pompeu e Francisco di Franco, que chegaram na sexta-feira (27/11), aderiram ao compasso, junto com Cacilda Lanuza e Rosana Tapajós. Pagano Sobrinho “deu apenas algumas voltinhas” (SAMBA FOI, 1970, p. 3).

Norma Bengell chegou à cidade sexta à noite, não a tempo da exibição de *Paixão na Praia*, filme do qual participou. Foi para o Delphin, esticando a noite no Mustache, onde ficou numa roda de amigos até às 7h, acordou às 13h indo direto para a praia. Os realizadores do festival abririam uma exceção e exibiriam novamente *Paixão* em sessão no sábado, às 18h, na qual Norma esteve presente (SAMBA FOI, 1970, p. 3).

A matéria de *A Tribuna* comenta que Bengell, candidata ao prêmio de Melhor Atriz, não esperoaria o resultado, despedindo-se de Guarujá rumo à Brasília no domingo (29/11) logo pela manhã porque outra obra em que atuava, *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra,

1970), concorria no festival candango. “Não era nem para vir aqui, mas adoro esta cidade e dei uma fugidinha mesmo só por dois dias” (SAMBA FOI, 1970, p. 3). Durante a estadia, Norma esperava tomar um banho de sol, também sem sucesso: o sol se escondeu durante o dia. “Olha, eu estou precisando me queimar um pouco, mas sou exagerada e fico toda vermelha, agora que estou trabalhando isso não seria bom. Mas eu me vingo, no começo do ano volto para cá e ficarei à vontade na praia, sem preocupações” (SAMBA FOI, 1970, p. 3).

A Tribuna apresenta uma relação das celebridades que chegaram ao Guarujá nos últimos dias (sexta e sábado, 27/11 e 28/11). Bengell foi a atração principal, constantemente solicitada para fotos. Assim como ela, chegaram Francisco Di Franco, Luis Sergio Person, Newton Prado, Sérgio Cardoso, Aurora Duarte, Flávio Tambelini, Felipe Carone e Gilda Medeiros. Zeloni apareceu com a família na hora do almoço no Delphin Hotel por ser convidado do evento, mas, como tinha casa em Guarujá, apareceu apenas nos horários das atividades. Alberto Rossellini, filho de Roberto Rossellini, também se fez presente sexta à noite e sábado de manhã, acompanhado de Marlene França (SAMBA FOI, 1970, p. 3).

A programação do domingo, 29 de novembro, previa pela manhã a realização de uma partida de futebol entre artistas e jornalistas, em campo cedido pelo Sr. José Stefano. Brenno de Toledo Leite, interventor federal em Guarujá, foi o árbitro. Stefano e Eduardo Teles (chefe de gabinete do interventor) seriam os bandeirinhas. Ricardo Roman, proprietário do Delphin, prometeu um “prêmio surpresa para a torcedora mais animada” (SAMBA FOI, 1970, p. 3). A prefeitura de Guarujá pouco se envolveu no festival, caracterizando outra diferença com Santos-70, de participação mais ativa. O executivo guarujaense atuaria nas sobras da programação oficial instalada pela secretaria estadual de Turismo, como esta confraternização futebolística.

O domingo não foi ensolarado, fazendo com que os artistas pouco badalassem. A atriz Maria Pompeu, “como não consegue ficar muito na cama e foi dormir cedo no sábado, desceu logo de manhã. O sol ameaçava aparecer, ela vestiu biquini amarelo, saída de renda branca e foi tentar bronzear o corpo na praia. Mas, o tempo não se firmou e logo teve que voltar para a varanda do hotel, onde encontrou Lola Brah e desistiu definitivamente de qualquer programa” (FESTIVAL É TEMA, 1970, p. 1). Outros artistas tentavam encontrar uma agenda para preencher o dia, indo ao Clube da Orla para sessões de autógrafos e atender a imprensa. Mario Benvenutti circulava com Gilda Medeiros, Sérgio Cardoso, Aurora Duarte e Francisco Di Franco, Rossana Ghessa, Fernando de Barros, Rosana Tapajós e Elisabeth Gásper, acordaram e foram direto ao almoço (FESTIVAL É TEMA, 1970, p. 1). Terezinha Sodré teria reclamado “da falta de entusiasmo logo no último dia, da separação do pessoal, dispersado em vários

hotéis, dos filmes, do júri, e até da cerimônia de encerramento e entrega dos prêmios" (FESTIVAL É TEMA, 1970, p. 1).

Enquanto isso, na organização do evento, problemas logísticos: a cópia de *Vidas Secas* não chegou a tempo da sua exibição na Mostra Retrospectiva, prevista para 28 de novembro às 16h no Cine Guarujá. Foi substituído por *Sinhá Moça*. (SAMBA FOI, 1970, p. 3).

Joaquim Menezes, em coluna do dia 29, tentaria ver o lado positivo do festival sem negar seus defeitos, que teve "muita gente importante da sociedade paulista e pouca gente de cinema" (MENEZES, 1970f, p. 4), isentando por tal configuração o secretário estadual de Cultura, Esportes e Turismo, Paulo Pestana.

Além de elogios a Pestana, Joaquim Menezes tece adjetivos favoráveis a Mário Matos ("colaborador inteligente") e a Paulo Paixão, "que ensinou o ABC dos festivais[145] à veterana atriz Lola Brah, da Comissão de Relações Públicas, que teve a tarefa de convidar seus colegas que preferiram o VI Festival Cinematográfico de Brasília" (MENEZES, 1970f, p. 4). Segundo o crítico, dos 250 artistas convidados, entre artistas, cineastas, jornalistas e autoridades, a "média do I Festival de Cinema do Guarujá foi sempre (do início até hoje – Festa de Encerramento), de 25% de cinema; o restante – a Comissão Organizadora e Amigos do Cinema Verde-Amarelo" (MENEZES, 1970f, p. 4). Sobre os filmes exibidos, conclui: "muita onda e boa publicidade para o nosso cinema" (MENEZES, 1970f, p. 4), reforçando o caráter de mercado interno que a primeira edição do evento se destinava.

Arley Pereira, em texto para o Diário de Noite também do dia 29, considerava a execução do festival guarujaense pouco satisfatória, mas elogia o trabalho de Ricardo Roman:

> Apenas um setor funcionou à perfeição e os méritos devem ser dados todos à Ricardo Roman, que cuidou da parte administrativa da coisa, o último a dormir, o primeiro a levantar. Velhos frequentadores de festivais de cinema por estes brasis estavam admirados com a eficiência do 'gringo', que botou todo o 'staff' do seu Delphin Hotel à serviço da organização e da burocracia, os únicos setores que - já dissemos aí acima - funcionaram. No restante, todo mundo queria mesmo é aparecer. Autopromover-se, aceitando cargos diretivos não para trabalhar, mas para badalar promocionalmente. E pra que não diga que alguma prevenção há de nossa parte (que só vimos o Festival no seu último dia, mas foi o suficiente para saber quem era quem), parem na excelente cobertura que os Diários Associados" deram à promoção (PEREIRA, A., 1970c, p. 10).

[145] Paulo Paixão atuou na coordenação de festivais de cinema ao longo dos anos 60 e 70, como os dois do Guarujá de 1970 e 1974. Desconhecemos maiores detalhes sobre Paixão, mas, em texto de Joaquim Menezes de 10/04/1970 sobre o estado de São Paulo ser palco da maior quantidade de festivais no Brasil, o colunista comenta que, quando da realização do I Festival de São Carlos em 1969 "destacava-se a figura de Paulo Paixão, que além de já ter organizado no Brasil 9 festivais com grande repercussão participou também de 19 festivais internacionais, inclusive o de Berlim. Paulo Paixão recebeu do presidente da República Federal Alemão, D. Henrich Luebke, a Grã-cruz do Mérito Alemão" (MENEZES, 1970e, p. 3).

O júri de premiação se reuniu a portas fechadas na tarde de domingo (30/11) logo após o almoço para definir os premiados. A Comissão de Premiação “não conseguiu manter em segredo o resultado, como se previa antes mesmo de ser iniciado o jantar: quase todos os escolhidos já sabiam seus prêmios e por isso o clima de expectativa e surpresa que se pretendia criar não aconteceu” (A MORENINHA, 1970, p. 3).

A cerimônia foi conduzida pelo locutor Oliveira Neto e pelo ator Geraldo Del Rey. Antes de anunciar os contemplados, subiram ao palco Anselmo Duarte - que leu uma mensagem de Norma Bengell, que precisou ir embora antes do término do festival -, Ricardo Cravo Albin (retornando de Brasília), o interventor federal no Guarujá, Brenno de Toledo Leite, e Paulo Pestana, secretário de Esportes, Cultura e Turismo do Estado de São Paulo. Todos agradeceram a presença dos artistas, destacaram a importância do festival e a intenção de transformá-lo em evento sul-americano no ano seguinte. (A MORENINHA, 1970, p. 3).

Ao encerramento da solenidade, houve saideira com show carnavalesco para os presentes, com "sambas e marchas carnavalescas fizeram os artistas dançar até a madrugada" (A MORENINHA, 1970, p. 3). Eis a relação de premiados (A MORENINHA, 1970, p. 3):

- Melhor Filme: *A Moreninha*, dirigido por Glauco Mirko Laurelli; prêmio em dinheiro de Cr$ 4 mil; apenas o Melhor Filme recebeu o Troféu Pérola do Atlântico;
- Melhor Diretor: Glauco Mirko Laurelli, pelo trabalho em *A Moreninha*; prêmio em dinheiro de Cr$ 3 mil;
- Melhor Fotografia: Rodolfo Icsey, pelo trabalho em *A Moreninha*; prêmio em dinheiro de Cr$ 2 mil;
- Melhor Ator: Ewerton De Castro, pela interpretação de “Jairo”, em *Paixão Na Praia*; prêmio em dinheiro de Cr$ 3 mil;
- Melhor Atriz: Inês Knaut, pela interpretação de “Moça”, em *Uma Mulher Para Sábado*; prêmio em dinheiro de Cr$ 3 mil;
- Melhor Ator Coadjuvante: Zózimo Bulbul, pela interpretação de “Vitorino”, em *A Guerra dos Pelados*; prêmio em dinheiro de Cr$ 1,5 mil;
- Melhor Atriz Coadjuvante: Lola Brah, pela interpretação de “Baronesa”, em *Paixão Na Praia*; prêmio em dinheiro de Cr$ 1,5 mil;
- Prêmio Revelação: Dorothée-Marie Bouvier, pela interpretação de “Ana”, em *A Guerra dos Pelados*; prêmio em dinheiro de Cr$ 1,5 mil;

- Melhor Documentário: *Rio Desconhecido*, dirigido por Sérgio Segall; prêmio em dinheiro de Cr$ 1,5 mil;
- Personalidade do Festival: Lola Brah, eleita pelos jornalistas que cobriram o festival.

Quatro dos sete longas foram premiados (*Moreninha*, *Praia*, *Paixão* e *Guerra dos Pelados*), e em um festival com predomínio de fitas paulistas e organizado pela secretaria estadual de Turismo, foi a produção de São Paulo a grande vencedora do evento guarujaense, já que, dos oito prêmios destinados aos longas, seis foram para obras feitas do estado.

A Moreninha teve a maior quantidade de premiações - três (filme, direção e fotografia), sendo dois destes os principais e maiores do certame. *Paixão na Praia* teve duas condecorações, Ator e Atriz Coadjuvante, e *Uma Mulher Para Sábado* recebeu melhor Atriz. A obra de Silvio Back ficou com Ator Coadjuvante e Prêmio Revelação. Os curtas não estavam previstos para participarem, mas a premiação à obra de Segall indica que realmente se fizeram presentes no evento, embora não encontremos registro de tal. No Festival do Guarujá, vitória da produção paulista, da Boca do Lixo (com *Praia* e *Mulher*), do filme de aceite popular pró-mercado.

Em solenidade realizada em 22 de dezembro de 1970 no salão nobre do Palácio dos Bandeirantes, o governador Sodré faria a entrega dos "prêmios oficiais do Estado conferidos aos vencedores dos concursos e promoções artístico-culturais do Conselho Estadual de Cultura, órgão da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo" (PRÊMIOS DE CULTURA, 1970, p. 6) e dentre a as bonificações estão as do Festival do Cinema Brasileiro no Guarujá, no valor total de Cr$ 28 mil. (PRÊMIOS DE CULTURA, 1970, p .6). Prêmios adicionais foram entregues a Silvio Back, Odilon Lopes, Antonio Polo Galante, Alfredo Palácios, Aníbal Massaíni e Mauricio Rittner. Lola Brah recebeu o Prêmio Imprensa, no valor de Cr$ 1 mil e Dorothée-Marie Bouvier foi condecorada como Revelação do Festival, recebendo prêmio em dinheiro no valor de Cr$ 1,5 mil (PRÊMIOS DE CULTURA, 1970, p. 6).

A premiação foi assunto na capa de 30 de novembro de 1970 do Diário da Noite, em que "alguns observadores ficaram decepcionados – esperavam a vitória de *A Guerra dos Pelados*, de Silvio Back, ou pelo menos o título de Melhor Atriz para Dorothée-Marie Bouvier, que trabalhou no filme" (VENCEDORES DO GUARUJÁ, 1970, p. 1), porque "era muito fácil avaliar as qualidades da fotografia de Osvaldo de Oliveira, a interpretação de Dorothée-Marie Bouvier e o argumento inteligente de Silvio Back e sua influente e segura direção" (EM GUARUJÁ, 1970, p. 12). Sobre *A Moreninha*, que angariou os maiores

prêmios, a consideração foi que “a direção para o filme foi bastante inexpressiva, já que ela se restringiu às próprias marcações iniciais preparadas durante a montagem do mesmo texto para o teatro” (EM GUARUJÁ, 1970, p. 12).

Renato Petri sairia em defesa de *A Guerra dos Pelados*, alegando que a obra foi a grande injustiçada do festival, com menções ao trabalho de Back, a fotografia de Osvaldo de Oliveira e o elenco “de primeiríssima linha”, citando “o sempre injustiçado” Átila Iório e “os promissores” Otávio Augusto e a Dorothée-Marie Bouvier. Segundo Petri, a participação de *A Guerra* “somente poderá ser entendida como um ato de extrema ingenuidade de seus responsáveis ou como descuido das célebres eminências pardas. O filme acabou adquirindo um caráter de ‘*hors concours’* e serviu como instrumento de ‘*media’* (recebeu dois prêmios insignificantes e um diploma)” (PETRI, 1970, p. 7).

O colunista puxa o contexto do embate do Cinema Novo contra o universalismo, em que Back, ligado ao Movimento, aceitou participar do evento guarujaense consciente de que não seria um ambiente favorável para seu filme. A participação de *A Guerra dos Pelados* seria uma forma de aplicar um verniz de diversidade estética aos participantes, alavancando a qualidade da própria produção de São Paulo premiada no festival como estratégia de mercado. Não à toa, os demais filmes, na concepção do Petri, seriam “de baixo nível”, mesmo fazendo um mea-culpa: “isso não quer dizer que *A Moreninha* tenha sido escolhido por exclusão, muito pelo contrário, o filme venceu porque foi inscrito para vencer (...) porque o filme custou uma verdadeira fábula e os prêmios (Melhor Filme, Melhor Direção e Melhor Fotografia) poderão ajudar o filme na sua carreira comercial” (PETRI, 1970, p. 7).

O colunista contesta os prêmios recebidos por Ewerton de Castro e Inês Knaut, Melhor Ator e Melhor Atriz, respectivamente, dizendo que o Festival consagrou “dois estreantes medíocres” (PETRI, 1970, p. 7). Implicitamente, Petri argumenta que o Guarujá-70 promoveu filmes para desempenho comercial e que isso estaria acima dos objetivos cinematográficos do festival enquanto espaço de discussão do cinema brasileiro, e para tal, desmerece o júri:

> Por outro lado, o júri tinha que atender essa situação. E a escolha não poderia ser melhor: um representante do Instituto Nacional de Cinema, outro da Comissão Estadual de Cinema dois elementos da organização de festival (ou melhor, dois funcionários da Secretaria de Turismo), um ex-crítico, um diretor de cinema aposentado e o proprietário do Delphin Hotel foi o 'sétimo homem'. Como se vê, esse júri tinha tudo para não julgar (PETRI, 1970, p. 7).

Em um misto de elogios e críticas, Petri conclui que a primeira edição do Festival do Guarujá não contribuiu ao cinema brasileiro, mas também foi um total desperdício porque,

“para ser identificado, é preciso dar o ar da sua graça” (PETRI, 1970, p. 7). Ou seja, Guarujá-70 possibilitou que filmes brasileiros fossem promovidos ao mesmo tempo que “serviu apenas para reunir uma elite de críticos oportunistas, de atores mofentos e de cineastas carcomidos. Só resta esperar que, no próximo ano, as coisas sejam radicalmente modificadas. Caso contrário, será mais um festival desnecessário” (PETRI, 1970, p. 7).

Para o Diário da Noite, “os resultados de mais este festival permitem outra avaliação dos caminhos do nosso cinema. A sua organização funcionou perfeitamente, acomodando em Guarujá cerca de 200 pessoas ligadas ao ambiente cinematográfico brasileiro, o que foi suficiente para que se pudesse sentir um clima alegórico, as motivações de tanta gente por uma mesma finalidade” (EM GUARUJÁ, 1970, p. 12). Como fato negativo, as presenças de pessoas preocupadas apenas com promoções, outras passeando pelas praias “e mais alguns sofrendo ou impondo as sempre mesmas influências: diretores, produtores, atores e críticos especializados” (EM GUARUJÁ, 1970, p. 12).

A segunda edição do festival entrava mais uma vez em pauta. Para prestar contas, a Comissão Executiva do evento iria até o Paço Municipal da Prefeitura do Guarujá em 01 de dezembro de 1970, terça-feira, e agradecer a colaboração da Prefeitura, na figura do interventor federal. Agradecendo os ensejos, Brenno de Toledo Leite pensava em uma forma de dar ao festival uma “dimensão maior” (COMISSÃO EXECUTIVA, 1970, p. 7) transformando-o em um evento sul-americano, já que “seus objetivos promocionais foram plenamente atingidos, por isso aquela Pasta, conforme sugestão apresentada ao governador Abreu Sodré, pelo Sr. Paulo Pestana, pretende transformá-lo em certame anual” (COMISSÃO EXECUTIVA, 1970, p. 7).

Não deixa de ser curiosa a atuação De Dentro Para Dentro do festival enquanto sua continuidade – desde o início - era pensada internacionalmente. A importância dada à metamorfose do Festival do Guarujá é tamanha que o título do Diário da Noite, sobrepondo futuro ao passado: *Guarujá já se pensa no segundo festival,* estimando que “deverão ser convidados destacados cineastas latinos, o que nos permitirá um maior entrosamento com pessoas talvez de maior nível” (EM GUARUJÁ, 1970, p. 12), e que a depender da liberação de verbas, a segunda edição poderia ocorrer já em março de 1971.

Breve nota de 09 de junho de 1971 de A Tribuna informava que a Comissão Organizadora do II Festival de Cinema do Guarujá estava composta por Tom Payne, Plínio Sanchez, Ricardo Roman e Paulo Paiva, previsto para o segundo semestre de 1971, promoção em conjunto do INC e Conselho Municipal de Turismo do Guarujá. A Comissão já estaria “planificando o certame para torná-lo, a cada ano, acontecimento de grande expressão

artística no calendário anual de promoções da Estância” (FESTIVAL DE CINEMA, 1971, p. 10) e "um acontecimento da grande expressão artística para o calendário da Secretaria de Turismo do Estado. A iniciativa favorecerá ao incremento de um mercado cinematográfico latino-americano e tem total apoio do INC" (TURISMO EM MARCHA, 1971, p. 5).

O assunto foi novamente abordado em A Tribuna de 09 de julho de 1971 sob os olhos da Secretaria de Turismo do Governo do Estado:

> A realização do próximo festival de cinema em Guarujá, que ainda não tem data estabelecida, está sendo objeto do Corpo Deliberativo do Conselho Estadual de Cultura, órgão da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado. Por proposta da Comissão de Cinema do CEC, e segundo determinação do governador Laudo Natel e do secretário Pedro de Magalhães Padilha, ficou estabelecido que em tempo hábil, serão estudados os prêmios a serem concedidos a filmes de elevado nível cultural. O Conselho Municipal de Turismo de Guarujá deverá colaborar na realização do festival (CONSELHO DE CULTURA, 1971, p. 7)

Mas os esforços para tirar do papel a segunda edição não avançavam na velocidade que o Conselho Municipal de Cultura e a Secretaria de Turismo do Estado desejavam. O Instituto Nacional do Cinema, assim como na primeira edição, não se envolveu tanto assim para fazer o festival acontecer. O Instituto passaria por mudanças desde o I Festival com a saída de Ricardo Cravo Albin da presidência e Armando Troia assumindo seu lugar, fazendo com que a prefeitura enviasse ofício datado de 25 de agosto de 1971 à autarquia convidando o brigadeiro a visitar a Estância Balneária acompanhado da Comissão Organizadora do evento (TURISMO CONVIDA, 1971, p. 8).

A Tribuna de 23 de setembro de 1971 listaria os feitos em Guarujá da gestão do interventor federal Brenno de Toledo Leite, e o festival de cinema integra as ações da prefeitura. O texto reafirma os poucos os avanços dados para a segunda edição do evento, como a formação da Comissão de Organização, a possibilidade de criar um mercado de cinema latino-americano e o suposto apoio do INC à iniciativa (UM ANO DEPOIS, 1971, p. 12).

Em 1972, Toledo Leite envia novo ofício à autarquia para tentar a realização do festival para novembro do mesmo ano (FESTIVAL DE CINEMA, 1972, p. 6), sem retorno. O II Festival não aconteceria naquele momento.

Encontramos resgates promocionais dos filmes participantes de Guarujá-70 na grande mídia. Na edição de 04 de dezembro de 1970 do Diário da Noite, sinopse de *Uma Mulher Para Sábado* que menciona as premiações obtidas no evento:

> Dois rapazes e duas garotas vão passar o fim de semana na praia. Devido aos desníveis sociais, o relacionamento entre eles se torna quase que impossível. Dirigido pelo crítico e jornalista Mauricio Rittner, *Uma Mulher Para Sábado* conquistou o prêmio de Melhor Atriz (Inês Knaut, foto), no Festival do Guarujá. Adriana Prieto (também na foto), Flávio Porto, Miguel Di Pietro e Julia Miranda completam o elenco central. Colorido. Estreia no início do ano (DIÁRIO DA NOITE, 1970d, p. 11)

No anúncio promocional do mesmo filme e no mesmo jornal, mas de 14 de dezembro de 1970, há a mesma menção ao prêmio de Inês Knaut, acrescido da de Júlia Miranda (Melhor Atriz Coadjuvante no Festival de Brasília) (DIÁRIO DA NOITE, 1970, p. 9). Nas edições de 01 e 08 de dezembro de 1971 do Diário da Noite está o mesmo texto, com exibição prevista no Cine Barão (Rua Barão de Itapetininga, República, São Paulo) e no Gazeta (Avenida Paulista, Bela Vista) a partir do dia 25 do mesmo mês (DIÁRIO DA NOITE, 1971b, p. 8).

Em Santos, o Cine Roxy se preparava para exibir *Uma Mulher Para Sábado,* conforme anúncio publicado em A Tribuna de 02 de maio de 1971, a Figura 13, com frases chamativas ilustrando o cartaz: “o amor e a volúpia numa história apaixonante!”, “o filme prazer”, “o enredo-aventura”, “a atriz sensação”, dando à obra um certificado de qualidade a partir da sua participação no Guarujá: “Aplaudido no festival de Guarujá” (A TRIBUNA, 1971, p. 13). Este mesmo anúncio encontra-se no paranaense Diário do Paraná, edições de 21/11, 25/11 e 27/11/1971, exceção para o formato: o do periódico santista é vertical e o curitibano horizontal. A exibição seria no Cine Condor (DIÁRIO DO PARANÁ, 1971, p. 2).

Figura 13: Anúncio de *Uma Mulher Para Sábado* mencionando premiação no Festival de Guarujá de 1970 (A Tribuna)

Fonte: A TRIBUNA: Anúncio promocional de *Uma Mulher Para Sábado*.
A Tribuna, Santos. 02 maio. 1971. Ano LXXVIII, n. 38. 3° caderno, p.13.

A Guerra dos Pelados também utilizou a participação no evento guarujaense para fins publicitários, conforme texto do *Diário da Noite* de 21 de dezembro de 1970:

> Esta produção paranaense, dirigida por Silvio Back, foi o filme mais importante do I Festival de Cinema Brasileiro do Guarujá. A ação se passa em Taquaruçu, Santa Catarina, onde a concessão de vasta extensão de terras a uma companhia ferroviária provoca conflitos sangrentos. Com um elenco de primeira linha: Átila Iório, Emanuel Cavalcanti, Jofre Soares, Otavio Augusto, Dorothée-Marie Bouvier, Stenio Garcia e outros. Colorido. Breve, na Cinelândia (DIÁRIO DA NOITE, 1970f, p. 6)

Em 18 de outubro de 1971, o festival é novamente mencionado em outro texto promocional da obra de Back, com estrutura e informações do texto de dezembro de 1970 e maior coesão:

> Este foi o filme mais elogiado no I Festival de Cinema Brasileiro do Guarujá. Baseado em fatos históricos, a ação tem lugar no ano de 1913, em Santa Catarina, e narra a luta dos posseiros contra os latifundiários. O diretor Silvio Back não esquece de inserir o misticismo que movia a população rural de Santa Catarina. Com Átila Iório, Stenio Garcia e Dorothée-Marie Bouvier. No Art-Palácio (Sala São Paulo) e circuito (DIÁRIO DA NOITE, 1971, p. 21c).

A Moreninha aproveitou o seu desempenho no evento para promoção, conforme anúncio de 11 de janeiro de 1971 no Diário da Noite. Encontramos o mesmo texto nas edições de 18 e 25 de janeiro de 1971 do referido jornal:

> Ambientado no século passado, na Ilha do Paquetá, *A Moreninha* conta a história de uma sinhá-moça que se prende a juras de amor. Baseado no livro homônimo de Joaquim Manoel de Macedo. O filme foi o grande vencedor do Festival do Guarujá. Com Sonia Braga, David Cardoso, Wilson Condé, Claudia Mello e Roberto Orosco. Direção de Glauco Mirko Laurelli. Colorido. A estreia está marcada para o dia 1° de fevereiro, nos cines Ipiranga e Astor (DIÁRIO DA NOITE, 1971d, p. 9).

No Diário de Pernambuco de 09 de maio de 1972, *A Moreninha* entra em cartaz: "Rodado em exteriores em Paraty, estado do Rio, *A Moreninha* conquistou o prêmio de Melhor Filme no Festival de Guarujá de 1970 e concorreu no Festival de Brasília de 70. O filme conquistou as Corujas de Ouro do INC relativas à melhor cenografia e melhor música do mesmo ano" (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1972, p. 4).

Paixão na Praia foi outra fita com resgates promocionais a partir do evento guarujaense. Coluna de Renato Petri no Diário da Noite de 01 de fevereiro de 1972, quando o filme entra em cartaz pouco mais de um ano após a participação no festival:

> *Paixão Na Praia* está prontinho desde novembro de 1970, quando foi mostrado no Festival de Cinema Brasileiro do Guarujá, onde obteve dois prêmios: Melhor Ator (Ewerton de Castro) e Melhor Atriz Coadjuvante (Lola Brah). Mas o filme acabou voltando para a Censura e lá ficou retido durante seis meses. O diretor não soube dizer quais foram os motivos da apreensão (sexo? Política?) nem se o filme sofreu cortes (PETRI, 1972, p. 19).

O Correio Braziliense de 20 de fevereiro de 1973 anunciava o filme de Alfredo Sternheim no Cine Superama Karim, às 16h, 18h, 20h e 22h, com censura de 18 anos, citando os dois prêmios que o longa recebeu no festival de Guarujá de 1970 (CORREIO BRAZILIENSE, 1973, p.2). As edições de 21, 24 e 25 de fevereiro de 1973 do mesmo jornal repetem o texto.

Até mesmo obras que não participaram do festival aproveitaram a relação (quase) estabelecida com o evento para alguma promoção. Edição de 29 de março de 1971 do Diário da Noite publicava texto-promocional do filme *Nenê Bandalho:* "A história de um bandido nacional. Fruto de nosso meio, gerado pelas contradições sociais. O filme estava inscrito no Festival do Guarujá, mas foi eliminado por não ser colorido. Com Rodrigo Santiago, Leda Vilella e Sandra Polônio. Direção de Emílio Fontana. No Marabá e circuito" (DIÁRIO DA NOITE, 1971e, p. 11).

Renato Petri anunciava em sua coluna de 26 de maio de 1971 que "após um longo período de purgatório, ou coisa que o valha, será exibido normalmente, a partir de amanhã, nos cines Augustus, Marachá, Hawai, Jacimar e San Remo, o filme *O Pornógrafo*, dirigido por João Callegaro (...) considerada *underground*, pois foi realizada dentro do regime boca-do lixo" (PETRI, 1971a, p. 15), conta com Stenio Garcia, Edgard Gurgel Aranha, Julia Miranda, Liana Duval, Sérgio Hingst, Francisco Di Franco no elenco. Informa Petri que "*O Pornógrafo* esteve inscrito no Festival do Guarujá e até hoje não se sabe bem por que, foi retirado do 'certame'" (PETRI, 1971a, p. 15). Uma semana mais tarde, ao publicar a crítica do filme, novamente alfineta o festival guarujaense: "*O Pornógrafo* é um filme daqui, da pontinha... mas os organizadores do Festival do Guarujá, onde o filme foi retirado inexplicavelmente, acharam que não..." (PETRI, 1971a, p. 19).

Atores e atrizes presentes em Guarujá-70 aproveitaram a estadia na cidade para estabelecer novos trabalhos, e a atriz Terezinha Sodré, que "badalou muito no Festival de Guarujá" (FILME NÚMERO, 1971, p. 1), afirmaria ao Diário da Noite em 01 de fevereiro de 1971 que acreditava ser importante a realização dos festivais porque os filmes ficam conhecidos pelos jornalistas e ganham projeção. Outro fator positivo mencionado pela atriz é a possibilidade de *networking* com colegas e diretores, citando a si mesma como exemplo: "Foi graças a minha ida ao Festival que recebi convite para fazer um novo filme" (TERESINHA SODRÉ, 1971, p. 12), com direção de Alberto Pieralisi, também presente no evento guarujaense. Intitulado *Chapéu de Seda*, a equipe iria nos próximos dias para o Piauí, onde começariam as gravações (TERESINHA SODRÉ, 1971, p. 12). Não encontramos mais informações sobre esse filme.

A Estância do Guarujá, ao listar os principais acontecimentos da cidade em 1970, menciona que "no setor artístico, temos a registrar um fato que promoveu Guarujá internacionalmente. Trata-se do Festival de Cinema Brasileiro em Guarujá, este ocorrido no período de 24 a 29 de novembro. Estiveram presentes na Ilha grandes nomes do mundo cinematográfico" (FATOS MAIS IMPORTANTES, 1970, p. 23). Para o jornal, o festival

promoveu a cidade, e assim como no de Santos, constava na retrospectiva dos principais acontecimentos do ano.

Assim se encerra o I Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá, realizado de 25 a 29 de novembro de 1970, à margem e ofuscado pelos Festivais de Brasília e de Santos, patrocinados, oficializados pelo INC. O evento guarujaense não teve grandioso envolvimento por parte da autarquia, com participação resumida à presença de Ricardo Cravo Albin, a realização de uma coletiva de imprensa e representação no júri. Quem assumiu todos os encargos financeiros e logísticos foi a Secretaria estadual de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo, com suporte da prefeitura local.

O Festival do Guarujá teve características também percebidas em Santos-70, como o direcionamento turístico para a cidade-sede, o sol e praia como elementos para convencer as celebridades a irem até o município, aderência da programação social com cobertura fotográfica e textual direcionada para a badalação dos artistas e exploração do corpo feminino, com descrições em detalhes de como os artistas aproveitaram o período entre sessões: como iam à praia, com que roupa, de que cor, o que falavam e com quem, com quem se relacionavam, brigavam.

Na parte fílmica, predomínio e sucesso paulista de obras de aceite popular que acenam ao mercado, as “chanchadas a cores”, expressão referendada também no festival santista. Guarujá-70 teve como objetivo a promoção do filme brasileiro, torná-lo conhecido e visto, garantindo às obras espécie de certificado de qualidade pela participação e premiação no evento, em ressonância com linha De Dentro Para Dentro. Porém, o festival assumiu este perfil muito pelas limitações em ser internacional já na primeira edição, considerando o foco da Prefeitura e Secretaria Estadual de Turismo de atrair os olhares internacionais para visitarem o Guarujá, sentindo pessoalmente a magnitude do sol, da praia e dos filmes brasileiros. O I Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá foi De Dentro Para Dentro na realização, mas idealisticamente sonhado De Fora Para Dentro.

Se a Secretaria de Turismo do Estado de São Paulo assumiu todas as responsabilidades administrativas, a prefeitura de Guarujá pouco se envolveu. O turismo foi a palavra-chave do evento, a ponto da pasta comandada por Pestana sempre ter uma versão do Guarujá em perfeitas condições quando o evento acontecesse, uma cidade cartão-postal temporária, que retornaria a seu estado natural ao término do festival.

Temos poucas fotos do Festival de Guarujá de 1970. Na cobertura de Cakoff e Petri, o fotógrafo Luiz Cerasolli registrou alguns momentos, Figura 14. Da esquerda para a direita, está Ricardo Cravo Albin, presidente do INC, conversando com Paulo Pestana, secretário

estadual de Turismo; Joanna Fomm e Iara Marques, creditadas como "as figuras mais simpáticas no Festival de Guarujá" (CAKOFF; PETRI, 1970, p. 10); no Delphin Hotel, RCA faz a sua coletiva de imprensa. Na segunda linha, Anselmo Duarte apresenta o elenco de *A Moreninha* antes da exibição do longa; Nelson Pereira do Santos presente em Guarujá, e a Comissão do festival prestando contas para a prefeitura local.

Assim como em Santos-70, as presenças femininas foram bastante procuradas na cobertura fotográfica, principalmente durante a badalação. Na Figura 15 constam, da esquerda para a direita, Joana Fomm, "na praia, de maiô branco, que depois trocou a areia pela piscina do Delphin e o maiô por um reduzido biquini estampado" (COMEÇOU COM, 1970, p. 1); Cacilda Lanuza, conversando com a equipe do referido jornal; Maria Pompeu, que "no último dia de festival foi à praia mostrar seu biquini" (FESTIVA É TEMA, 1970, p. 1); e Norma Bengell, presente em Guarujá.

Ainda de A Tribuna são as fotos de momentos esporádicos do evento guarujaense. Na Figura 16, da esquerda para a direita, de cima para baixo, Lola Brah sendo premiada como Melhor Atriz Coadjuvante; Rossana Ghessa na piscina, mas sem poder entrar na água; Paulo Villaça, “par constante” de Norma Bengell, com trajes de banho, na última foto.

O Diário da Noite publicaria a foto em que Paulo Pestana entrega o troféu Pérola do Atlântico à Luís Sérgio Person, pela produção de *A Moreninha* (EM GUARUJÁ, 1970, p. 12).

A experiência do Instituto Nacional do Cinema com os festivais na Baixada Santista não terminaria em 1970. Anos mais tarde, Santos e Guarujá novamente abririam suas praias para receberem artistas e filmes, em nova configuração.

Figura 14: Quadro de imagens do Festival de Guarujá de 1970 (por Luiz Cerasolli e outros)

texto de LEON CAKOFF e RENATO PETRI — fotos de LUIZ CERASOLLI

Ricardo Cravo Albin e Paulo Pestana, os organizadores do Festival, no coquetel de apresentação, oferecido no Mustachinho.

Para Albin, festival é meio lúcido de divulgar

Joana Fomm e Iara Marques, por enquanto, as figuras mais simpáticas no Festival de Guarujá.

Anselmo Duarte foi o apresentador do elenco de "A moreninha".

Nelson Pereira dos Santos só participa em Guarujá na mostra retrospectiva. O seu novo filme foi para o VI Festival de Brasília.

Comissão Executiva do festival presta contas

Fontes: CAKOFF, Leon; PETRI, Renato. É um festival que nasce. Diário da Noite, São Paulo. 26 nov. 1970. Ano XLV, n. 13.799. 1° caderno, p.10; COMISSÃO EXECUTIVA do festival presta contas. A Tribuna, Santos. 02 dez. 1970. Ano LXXVII, n. 235. 1° caderno, p.7; SOL, PRAIA e entrevista de Cravo Albin no Festival de Guarujá. A Tribuna, Santos. 27 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 230. 1° caderno, p.7.

Figura 15: Presenças femininas no Festival do Guarujá de 1970 (A Tribuna)

Fontes: COMEÇOU COM PRAIA E ENTREVISTA. A Tribuna, Santos. 27 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 230. p.1, capa; SAMBA FOI o melhor programa no penúltimo dia de Festival. A Tribuna, Santos. 29 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 232. 1° caderno, p.3; FESTIVAL É TEMA para debates. A Tribuna, Santos. 30 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 233. p.1, capa; FESTIVAL DE CINEMA Também dá samba. A Tribuna, Santos. 29 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 232. p.1, capa.

Figura 16: Momentos do Festival do Guarujá de 1970 (A Tribuna)

Fontes: A MORENINHA, filme vencedor do Festiva de Guarujá. A Tribuna, Santos. 01 dez. 1970. Ano LXXVII, n. 234.1° caderno, p.3; UMA MULHER PARA SÁBADO no Guarujá. A Tribuna, Santos. 28 nov. 1970. Ano LXXVII, n.231. p.1, capa; SAMBA FOI o melhor programa no penúltimo dia de Festival. A Tribuna, Santos. 29 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 232. 1° caderno, p.3.

Figura 17: Paulo Pestana entregando o Troféu Pérola do Atlântico (Diário da Noite)

Fonte: EM GUARUJÁ já se pensa no segundo festival. Diário da Noite, São Paulo. 30 nov. 1970. Ano XLV, n.13.802. 1° caderno, p.12.

5.2 PARTE 2: OS FESTIVAIS DE 1973 E 1974

Nesta segunda parte, abordaremos as realizações dos festivais da Baixada Santista de 1973, em Santos, e em 1974, no Guarujá. Se os eventos de 1970 ocorreram no mesmo ano em curto intervalo de tempo, um oficializado pelo INC (Santos) e o outro não (Guarujá), disputando o mesmo espaço geográfico, o biênio 73-74 teve novos contornos e personagens.

Era inaugurado, em 26 de janeiro de 1973, aniversário de Santos, o Universo Palace Hotel. Dotado de 50 mil m², o luxuoso estabelecimento localizado no bairro do José Menino, em frente à praia, não "foi feito às pressas para aproveitar a atual febre de implantação de uma grande indústria de turismo no Brasil. Sua construção durou seis anos e seu acabamento, em mármore e granito, é perfeito nos mínimos detalhes" (CÂMARA, 1973, p. 90).

O texto de José Rodolpho Câmara para a Manchete ilustra o novo grande espaço santista: três piscinas, uma delas suspensa, lojas internas, ginásio, salas de fisioterapia, *grill* de verão com pista para danças, um restaurante esportivo - "no qual os hóspedes podem fazer as refeições em trajes de praia" (CÂMARA, 1973, p. 91), e um de luxo, salões para exposições, convenções, jogos e festas, centro, cinema interno, jardim tropical e playground infantil. Quase 500 apartamentos constituídos de quarto, sala e bar, com ar-condicionado, televisão, telefone, geladeira. O dono do hotel é José do Val Moraes Jr, que foi diretor social do Santos Futebol Clube em Santos-70[146]. O interventor federal em Santos, Clóvis Bandeira Brasil, estava presente na solenidade de inauguração do hotel. (CÂMARA, 1973, p. 94).

A Secretaria de Turismo da Prefeitura de Santos (SECTUR) aproveitou a inauguração para fomentar o turismo local. O titular da pasta, Alcides França Brasil, ainda em janeiro, afirmaria que "O II Festival de Cinema de Santos poderá ser em outubro, no Universo Palace, caso o Instituto Nacional de Cinema autorize sua realização nesse mês" (FESTIVAL DE CINEMA EM OUTUBRO, 1973, p. 3). França Brasil envia Vilson Santoni, assessor da SECTUR, para dialogar com o INC diretamente na Guanabara. "O II Festival será como o primeiro, mas promovido no Universo Palace, que o empresário José do Val Moraes Jr colocou à disposição. Os artistas ficarão hospedados no hotel do Universo Palace e comparecerão às exibições dos seus filmes, num dos cinemas de Santos" (FESTIVAL DE CINEMA EM OUTUBRO, 1973, p. 3).

---

[146] O Palace Hotel foi fundado em 1910 por Manuel Alves Tomás. Abrigou personalidades relevantes na esfera pública, como o governador paulista Adhemar de Barros e o presidente Jânio Quadros, além de artistas em geral. Foi vendido em 1964 e demolido na sequência. Em seu lugar, nasceu, em janeiro de 1973, o Universo Palace Hotel. (DE PALACE HOTEL A UNIVERSO PALACE, 2014).

A prefeitura santista sintetiza o perfil de seu evento ao caracterizá-lo como "igual ao primeiro": com sol, praia, badalação e filmes. Em 1972, França Brasil tenta fazer o festival acontecer, mas não o pôde por "falta de verbas. Este ano, entretanto, já mandei reservar cerca de Cr$ 100 mil para as despesas da promoção" (FESTIVAL DE CINEMA EM OUTUBRO, 1973, p. 3).

Contudo, o ponto principal das declarações do secretário envolve o Instituto Nacional do Cinema e a "autorização" da autarquia para a realização do evento, termo não por acaso. França Brasil procura fazer com que o festival de Santos de 1973 tenha status de oficial, inserido no calendário oficial do órgão, e, com isso, possua as benesses de tal associação, como investimento financeiro, político e econômico pelo INC, assim como Santos-70.

Passados três anos desde o primeiro festival, o contato da Prefeitura com o Instituto é uma forma de fazer com que o festival local já nasça com maiores garantias de retorno turístico-cinematográfico. O texto de A Tribuna de 26 de janeiro de 1973 intitulado *Estamos querendo mexer com o turismo* descrevia as diversas ações planejadas para atrair visitantes para a cidade, e nele menciona-se a ideia de realizar a segunda edição do festival (ESTAMOS QUERENDO, 1973, p. 6).

As negociações ocorrem e, na primeira semana de fevereiro de 1973, A Tribuna explica que o INC e a prefeitura entraram em acordo sobre a realização do festival e o envolvimento das partes. O INC arcaria com as despesas com prêmios e troféus, enquanto a SECTUR garantiria a estadia dos astros e estrelas, a organização do festival, nomear o júri de premiação e fazer a triagem das obras inscritas. França Brasil diria: "No primeiro contato que tive com o presidente do INC, ficou mais ou menos certo que somente poderão concorrer filmes terminados neste ano ou então premiados no ano passado. Aceitaremos tanto curtas quando longas-metragens" (FESTIVAL DE CINEMA EM SANTOS, 1973, p. 3). A SECTUR estimava a realização para setembro-novembro, antes do veraneio, para promover o turismo. (FESTIVAL DE CINEMA EM SANTOS, 1973, p. 3).

O presidente do Instituto à época era Carlos Guimarães de Matos Jr. Com a sombra da Embrafilme, o INC passaria a sofrer desidratações, chegando em 1973 em um debate público que envolvia a fusão dos dois órgãos. Paralelamente, o Instituto continuava a executar suas funções, com Matos Jr. como importante ator para a relação da autarquia com os festivais. É em sua gestão que nasce a Resolução n° 88, que estabelece regras para a realização de festivais audiovisuais brasileiros e a promoção dos filmes nacionais para o mercado interno, fazendo presente a atuação de dentro para dentro.

No momento em que a SECTUR vai à Guanabara conversar com o Instituto para um segundo festival de cinema em Santos, a Resolução n° 88 estava em desenvolvimento – seria sancionada apenas no meio do julho – ao passo que ocorria a primeira edição de Gramado, que rapidamente seria referência para os outros festivais e para o INC. Tais elementos, quando posicionados, podem indicar que foi a partir do evento gramadense que a autarquia instituiu um padrão institucional de como se relacionar com e dentro dos festivais, desenvolvendo um instrumento jurídico que oficializasse essa atuação.

Neste interim, aparece a Prefeitura de Santos solicitando autorização para que um evento aconteça na cidade. Parece razoável que o INC aproveitasse a oportunidade para dar vazão a esta nova fase de sua relação com os seus festivais, ainda com uma Resolução em gestação, mas com ideias já definidas e que seriam incorporadas à lei – vide que a proposta do Instituto para o evento santista envolveria a responsabilização pelos troféus e prêmios em dinheiro, o que seria sua maior forma de participação nestes festivais por meio da Resolução n° 88.

Alcides França Brasil diversificaria a sua própria proposta: em vez de um evento em Santos, um formato de realização conjunta de festivais na Baixada, como vemos na edição de 16 de março de 1973 de A Tribuna sobre um *Festival de Cinema, promoção conjunta de Santos e Guarujá:*

> A criação do Festival de Cinema da Baixada Santista, cuja realização seria um ano em Santos e outro em Guarujá, é o que o titular da SECTUR, Alcides França Brasil, vai propor ao prefeito Raphael Vitiello, do vizinho município, no encontro que hoje manterão para tratar de iniciativas conjuntas no campo do turismo. A realização do festival um ano em Santos, outro em Guarujá, é uma ideia que Alcides França Brasil teve quando em visita ao Instituto Nacional de Cinema, e surgiu como solução para o problema do esvaziamento de festivais organizados anualmente só por Santos ou só por Guarujá. Promovido a festival desse modo, conjugados a melhor e maior capacidade hoteleira de Guarujá e os maiores e melhores cinemas de Santos, os municípios obterão amplo apoio do INC. As outras iniciativas conjuntas, no campo do turismo, já estão sendo consideradas desde que, no começo da semana passada, o secretário do Turismo recebeu a visita do vereador José Dias Brandão, de Guarujá, que além de propor maior entrosamento entre as duas cidades, solicitou cópias dos regulamentos e leis da SECTUR. 'É que - informou ele - pretendemos implantar uma Secretaria de Turismo em Guarujá e pretendemos tomar a de Santos como modelo (FESTIVAL DE CINEMA, 1973, p. 3).

Em 20 de março, mais informações sobre essa proposta de revezamento, um "entrosamento para uma participação conjunta". França Brasil considerava que os festivais em Santos e em Guarujá precisariam ser pensados como estratégia de divulgação para toda a região (GUARUJÁ E SANTOS, 1973, p. 3). Os municípios da Baixada Santista, interligados, compartilham os mesmos interesses turísticos, tornando a fala de Alcides França Brasil

acurada. O secretário também afirmava a preocupação de Matos Jr em fazer dos festivais de cinema uma atração turística para toda a Baixada, em ressonância com a linha de Alcides. (GUARUJÁ E SANTOS, 1973, p. 3).

A participação conjunta de Santos e Guarujá nos festivais seria exemplo a favor para uma Região Metropolitana da Baixada Santista. A metropolização da região foi sugerida em 1971, com a formação de um grupo de estudos encabeçados pelas cidades de então (Santos, São Vicente, Praia Grande, Mongaguá, Itanhaém, Peruíbe, Guarujá e Cubatão), segundo texto de 06 de maio de 1973 de A Tribuna (BAIXADA AINDA NÃO É, 1973, p. 56).

O jornal local comenta a falta de atuação integrada dos municípios da região, citando algumas ações regionais em execução para alterar esse panorama, como o serviço de abastecimento de água, e, na sequência, cita outro exemplo:

> Santos e Guarujá tentam coordenar agora suas atividades turísticas. Enquanto Santos oferece melhores condições urbanas, Guarujá possui melhor parque hoteleiro. Há problemas e vantagens comuns às duas cidades e por isso existe contato entre a secretaria de Turismo de Santos e a representante da prefeitura de Guarujá (que também organizará sua pasta de turismo) para que as iniciativas sejam comuns e que a estratégia de uma cidade não prejudique a outra. Primeiro passo de tal união é o Festival de Cinema de Baixada Santista, que começa este ano, em Santos, e depois será realizado um ano em Guarujá e outro aqui (BAIXADA AINDA NÃO É, 1973, p. 56).

Ou seja, a sugestão de França Brasil de incorporar Guarujá no seu projeto de festivais frente ao INC obedece aos anseios do momento da integração da própria Baixada Santista enquanto Região Metropolitana, em busca de melhor aproveitamento das condições financeiras, econômicas e políticas que os municípios poderiam proporcionar estando unidos ao passo que mantinham suas autonomias internas[147].

O titular da SECTUR enxergava com bons olhos a participação guarujaense no revezamento, tendo em vista a experiência da cidade de já ter sediado um festival em 1970, sendo "valiosa para maior sucesso da promoção, pois dispõe de rede hoteleira de primeira classe, bem maior que a de Santos, e passará a contar com mais essa realização de âmbito nacional no seu calendário anual de turismo" (GUARUJÁ E SANTOS, 1973, p. 3).

Novamente, a classe hoteleira do Guarujá aparece como importante elemento junto aos festivais locais, mas há uma mudança da compreensão regional dos eventos de 70: se antes concorriam pelo mesmo espaço, agora compartilham dos mesmos ideais e qualidades.

---

[147] Uma região metropolitana constitui-se por uma zona urbana de diversos municípios em que um ou mais deles é densamente povoado, enquanto as demais cidades do entorno não são. A Baixada Santista foi oficializada como Região Metropolitana via Lei Complementar Estadual 815, em 30/07/1996, pelo governo do Estado de São Paulo.

Raphael Vitiello, prefeito de Guarujá, consideraria a proposta "altamente vantajosa" para o turismo local, como forma de atrair mais visitantes para a cidade e movimentar renda. A prefeitura guarujaense enviaria ofício à SECTUR manifestando apoio à proposta de Alcides, que a entregaria em mãos ao INC, na Guanabara (GUARUJÁ E SANTOS, 1973, p. 3).

"O II Festival de Cinema já tem data marcada: será em setembro e, este ano, em Santos. A participação de Guarujá será na hospedagem e alimentação dos artistas nos diversos hotéis da cidade. No próximo ano, segundo proposta que o Alcides França Brasil vai apresentar ao INC, o III Festival será realizado em Guarujá" (GUARUJÁ E SANTOS, 1973, p. 3). O festival santista não aconteceu em setembro, mas em outubro. Breve nota do A Estância de Guarujá 31 de março de 1973 confirmava: "de conformidade com os entendimentos havidos, a Prefeitura de Guarujá concordou em levar a efeito a realização do Festival de Cinema da Baixada Santista, conjuntamente com a Prefeitura Municipal de Santos, sendo que um ano o festival será realizado na vizinha cidade e no outro ano em Guarujá" (ESTÂNCIA DO GUARUJÁ, 1973, p. 6).

A SECTUR percebeu que a concorrência no campo dos festivais entre as cidades dificultava uma melhor atuação dos eventos por serem semelhantes. A Baixada Santista estava há quase três anos sem um festival, e a solução encontrada por Alcides foi de integrar a participação de Santos e Guarujá em um único evento que em um ano aconteceria em uma cidade, e, no ano seguinte, no outro município, evitando conflitos no calendário turístico da região. Os dois municípios dividiriam as realizações e administração dos eventos, com cada prefeitura ajudando o festival da cidade vizinha, aproveitando o melhor de cada uma: o atrativo hoteleiro guarujaense e a complexa rede de salas de cinema santista. A sugestão de França Brasil emula a fórmula do INC no II Festival Internacional do Filme no Rio de Janeiro (1969) em paralelo com o Mar Del Plata, na Argentina.

Assim, em 1973, aconteceria o I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista, também chamado de I Festival do Cinema Brasileiro de Santos, e, em 1974, o II Festival de Cinema Brasileiro de Guarujá. Nessa segunda parte, além de tentarmos identificar o macro no micro e as características desses eventos dentro dos objetivos do Instituto, analisaremos se de fato houve atuação em conjunto das prefeituras de Santos e Guarujá, ou se essa coparticipação ficou no campo retórico.

5.2.1 I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista (13/10/1973 a 20/10/1973)

O nascimento do festival de Santos de 1973 é uma gênese da formação da Resolução n° 88. Durante o mês de março de 1973, Alcides França Brasil retornaria à Guanabara para continuar as conversas com o INC. No contato feito em janeiro, os representantes da SECTUR afirmavam que o Instituto desejava oficializar poucos eventos sob sua tutela a fim de "não vulgarizar tais realizações para dar verdadeiro apoio às que fizermos" (FESTIVAL DE CINEMA DA BAIXADA, 1973, p. 3), tendo apreço por um evento chancelado na Baixada Santista.

O Instituto Nacional do Cinema definiria a data de acontecimento do festival e qual seria o aporte financeiro disponibilizado para o evento santista. Alcides França Brasil diria à Tribuna que “a receptividade do INC foi muito boa, principalmente por tratar-se de um festival regional, do qual participam Santos e Guarujá como cidades promotoras” (FESTIVAL DE CINEMA, 1973, p. 3). O revezamento de festivais na Baixada proposto estaria mantido, o Universo Palace Hotel como espaço para abrigar os artistas, a promoção do evento a cargo da prefeitura local e do próprio INC (FESTIVAL DE CINEMA, 1973, p. 3), confirmando o plano inicial estabelecido pelo secretário de turismo de Santos em janeiro.

Em 10 de abril de 1973, França Brasil iria novamente ao Rio para acertar com o INC os pormenores do festival (HOJE DE MANHÃ, 1973, p. 3), reafirmando as diretrizes:

> Esse festival da Baixada Santista é uma iniciativa de Santos, Guarujá e do Instituto Nacional de Cinema: sua sede será um ano em cada cidade (em 73 será em Santos). Constará no calendário oficial de festivais patrocinados pelo Instituto Nacional de Cinema e os principais artistas do país serão convidados a participar (...) “Para a aprovação do Festival de Cinema da Baixada Santista foi necessário acordo entre as prefeituras de Santos e Guarujá. Antes, cada cidade realizava seu próprio festival: houve, em 1970, um em cada município (HOJE DE MANHÃ, 1973, p. 3).

O nome do evento seria amplo: I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista. A coparticipação das duas cidades significaria divisão não só do trabalho de realização, mas também de seus frutos, justificando a menção na primeira edição como “Da Baixada Santista” e não “De Santos”, reforçando a unidade geográfica e o contexto local de integrar a região.

Em 14 de abril a data do festival seria aprovada pelo INC: de 16 a 23 de outubro de 1973. Alcides França Brasil, explicando as motivações do Instituto, diz que “será um festival mais curto, porque o INC acha que uma duração maior apenas desgasta a realização; cinco dias são considerados como tempo ideal” (DATA CERTA, 1973, p. 3). O próximo passo seria montar a Comissão Coordenadora para cuidar da administração, logística e realização do

evento. O secretário de turismo levaria do Instituto um rascunho de modelo de regulamento para certames cinematográficos, com considerações da autarquia para o evento na Baixada. (DATA CERTA, 1973, p. 3).

Em maio, o INC envia circular às suas delegacias regionais pedindo colaboração na realização do festival, enquanto a SECTUR atuava sob diversas frentes: confeccionava as fichas de inscrição para os filmes, finalizava o regulamento e mantinha contato com profissionais do setor para integrarem a Comissão Coordenadora (CONCURSO DE CARTAZES, 1973, p. 6) que, em 29 de junho de 1973, teria sua composição listada: Alcides França Brasil (presidente), José do Val Moraes Jr (vice-presidente), Danilo de Barros Fernandes (secretário-executivo), Sérgio Freixo (coordenador-técnico), Vilson Santoni (coordenador administrativo), Ronald Peres (coordenador financeiro), Antônio Nascimento (coordenador de Relações Públicas), Carlos Eduardo Feliciano (coordenador de divulgação), Rubens Ewald Filho (coordenador da Comissão de Seleção e Premiação) e José Carlos Gomes Herédia (coordenador de passagens e hospedagens) (DIRETRIZES, 1973, p. 6).

A SECTUR utilizaria os meses que tinha para agregar valor ao festival. França Brasil considerava que o festival deveria ser "um acontecimento para a cidade e a SECTUR tudo fará no sentido de trazer para Santos os maiores nomes do cinema nacional" (CONCURSO DE CARTAZES, 1973, p. 6), cogitando convidar o ator e o humorista mexicano Cantiflas para o evento. A secretaria de Turismo enviou ao México o assessor da pasta, Vilson Santoni, para convencer o artista (CONCURSO DE CARTAZES, 1973, p. 6), sem sucesso.

Em todo caso, a equipe de Alcides tentava replicar o modelo predominante de festival até então, que considerava que, quanto mais celebridades participassem do evento, maior seria seu sucesso e repercussão. Além disso, a SECTUR faria um concurso para criar o cartaz oficial do certame, em que o autor da arte premiada receberia prêmio em dinheiro de Cr$ 2 mil (CONCURSO DE CARTAZES, 1973, p. 6). As regras:

> Os trabalhos deverão ser apresentados em arte final, na medida de 43x63cm, contendo, no máximo, três cores chapadas, incluindo o fundo e o seguinte texto: I Festiva do Cinema Brasileiro da Baixada Santista (em caixa alta) - Santos - 16 a 20-10-1973 - Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes - Instituto Nacional do Cinema (em caixa baixa). Cada artista poderá apresentar até três trabalhos e deve entregá-los na SECTUR. Praça dos Expedicionários, 10, 8° andar, de segunda à sexta-feira, das 8h às 18 horas, devidamente identificados. Deverão ser assinados no verso com pseudônimo e acompanhados de envelope lacrado, contendo os dados necessários à identificação do autor: nome, idade, endereço, pseudônimo e outras informações (CONCURSO DE CARTAZES, 1973, p. 6).

As inscrições para o concurso ficariam abertas de 12 de maio a 16 de junho de 1973 (CONCURSO DE CARTAZES, 1973, p. 6), e prorrogado até 20 de junho (CONCURSO, 1973, p. 5), com 93 cartazes inscritos (NA PRÓXIMA SEMANA, 1973, p. 6). A Comissão Coordenadora do festival atribuiu um júri específico para a análise e premiação das artes, composto por Beatriz Rotta-Rossais, Carlos Lacerda (artistas plásticos), Mauricio Nogueira Lima (arquiteto), Rubens Ewald Filho (crítico de cinema), Maria Inês Alonso Notari, Roberto Peres (jornalistas) e Marco Antônio Battan (professor de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação de Santos – FACOS), iniciando os trabalhos em 07 de julho, sábado (SÁBADO, 1973, p. 6). Uma semana depois, continuavam as análises, com 12 cartazes finalistas. Segundo um membro do júri que não se identificou ao A Tribuna, as "falhas na maioria dos cartazes inscritos impediram que a comissão selecionasse o melhor cartaz no sábado. Poucos apresentaram algum nível e mesmo assim com erros nos dizeres obrigatórios, ou então arte final mal-cuidada, e ideias pobres" (JULGAMENTO, 1973, p. 6).

Esta seria a tônica do texto de A Tribuna que anunciava o cartaz vencedor, em 17 de julho de 1973: o *baixo nível nesse concurso de cartazes,* em que o júri teve "muitas dificuldades" para selecionar o melhor trabalho, "em razão do baixo nível dos cartazes apresentados. Mesmo os finalistas apresentaram erros no texto, o que eliminava a possibilidade de atribuição de primeiro lugar. Poucos candidatos preocuparam-se em apresentar o trabalho em arte final" (BAIXO NÍVEL, 1973, p. 6).

O vencedor foi Adib Tabach, de São Paulo:

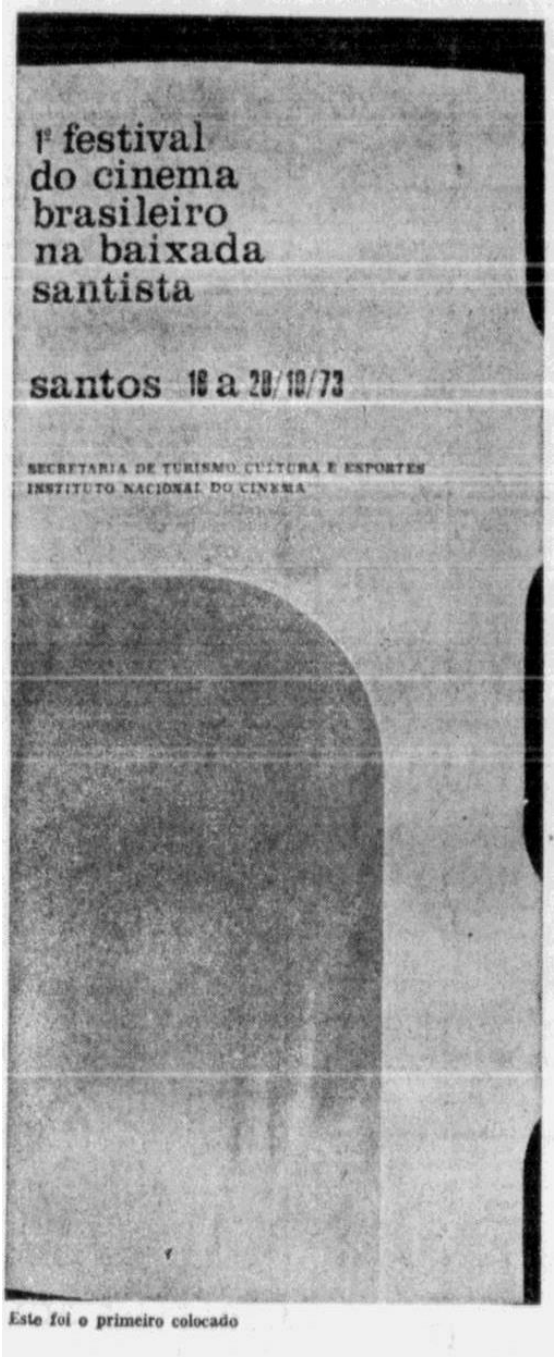
> Seu trabalho, em branco (fundo), preto e amarelo, lembra um fotograma e foi, segundo a comissão julgadora, um dos poucos que conseguiu equilibrar o excesso de texto (exigido pelo regulamento) com a composição, e que lhe valeu a vitória. Outros 12 trabalhos foram selecionados entre os 93 inscritos, para figurarem em exposição que será aberta amanhã, no saguão da PRODESAN. O horário de visita: das 08h às 18h, até o dia 25 (...) São os seguintes os autores dos cartazes selecionados para exposição: Regina Oliva Guerra Flores (Gigi), Roberto Oliveira (Arquion), Maciel Reinaldo (Alpha 53), Célio Celestino (Juic), Carlos Alberto Prats Costa (Cal), Jair Bogues Cawski (Jambo). Há também mais quatro participantes que se identificaram apenas com pseudônimo: Adelino, Kiclê, Ziza e Jacaré (BAIXO NÍVEL, 1973, p.6).

Dos quatro festivais aqui analisados, Santos-73 se destaca por possuir material gráfico próprio. A julgar pela descrição disponível em A Tribuna, a identidade visual do cartaz permeia a cinematografia em detrimento de aspectos visuais e iconográficos da região. A esta, sua menção direta por escrito, por meio do nome do evento, como vemos na Figura 18.

Após o concurso, a Comissão Coordenadora traçava suas diretrizes para elaborar o regulamento, consultando documentos de eventos similares realizados no Brasil. Alcides

França Brasil, no início de julho, foi ao Rio alinhar os últimos pontos com o INC para a execução do I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista (CONCURSO DE CARTAZES, 1973, p. 6). Neste mesmo mês, a Resolução n° 88, que definiria as regras oficiais para criação de certames cinematográficos em solo brasileiro, foi lançada pela autarquia. O INC recomendaria verificar a estrutura do Festival de Gramado, apontado como "um dos melhores do Brasil" (DIRETRIZES, 1973, p. 6).

Figura 18: Cartaz vencedor do concurso da SECTUR para o Festival da Baixada Santista de 1973 (A Tribuna)



Fonte: BAIXO NÍVEL nesse concurso de cartazes. A Tribuna, Santos. 17 jul. 1973. Ano LXXVIII, n. 112. 1° caderno, p.6.

A Comissão se reuniu para discutir aspectos gerais e atividades do festival, como a realização de uma Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro com filmes de Adhemar Gonzaga. Embora "o festival comece oficialmente no dia 16 de outubro (terça-feira), desde o sábado terão início programações paralelas, onde os filmes serão exibidos sempre em duas sessões, às 20 e 22 horas, reprisados no dia seguinte em matinê" (DIRETRIZES, 1973, p. 6). Dessa forma, o festival acontece de 13 a 20 de outubro de 1973, de um sábado a outro, com programação fracionada: de 13 a 15 de outubro (sábado à segunda) se dá a Mostra Paralela, e de 16 a 20 de outubro de 1973 (terça até o outro sábado) a parte com a Mostra Competitiva. A Comissão Coordenadora optou por não seguir à risca o regulamento-modelo do Instituto no que tange aos prêmios ofertados, sendo eles melhor filme, produtores, diretores, fotografia e atores, entendendo a necessidade de laurear atores e atrizes coadjuvantes e roteiro (DIRETRIZES, 1973, p. 6). Até aqui, percebemos envolvimento interessante de consultoria do Instituto na realização do evento santista para que o evento já nasça bem regulamentado, segundo as diretrizes da própria autarquia.

Segundo Vilson Santoni, assessor da SECTUR e integrante da Comissão Coordenadora, o INC disponibilizaria cerca de Cr$ 90 mil para distribuição de prêmios no festival, premiação que "pode ser considerada a maior até hoje pelo órgão governamental" (NÃO HÁ FILMES, 1973, p. 9). Para o assessor, o evento será "muito badalado" em vista o desejo da secretaria de convidar o máximo de celebridades possível, não só da área do cinema (NÃO HÁ FILMES, 1973, p. 9). No final de setembro, abriam as inscrições para obras:

> O Instituto Nacional do Cinema está recebendo inscrições para o I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista, programado para o período de 16 a 20 de outubro. O INC (...) oferecerá cinco troféus Pelé de Ouro e prêmios em dinheiro (...) as inscrições podem ser feitas na sede do INC, em suas delegacias e ainda na Secretaria de Turismo de São Paulo e na Prefeitura de Santos. Estes são os prêmios oferecidos pelo INC, incluindo a cada um o Troféu Pelé de Ouro: melhor filme de longa-metragem - Cr$ 23 mil; melhor diretor - CrS 15 mil; melhor diretor de fotografia - Cr$ 10 mil; melhor ator - Cr$ 10 mil; melhor atriz - Cr$ 10 mil (...) O Festival dedicará também o Troféu Humberto Mauro e mais o prêmio de Cr$ 10 mil ao melhor filme de curta-metragem (ABERTA INSCRIÇÃO, 1973, p. 9).

Durante o período de submissões, a organização do evento teve alguns problemas, "talvez o maior deles seja a ausência de produções de nível. Segundo a comissão coordenadora da promoção, formada por 10 membros, 'há muitos filmes aguardando liberação'" (NÃO HÁ FILMES, 1973, p. 9). Em 13 de setembro de 1973, *A Faca e o Rio* (George Sluizer, 1972) seria a primeira obra inscrita. As fitas deveriam ter o crivo da Polícia Federal, o que preocupava o assessor da SECTUR, que planejava ter as obras no festival sem

restrições, “uma vez que sua destinação é o festival, promoção de caráter cultural e de âmbito restrito” (NÃO HÁ FILMES, 1973, p. 9). Em 26 de setembro, INC e SECTUR articulam com Rogério Nunes, diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) do Departamento da Polícia Federal (DPF) para que as obras que participassem do processo de triagem obtivessem aval do DCDP. A preocupação com a liberação das obras era tamanha que o festival “chegou a ter ameaçada a sua realização por ausência de filmes (a maioria aguardando liberação do DPF)” (AGORA HÁ, 1973, p. 7).

O desfecho favorável estimulou a Comissão a liberar mais filmes no festival: em vez dos cinco longas e curtas originalmente previstos, agora seriam dez obras cada. Os responsáveis deveriam enviá-los diretamente à delegacia da DPF em São Paulo, “a única autorizada a fornecer o documento, uma vez que a decisão foi tomada de última hora, não sendo possível notificar as delegacias de outras cidades” (AGORA HÁ, 1973, p. 7). As inscrições continuariam a ocorrer nas delegacias regionais do INC até uma semana antes da realização do festival, com o mesmo prazo para que uma cópia do filme estivesse na SECTUR (Praça dos Expedicionários, número 10, 8° andar) (AGORA HÁ, 1973, p. 7).

Desde janeiro de 1973, temos acontecimentos paralelos que se entrelaçam: o nascimento do festival da Baixada Santista em formato de revezamento, idealizado pela secretaria de Turismo de Santos, e o desejo do INC de criar um instrumento jurídico que oficializasse o seu controle e envolvimento com os festivais brasileiros. Enquanto a Comissão Coordenadora se organizava para agilizar as estruturas do festival, o Instituto ajudava na consultoria desta construção, sugerindo eventos-modelos para análise e um regulamento padrão. Em 24 de julho, o INC lança a Resolução n° 88.

A partir de setembro, quando as inscrições para obras já estavam abertas, os releases nos jornais da época informavam que "o festival integra o calendário oficial do Instituto Nacional do Cinema e, dentro das normas fixadas pela autarquia, dedicará também o Troféu Humberto Mauro e mais o prêmio de Cr$ 10 mil ao melhor filme de curta-metragem" (ABERTA INSCRIÇÃO, 1973, p. 9). Ou seja, o festival santista que nasceu paralelo ao ideário da autarquia de controlar os festivais nacionais foi rapidamente incluso em seu novo modelo institucional de participação nestes eventos, fazendo parte do calendário oficial do órgão e recebendo suas benesses políticas e econômicas para acontecer. Na prática, Santos-73 dispunha da estrutura da hierarquia a nível nacional. Na falta de detalhes de como funcionaria a inclusão de um evento no rol oficializado deste novo formato do Instituto, conseguimos verificar se as características do festival santista condizem com o disposto na Resolução.

O instrumento jurídico menciona que o INC prestaria assistência técnica aos promotores dos festivais com aval da prefeitura local (Art. 1 e Art. 3), pontos intrinsicamente ligados com o nascimento de Santos-73 e Guarujá-74 em formato de revezamento e com aceite dos executivos municipais após conversas com a autarquia.

A Resolução estabelece no Art. 2, do qual apenas cidades "objeto de atração turística, balneários, estâncias hidrotermais ou municípios com mais de 200.000 habitantes' (MELLO, 1978, p. 436) poderiam participar do suporte logístico, promocional e financeiro dos festivais enquadrados pelo INC. Santos, além de atração turística pelas suas praias, também era populosa, com mais de 200 mil munícipes[148].

O *I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista* obedece a todos os parâmetros de formatação do nome do evento previstos no Art. 4, em que a edição ("I") abre, seguido do tipo do certame ("Festival") e "Do Cinema Brasileiro" e a localidade ao fim ("Da Baixada Santista"). As delegacias do INC também poderiam receber as inscrições do filme, conforme indicado pelo trecho anunciando as inscrições de obras e estabelecido no Art. 11.

Segundo o regulamento-modelo entregue pelo INC a Alcides França Brasil quando foi ao Rio de Janeiro em abril de 1973, a Comissão Coordenadora teria nove integrantes: 1) Presidente; 2) Secretário Executivo; 3) Coordenador Técnico; 4) Coordenador Administrativo; 5) Coordenador Financeiro; 6) Coordenador de Relações Públicas; 7) Coordenador de Divulgação; 8) Coordenador de Comissões de Seleção e Premiação; 9) Coordenador de Passagens e Hospedagem (DATA CERTA, 1973, p. 3), mesma relação disposta para atuação da Comissão Coordenadora no Art. 6 da Resolução n° 88.

Novamente citando a visita de França Brasil ao Rio, o secretario menciona a recomendação do INC que os troféus do festival deveriam "lembrar algo típico da região" (DATA CERTA, 1973, p. 3), pauta referendada no Art. 34, que estabelece que "os troféus deverão de preferência lembrar motivos típicos da região e passarão a ser permanentes para futuros certames" (MELLO, 1978, p. 439). A continuidade da figura de Pelé ao Troféu Pelé de Ouro, ainda ligado ao Santos Futebol Clube, indica que o futebolista era um "motivo típico da região", reforçando a memória afetiva da premiação à localidade-Santos por meio do Santos-Clube. Essa associação também é a ligação de Santos-73 com Santos-70, mas considerados dois eventos diferentes: o festival de 1973 não é a segunda edição do de 1970.

Apenas poderiam participar longas e curtas com Certificados de Obrigatoriedade e de Classificação Especial, respectivamente, todos com aval da Censura (Art. 7 e 8),

[148] O censo do IBGE de 1972 indicava que Santos possuía 346.096 habitantes, mais de 50% de toda a Baixada Santista (ANUÁRIO ESTATÍSTICO, 1972, p. 76).

documentação de fato exigida. As inscrições seriam nas delegacias regionais (Art. 12), fator também previsto. Além da Mostra Competitiva, a Comissão previa a realização de uma Mostra Retrospectiva, o que consta no Art. 15 da Resolução n° 88:

> Quando se tratar de festivais, a Comissão Coordenadora deverá fazer constar do respectivo regulamento uma seção *Competitiva* (com o número de filmes inéditos na cidade que for fixado, de curta ou longa-metragem), podendo ainda constar uma seção *Informativa* (com filmes já exibidos e cuja contribuição terá apenas valor informativo) e outra *Respectiva* (com filmes exibidos em homenagem aos esforços de artistas, de grupos ou de organizações, ou para salientar a importância de um período, de uma escola ou de um estilo na história do Cinema Brasileiro (MELLO, 1978, p. 438)

O que o artigo considera por Mostra Informativa é a exibição de obras que não estavam concorrendo aos prêmios em dinheiro e que também não faziam parte da Retrospectiva, logo, uma sessão Não Competitiva. Nota do Jornal do Brasil de 15 de outubro de 1973, segunda-feira, um dia antes da Competitiva do festival começar, atesta a existência da Mostra Informativa e, com isso, as três formas de exibição previstas:

> O festival será encerrado sábado com uma sessão informativa, à meia-noite, com o filme *Hors-Concours*, coordenado por Roberto Santos. *Vozes do Medo*, reunindo em vários episódios o trabalho de seus alunos na Escola de Comunicações da Universidade de São Paulo, e um documentário curto sobre a vida e obra de Cacilda Becker, de autoria de João Cândido (KHOURI E HIRZMAN, 1973, p. 10)

A Comissão de Premiação prevista no Art. 20 da Resolução define uma estrutura mínima com a presença do 1) presidente do INC, também presidente do júri; 2) do prefeito da localidade, 3) do Secretário de Turismo ou órgão equivalente e 4) do Coordenador Técnico do Festival. O júri de premiação de Santos-73 foi composto por Carlos Guimarães de Matos Jr (presidente do INC e presidente do júri), General Clóvis Brasil (interventor federal de Santos), Alcides França Brasil (secretário de Turismo de Santos), Rubens Ewald Filho, Rubem Biáfora[149] e Orlando Fassoni[150] (críticos de cinema), Rafael Vittielo (prefeito de Guarujá), José Lewgoy e Joanna Fomm (atores), Hebe Camargo (apresentadora), Antônio Francisco

---

[149] Biáfora, referência do universalismo e tido como referência para parte da produção e crítica paulista, encontraria alguns de seus pupilos em Santos-73: Sternheim e Khouri, com filmes selecionados, e colega de trabalho de Rubens Ewald no festival.

[150] Fassoni trabalhou como crítico de cinema por 23 anos na Folha de São Paulo (1963-1986) e 11 anos como redator do departamento de jornalismo da Rádio Jovem Pan AM (1987-1998), com passagem como assessor de imprensa para o Governo do Estado de São Paulo (DOS SEUS FILHOS, 2010). Ficou conhecido pelo capricho em seus textos (BERTONI, 2010). O Cine Fassoni, seu blog, ainda se encontra online.

Campos (exibidor), Adhemar Gonzaga (produtor e diretor), e Walter Albuquerque Mello (um dos criadores do Festival de Brasília)[151] (FESTIVAL JÁ SELECIONOU, 1973, p. 7).

Além das presenças de Matos Jr., o interventor e prefeito das duas cidades, Mello ocupa a vaga de Coordenador Técnico pela experiência no festival candango, e França Brasil a representação local de Turismo. Aos demais, o Art. 22 prevê que "A Comissão Coordenadora poderá convidar, para integrar a Comissão de Premiação, além de críticos cinematográficos, representativos dos meios culturais, empresariais e sociais" (MELLO, 1978, p. 438).

O Art. 23 prevê que os prêmios em dinheiro seriam outorgados pelo Instituto, sugestão já posta pela própria autarquia quando Alcides foi ao Rio pedir a autorização para fazer acontecer um festival em Santos. Dessa forma, consideramos que o I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista estaria enquadrado nas configurações da Resolução n° 88, recebendo os estímulos do INC e sendo ambiente de influência política, econômica e cinematográfica da autarquia, associando-se a estes eventos, aos filmes neles exibidos e ao pensamento De Dentro Para Dentro. O INC investia, assim, o que tinha de disponível para Santos-73, um festival oficializado. O regulamento do I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista seria finalizado pela Comissão Coordenadora na primeira quinzena de setembro, enviado ao INC para homologação e distribuído em todo o Brasil para atrair inscrições. (NÃO HÁ FILMES, 1973, p. 9).

Paralelamente, as submissões cresciam. O Correio da Manhã de 04 de outubro listava as obras inscritas, 13 longas: *Vai Trabalhar Vagabundo* (Hugo Carvana, 1973), *Obsessão* (Jece Valadão, 1973), *Jesuíno Brilhante: O Cangaceiro* (William Corbett, 1972), *Amor, Carnaval e Sonhos* (Paulo César Saraceni, 1972), *Um Marido Sem... É Como Um Jardim Sem Flores* (Alberto Pieralisi, 1972), *A Faca e o Rio* (George Sluizer, 1972), *O Último Êxtase*, (Walter Hugo Khouri, 1973), *O Anjo Loiro* (Alfredo Sternheim, 1973), *A Super Fêmea* (Aníbal Massaíni, 1973), *Banana Mecânica* (Braz Chediak, 1974), *Uirá, um Índio em Busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1974), *Caingangue, A Pontaria do Diabo* (Carlos Hugo Christensen, 1974), *O Negrinho do Pastoreio* (Nico Fagundes, 1973). E 5 curtas: *Jerusalém 72 a.C.* (1973, Carlos Imperial), *Arco da Velha* (1973, Valéria Mauro), *Exu* (1973, Valéria Mauro), *Mestre Ismael* (1973, Adnor Pitanga) e *Sereno Desespero* (1973, Luiz Carlos Lacerda) (BAIXADA SANTISTA, 1973, p. 2).

---

[151] Além de um dos fundadores do Festival de Brasília, Walter Albuquerque Melo foi jurado do Festival de Berlim de 1971 (INTERNATIONAL JURY, 2021) e principal articulador para a criação do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) em 1985 (CALGAGNO, 2016).

As exibições do evento ocorreriam no Cinema I, de Santos (Avenida Vicente de Carvalho, 19 - Gonzaga)**,** em sessões noturnas às 20h e 22h, reprisadas na matinê do dia seguinte (FESTIVAL JÁ SELECIONOU, 1973, p. 7), mas A Tribuna, em texto de 09 de outubro, considerava o evento "confuso":

> O I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista prorrogou suas inscrições até amanhã. Por outro lado, é quase certa a antecipação do início do festival (programado anteriormente para 16 a 20 deste mês), para sábado, como vem divulgando o Cinema I, em seus anúncios. Falta de informações para os jornais, modificações constantes no regulamento confusão na divulgação do número de filmes selecionados, vem caracterizando a promoção, que, a quatro dias de seu início, não tem programação definida. Sabe-se que artistas, diretores e convidados ficarão hospedados no Universo Palace e que os filmes serão exibidos no Cinema I. Mais informações ninguém da SECTUR sabe dar. Todos os funcionários alegam que Vilson Santoni, assessor do secretário de Turismo (que se encontra no exterior) é quem 'responde pelo festival'. Por sua vez, Vilson dificilmente é encontrado na Secretaria de Turismo, ou quando ali se encontra, 'não pode atender porque está presidindo reuniões' (CONFUSO E ANTECIPADO, 1973, p. 7)

O festival não seria antecipado, como tentara prever o jornal santista. Porém, são verdade as várias versões de informações publicadas a respeito do evento. Como exemplo, A Tribuna também menciona os últimos filmes inscritos: *Vai Trabalhar Vagabundo, Uirá, um Índio em Busca de Deus, Negrinho do Pastoreio, Um Marido Sem... É Como Um Jardim Sem Flores e Amor, Carnaval e Sonhos*, todos informados já na mídia nacional, mas adicionando na relação *Êxtase de Sádicos* (Adolpho Chadler, 1973), e *Café na Cama* (Alberto Pieralisi, 1973) (CONFUSO E ANTECIPADO, 1973, p. 7).

A relação de curtas informados por A Tribuna também é diferente da lista do Correio da Manhã de 04 de outubro: *Sereno Desespero* (Luiz Carlos Lacerda, 1973), *Exu* (Valéria Mauro, 1973) e *Mestre Ismael* (Adnor Pitanga, 1973) estão nas duas relações. Na lista de A Tribuna, há mais cinco curtas: *Gafieira* (Gerson Tavares, 1973), *O Branco e o Preto Perdidos na Bienal com Destino a Guarujá* (Aldir Mendes de Souza, 1972), *Carlos Leon* (diretor desconhecido, ano desconhecido), *Brasil de Pedro de Toledo* (diretor desconhecido, ano desconhecido), e *Emprise* (José Rubens Siqueira, 1972). Os curtas *Jerusalém 72 a.C.* (Carlos Imperial, 1973) e *Arco* da Velha (Valéria Mauro, 1973), listados como inscritos pelo Correio da Manhã, não estão na de A Tribuna. (CONFUSO E ANTECIPADO, 1973, p. 7).

Em todo o caso, consideraremos a soma das duas listas. Dos longas inscritos, o Rio de Janeiro predomina em quantidade, com oito obras (*Café, Caigangue*, Uirá, *Faca, Um Marido, Amor, Jesuíno, Obsessão*), seis paulistas (*Banana, Super Fêmea, Anjo, Vai Trabalhar, Êxtase de Sádicos, O Último Êxtase*) e uma gaúcha (*Pastoreio*), todos de ficção, coloridos e em

35mm. Adeptos da corrente do cinemanovismo, naquele momento em seus últimos suspiros, estavam Dahl e Saraceni. Da Boca, são as obras de Khouri, Chadler, Massaíni e Sternheim. Há uma parcela considerável de comédias, cinco (*Banana*, *Super Fêmea*, *Anjo*, *O Último Êxtase* e *Vai Trabalhar*), eróticas e debochadas, como *Banana Mecânica*, inspirada em *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1972).

Segundo o jornal santista de 09 de outubro, a análise para escolha dos filmes selecionados ainda não havia sido feita, faltando três dias para o festival começar. A Comissão de Seleção era composta por Rubens Ewald Filho, Roberto Peres, Carlos M. Mota e Jurema Gonçalves, esta última representando a SECTUR, faltando indicação de um representante do Conselho de Turismo de Guarujá (CONFUSO E ANTECIPADO, 1973, p. 7). Em 12 de outubro, véspera do festival, a seleção seria anunciada: *O Último Êxtase*, (Walter Hugo Khouri, 1973), *A Super Fêmea* (Aníbal Massaíni, 1973), *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1973), *O Negrinho do Pastoreio* (Nico Fagundes, 1973), *A Faca e o Rio* (George Sluizer, 1972), *Obsessão* (Jece Valadão, 1973) e *O Anjo Loiro* (Alfredo Sternheim, 1973). (FESTIVAL JÁ SELECIONOU, 1973, p. 7)

Foram 17 curtas-metragens inscritos, "mas a maior parte foi eliminada por causa das irregularidades na inscrição" (FESTIVAL JÁ SELECIONOU, 1973, p. 7), não sendo informada a relação das fitas concorrentes ao Troféu Humberto Mauro. Dois curtas seriam exibidos à tarde entre 17 e 18 de outubro 1973: *Newton Cavalcanti: Um Artista Brasileiro* (1973, Vitor Lustosa) e *Velho Chico – O Santo Rio* (Carlos Augusto de Oliveira, ano desconhecido) (FESTIVAL JÁ SELECIONOU, 1973, p. 7).

Não encontramos material de comunicação própria do festival santista informando programação. A primeira parte do festival, de 13 a 15 de outubro de 1973 (FESTIVAL JÁ SELECIONOU, 1973, p. 7), é direcionada às mostras Informativa e Retrospectiva, esta última em homenagem a Adhemar Gonzaga, um dos convidados do festival. A partir da edição de 13 de outubro (1973, p. 18), o Cinema I disponibilizava a programação em formato de anúncio diário (CINEMA I, 1973, p. 18):

- 13 de outubro (sábado): *O Ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) e o curta *Adhemar Gonzaga* (Júlio Heilbron, 1969); No mesmo dia, no auditório do Universo Palace Hotel, exibição de *Panorama do Cinema Brasileiro* (Jurandyr Passos Noronha, 1968), longa-metragem produzido pelo Instituto (FILME DO INC, 1973, p. 33);

- 13 de outubro (sábado) para 14 de outubro (domingo): Sessão à meia-noite (Mostra Informativa/Não-Competitiva) para exibição de *Vozes do Medo* (Roberto Santos, 1970), reunindo "em vários episódios o trabalho de seus alunos na Escola de Comunicação da USP" (FESTIVAL JÁ SELECIONOU, 1973, p. 7). Acompanha a sessão o curta *Cacilda* (João Candido, 1973);

- 14 de outubro (domingo): Em duas sessões às 14h e 16h, *Pinguinho de Gente* (Adhemar Gonzaga, 1949) e o curta *Carmen Miranda* (Jorge Ileli, 1969); em três sessões, às 18h, 20h e 22h, *O Cangaceiro* (Bruno Barreto, 1953) e o curta-metragem *Vicente de Carvalho* (Humberto Mauro, 1945);

- 15 de outubro (segunda-feira): Em sessão às 18h, 20h e 22h, *Sinhá Moça* (1953, Tom Payne) e o curta-metragem *Mário Gruber* (Rubem Biáfora, 1966).

Mas, era a Mostra Competitiva que atraía os olhares da mídia local:

> O II Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista será aberto terça-feira, às 18h, e deve trazer a Santos, além dos convidados especiais da SECTUR, INC e Conselho de Turismo de Guarujá - promotores do certame - Jece Valadão, Mário Benvenutti, Joanna Fomm, Adriana Prieto e Vera Fischer, entre outros artistas. Os 15 filmes de longa e curta-metragem serão exibidos, a partir de terça-feira à noite, no Cinema I. Os prêmios, totalizando Cr$ 90 mil, e os troféus aos vencedores vão ser entregues no próximo domingo (FESTIVAL DE CINEMA COMEÇA TERÇA-FEIRA, 1973, p. 1).

Para a estreia do festival, foi oferecido coquetel às 18h no Universo Palace Hotel aos mais de cem convidados. A SECTUR tentou, mas "nenhum astro internacional pode aceitar convite dos promotores" (TUDO PRONTO, 1973, p. 8), no intento de adequar um perfil De Fora Para Dentro. Adhemar Gonzaga estaria presente, além de um representante da Warner Brothers, "que vem mostrar documentários e manter contato com cineastas locais" (TUDO PRONTO, 1973, p. 8).

A Tribuna de 16 de outubro informaria a programação da Mostra Competitiva, com todas as exibições ocorrendo no Cinema I com ingressos a preços populares, que também faria anúncios dos filmes exibidos na Mostra Competitiva nas edições de 15 a 20 de outubro de 1973. Seriam duas sessões às 20h e às 22h em todos os dias, exibindo o mesmo filme. No intervalo, entre uma das sessões, o elenco do longa subiria ao palco e se apresentaria ao público presente. (I FESTIVAL DE CINEMA COMEÇA, 1973, p. 24). Os curtas, enfim, são anunciados:

- 16 de outubro (terça-feira): 18h: coquetel no Hotel Universo Palace, onde fica hospedada a maioria dos participantes. À noite, exibição de *O Último Êxtase*, (Walter Hugo Khouri, 1973), e o curta *Gafieira* (Gerson Tavares, 1972);

- 17 de outubro (quarta-feira): 15h: reprise de *O Último Êxtase* e o curta *Newton Cavalcanti: Um Artista Brasileiro* (Vitor Lustosa, 1973). Sessões de 20h e 22h: *O Anjo Loiro* (Alfredo Sternheim, 1973), e o curta *Carlos Leão* (Suzana de Moraes, 1972), dirigido por Suzana de Moraes, filha de Vinicius de Moraes;

- 18 de outubro (quinta-feira): 15h: reprise de *O Anjo Loiro* e o curta *Velho Chico – O Santo Rio* (Carlos Augusto de Oliveira, ano desconhecido). Nas sessões de 20h e 22h, exibição de *O Negrinho do Pastoreio* (Nico Fagundes, 1973), junto do curta *Rua das Palmeiras, 38* (Jorge Laclette, 1972). Meia-noite: exibição de *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1973) e curta *Os Vencedores* (Rodolfo Nanni, 1968);

- 19 de outubro (sexta-feira): 15h: reprise de *O Negrinho do Pastoreio* e o curta *Humberto Mauro* (Jurandyr Passos Noronha, 1970). Sessões de 20h e 22h: exibição de *A Super Fêmea* (Aníbal Massaíni, 1973). O curta-metragem que acompanha a sessão noturna recebe destaque de A Tribuna, porque "focaliza um santista que há 25 anos vem batalhando pelo cinema de arte: Maurice Legeard, presidente do Clube de Cinema. O filme, chamado *O Guru e os Guris*, tem a direção de Jairo Ferreira" (TUDO PRONTO, 1973, p. 8). Neste dia há sessão à meia-noite, exibindo *A Faca e o Rio* (George Sluizer, 1972) e o curta *Wanda Pimentel* (Antônio Carlos Fontoura, 1972);

- 20 de outubro (sábado): 15h: reprise de *A Super Fêmea*, acompanhado do curta-metragem *O Ciclo da Vera Cruz e o Surto Industrial* (Ruy Pereira, 1968). Nas sessões de 20h e 22h, exibição do último filme da Mostra Competitiva, *Obsessão* (Jece Valadão, 1973), sem curta acompanhando a sessão;

- 21 de outubro (domingo): Cerimônia de premiação, no Universo Palace, e exibição do filme *O mestre e seu método* (Saul Lanza, 1973).

É aparente a falta de datas, em que pese a tentativa de padronizar os horários das sessões (20h e 22h) e das reprises (15h do dia seguinte), porque duas fitas – *São Bernardo* e *A Faca e o Rio* – estavam previstas para sessões à meia-noite e sem repetições.

Dos quinze inscritos, foram selecionados sete longas, todos ficção, coloridos e em 35mm. *São Bernardo* não constava entre os selecionados nas listas de A Tribuna e do Correio da Manhã. Houve certo zelo para a distribuição de forças, selecionando três filmes fluminenses (*Faca*, *Obsessão* e *São Bernardo*) e três paulistas (*Super Fêmea*, *Anjo* e *O Último Êxtase*), com um gaúcho (*Pastoreio*). Hirszman é o representante da gênese cinemanovista nos selecionados, enquanto Khouri, o do universalismo. Os três paulistas são produções da Boca, com tendências eróticas. *A Super Fêmea* é a única comédia, e o restante, dramas.

Em *Obsessão*, "na pequena cidade de Castelo é inaugurada, numa praça pública, uma estátua de Neuza Rangel, antiga noiva do prefeito Bernardo Graça. A moça foi morta a tiros em circunstâncias não desvendadas pela polícia. Bernardo, ressentido pela morte da noiva, que esperava um bebê, resolve investigar o caso" (OBSESSÃO, 2021). Censura 18 anos. É o retorno de Jece Valadão a um festival santista, depois da sua experiência em 1970.

Walter Hugo Khouri aparece novamente na Baixada com *O Último Êxtase*, história de um adolescente revolto que "combina com um amigo e respectivas namoradas um fim de semana bucólico em um local carregado de recordações de sua infância. No 'camping', entre lembranças de bons momentos, surgem desavenças entre os componentes do grupo. A chegada de um casal mais velho ameaça ainda mais seu desejo de encontrar paz com a natureza. Ele parte abandonando o grupo afeito ao consumismo moderno" (O ÚLTIMO ÊXTASE, 2021). Censura 18 anos.

A Faca e o Rio é dirigido pelo holandês George Sluizer. João da Grécia é casado com Maria, moça 40 anos mais nova que ele. João salva a vida de um menino chamado Deodato em uma tempestade, e ficam amigos. Passado um tempo, "o primeiro manifestar do desvario de sua paixão acontece numa Sexta-feira Santa, quando chicoteia Deodato, já adulto, movido por ciúmes injustificados. Parte, então, para a Amazônia com o propósito de enriquecer e assim compensar, perante os olhos da mulher, a enorme diferença de idade que existe entre os dois." (A FACA E O RIO, 2021). Censura 18 anos.

A Super Fêmea tem Vera Fischer como protagonista, e sintetiza as comédias eróticas do período. Prestes a lançar uma pílula anticoncepcional para homens, um laboratório de produtos farmacêuticos contrata os serviços de uma agência de publicidade para divulgação do novo produto. Esta realiza uma pesquisa de opinião com os consumidores, a qual tem o seguinte resultado: "83% dos homens consultados temem tomar a pílula, com receio de que o

produto possa diminuir sua virilidade. Como induzir o público a aceitar o produto? A agência de propaganda recorre em três mitos fundamentais: a mulher, o jogo e o café. E é a partir desses estimulantes que uma campanha publicitária - com base no lançamento de uma mulher-mito, A SUPER FÊMEA - atinge seus objetivos." (A SUPER FÊMEA, 2021).

Também com Fischer no elenco é *O Anjo Loiro*, que retrata as artimanhas do Prof. Armando em tentar convencer Laura, namorada de seu melhor aluno, a abandoná-lo para não prejudicar seus estudos. Tornam-se amantes e "as constantes infidelidades de Laura com homens mais jovens levam Armando ao desespero e fazem-no perder o emprego. Após uma reconciliação, volta a encontrá-la nos braços de outro. Espancado e humilhado, é abandonado definitivamente por Laura e a conselho do irmão vai para o interior tentar refazer sua vida. Dentro de um ano talvez pudesse voltar a São Paulo e à antiga respeitabilidade" (O ANJO LOIRO, 2021).

São Bernardo conta a história de Paulo Honório, perambulando pelo sertão onde "arranca a fazenda S. Bernardo das mãos de seu inepto proprietário e futuro empregado Luís Padilha. Nessa trajetória, aprende a encaixar - como coisas - os homens, cada um em seu lugar. Porém, ao casar-se com Madalena, de quem deseja a posse total, tudo se estilhaça, pois sua dificuldade em racionalizar o amor colocará em xeque sua visão de mundo" (SÃO BERNARDO, 2021).

Por fim, *O Negrinho do Pastoreio* acontece no século XIX no interior do Rio Grande do Sul, onde "Numa estância de propriedade de um avarento que vive com a enteada, todos os escravos devotam-lhe ódio, à exceção de um negrinho que, em sua ingenuidade, não percebe a maldade do senhor. Chega à região, acompanhado de um negro livre, um gaúcho incumbido de domar potros. A moça se apaixona pelo forasteiro e o negro desperta nos escravos anseios de liberdade. O negrinho perde dois potros no pastoreio e é açoitado até a morte. Vingando-se, castelhanos atacam a fazenda. Os dois forasteiros e a moça aproveitam-se da confusão para abandonar a região." (O NEGRINHO DO PASTOREIO, 2021).

Rubens Ewald Filho, que trabalhou na escolha das obras, explica o processo de triagem: primeiro a qualidade, depois a documentação. Sem papas na língua, o crítico comenta os filmes participantes: "Embora pessoalmente faça restrições ao *Negrinho*, achei que o argumento da comissão selecionadora foi válido. É um filme tipicamente brasileiro, de cunho regionalista". Lamenta que outros bons filmes não dotassem a documentação exigida, como *Uirá*, de Gustavo Dahl, inscrito sem o Certificado de Obrigatoriedade do INC, e obras que não tiveram suas situações regularizadas a tempo, como *Banana Mecânica* e *Vai Trabalhar, Vagabundo!* (I FESTIVAL DE CINEMA COMEÇA, 1973, p. 24).

A partir da declaração do crítico santista sobre a escolha de *O Negrinho do Pastoreio*, podemos presumir que o processo de seleção do festival escolheu filmes que retratassem o Brasil ao mesmo tempo que acenassem com o mercado. O Brasil regional, com *Pastoreio*; o sertão do Brasil, de *São Bernardo*; o Brasil popularesco com *A Super Fêmea*; o Brasil literário de *A Faca e o Rio*; o Brasil drama de *O Último Êxtase*, *Obsessão*, *O Anjo Loiro*.

Não são todos os curtas-metragens selecionados que estão disponíveis para assistir ou que têm informações disponíveis a respeito, caso de *Os Vencedores*. O filme de Rodolfo Nanni é um "documentário realizado para o Instituto Nacional de Cinema, sobre realizadores e filmes brasileiros contemplados em festivais internacionais" (BARBOSA, 2004, p.154).

O mesmo se aplica para *Velho Chico*. Em setembro de 1971, a Rede Globo apresentou uma série de 20 documentários abordando diversos aspectos da sociedade brasileira, como saúde, alimentação, educação, habitação, arquitetura, cinema, entre outros, iniciativa com patrocínio da Shell. O último programa, “exibido em 27 de março de 1973, apresentou *Velho Chico, Santo Rio*, um documentário colorido do diretor Carlos Augusto de Oliveira, sobre o Rio São Francisco" (GLOBO SHELL ESPECIAL, 2021).

O Ciclo da Vera Cruz e o Surto Industrial é um documentário de 20 minutos em 35mm e preto e branco, uma "análise das condições do cinema brasileira na época do surto industrial, surgido com a companhia cinematográfica Vera Cruz" (O CICLO DA VERA CRUZ, 2021).

Rua das Palmeiras é um documentário de 10 minutos, em 35mm e colorido, sobre "a evolução urbana no Rio de Janeiro, uma casa velha em Botafogo é demolida para dar lugar a mais um edifício de apartamentos" (RUA DAS PALMEIRAS, 2021).

Carlos Leão é também documentário de 10 minutos, colorido e produzido em 35mm. É "sobre o pintor Carlos Leão, filmado na Fazenda Vargas, em Valença, Estado do Rio, mostrando seu cotidiano e a relação de trabalho com seus modelos". Carlos Leão é um pintor, desenhista e arquiteto que participou da equipe que desenvolveria o projeto Le Corbusier para o prédio do Ministério da Educação no Rio de Janeiro (CARLOS LEÃO, 2021).

Newton Cavalcanti: Um Artista Brasileiro, outro documentário de 10 minutos, feito em 35mm e colorido. Também biográfico, mas "sobre a vida e a obra do gravador e pintor brasileiro Newton Cavalcanti, misturando a realidade documental de suas criações com a ficção e seus pensamentos" (NEWTON CAVALCANTI, 2021).

Wanda Pimental é outro documentário com 10 minutos de duração, colorido e feito em 35mm, sobre "o trabalho da artista plástica Wanda Pimentel, em que a mesma atua como personagem, ilustrando o mundo fechado das atividades cotidianas que aprisionam a mulher,

numa montagem paralela com suas pinturas que abordam a mesma temática." (WANDA PIMENTEL, 2021)[152].

O Guru e os Guris é o único curta exibido nos quatro festivais da Baixada Santista que envolve a região. Tem 11 minutos, produzido em 35mm e em preto e branco, um documentário. O diretor Jairo Ferreira vê em Maurice Legeard "a estratégia para falar da paixão pelos filmes, exercitando a linguagem de invenção que mobiliza sua trajetória como crítico e realizador. Dirigindo o Clube de Cinema de Santos, um dos mais antigos do país, Legeard encara o cineclubismo como uma maneira de aglutinar filmes, pessoas e ideias ao seu redor - seja na sala de cinema ou numa mesa de bar" (O GURU E OS GURIS, 2021)[153].

Humberto Mauro é um curta-documentário feito em 35 mm, 18 minutos de duração e preto e branco. A fita é produção do INC via Departamento do Filme Educativo (DFE), que mostra "uma coletânea dos filmes do grande cineasta brasileiro, mostrando todo o valor de sua obra" (HUMBERTO MAURO, 1970)[154].

Gafieira é um documentário de 12 minutos produzido em 16mm e colorido, que "se propõe documentar 'in loco', uma noite de sábado numa gafieira carioca. Filmado na famosa 'Elite', utilizando som direto, documenta fielmente todos os estágios da festa: a preparação do salão, o bar, os frequentadores, a orquestra, a música, a dança e os tipos característicos, tudo isso formando um painel de grande força popular e poesia" (GAFIEIRA, 2021)[155].

O panorama dos curtas-metragens centra-se em filmes fluminenses, sendo dos nove filmes, sete do Rio. *Vencedores* e *Guru* são os únicos paulistas. As noves fitas são documentários e produzidos em 35mm, exceção para *Gafieira*. Os curtas inserem-se em Santos-73 como vertente educativa-didática exibidos antes dos longas e com finalidade de instrução histórica de personagens considerados relevantes para o país, tendo em vista o predomínio de biografias (*Humberto Mauro*, *Newton Cavalcanti*, *Carlos Leão*, *Wanda Pimentel*).

O INC também marca presença na seção com duas obras suas (*Humberto Mauro* e *Os Vencedores*) e que olham para a estrutura histórica cinematográfica interna (o Brasil Mauriano) e externa (o Brasil exportado premiado em festivais internacionais), como forma

---

[152] O filme está disponível no canal de Antonio Carlos da Fontura no Youtube. (WANDA PIMENTEL, 2017). A ficha da Cinemateca diz que o filme tem 10 minutos, mas o vídeo disponibilizado por Fontoura tem 6 minutos e aparenta estar completo.

[153] O filme está disponível no Porta Curtas (O GURU E OS GURIS, 2021)

[154] O filme está disponível no canal do Youtube do Centro Técnico Audiovisual (HUMBERTO MAURO, 2018)

[155] O filme está disponível no Youtube (GAFIEIRA, 2019).

da autarquia fazer-se vista enquanto produtora e fomentadora de um resgate da trajetória cinematográfica a qual o próprio Instituto faz parte. O filme sobre a Vera Cruz fecha uma tríade da história do cinema brasileiro, reforçando a instrução de que o país possui personagens e momentos relevantes no desenvolvimento da atividade cinematográfica em solo brasileiro como um olhar institucionalizado De Dentro Para Dentro.

O jornal local A Tribuna cobriu os principais acontecimentos diários do festival quando começou a Mostra Competitiva, com detalhes de quem chegava, quando, o que acontecia e deixava de acontecer, desconsiderando a parte do evento que aconteceu antes de 16 de outubro, algo também feito pela Comissão Coordenadora de Santos-73 ao convidar os artistas a comparecerem no evento a partir de terça.

Sem os artistas, sem badalação e sem repercussão, a seção Retrospectiva ficou isolada dos participantes. A ideia dessa mostra em um festival de cinema brasileiro era o de projetar a história e avanço da cinematografia de um país, dotando o cinema do Brasil como pertencente a uma história cinematográfica afirmada e exibida apesar de suas dificuldades.

Membro da Comissão, Rubens Ewald Filho critica a pouca adesão à Retrospectiva: "Foi lamentável o desinteresse do público santista pela Retrospectiva" (I FESTIVAL DE CINEMA COMEÇA, 1973, p. 24), ressaltando que os filmes possuíam mais de 50 anos e as sessões não passavam de 30 pessoas:

> Algumas dessas produções, como *O Ébrio* e *Pinguinho de Gente* são excelentes. Não possuem mais cópias (estas foram especialmente cedidas pelo produtor Adhemar Gonzaga, de sua cinemateca particular) e dificilmente serão exibidas novamente. Também *O Cangaceiro* não teve público, e é um dos filmes importantes feitos no Brasil. A única sessão que teve público maior - cerca de 100 pessoas foi a de meia-noite no sábado, apresentando *Vozes do Medo*. É justamente o único filme que não era de Retrospectiva" (I FESTIVAL DE CINEMA COMEÇA, 1973, p. 24).

Por outro lado, *Vozes do Medo* é a única obra que integra a Mostra Informativa. Rubens Ewald explica que o longa, realizado por alunos da USP em conjunto com Roberto Santos, foi inscrito para a Mostra Competitiva, mas não pôde participar em virtude da sua inadequação ao regulamento que previa obras produzidas em 1972 - *Vozes* é de 1970. Quando a sessão do filme estava para iniciar, Roberto Santos apareceu tentando impedir sua exibição para participar da Competição. Depois de explicado sobre o regulamento, o filme foi exibido (I FESTIVAL DE CINEMA COMEÇA, 1973, p. 24).

Carlos Guimarães de Matos Jr. abriu o coquetel e a parte competitiva do festival às 18h do dia 16, no Universo Palace. Os “muitos nomes do cinema nacional e também figuras badaladas da televisão” presentes na abertura foram Elke Maravilha, Fernando De Barros,

Bethy Mendes, Irene Raxache, Dionisio de Azevedo, Flora Geny e Terezinha Sodré (I FESTIVAL DE CINEMA COMEÇA, 1973, p. 24), às 20h, exibição de *O Último Êxtase*, com parte do elenco em Santos, presentes na sessão Lillian Lemmerts, Ewerton de Castro, Marie Dorothee-Bouvier e Wilfred Khouri, filho de Walter Hugo Khouri, diretor do filme. Mario Benvenutti, Joanna Fomm, Khouri, Adhemar Gonzaga, Jece Valadão, Ricardo Gouveia, Jofre Soares, Ewerton de Castro e John Herbert, prometeram ficar até o final da semana "para acompanhar toda a badalação". (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24). O coquetel de abertura iniciado às 18h prolongou-se até às 21h, quando já se iniciava a sessão do filme de Khouri. Os artistas e júri compareceram apenas na segunda sessão do filme. (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24).

Hebe Camargo chegou dias mais tarde, por "estar gravando seu programa semanal na TC Record". A programação social "deverá girar em torno do local onde ficarão hospedados: o Universo Palace. Piscina, sauna e a boate Pink Panther, são os locais onde eles poderão ser encontrados durante toda a semana". Vilson Santoni estimava que os artistas ficassem reunidos o máximo possível para gerar um "maior clima de badalação" (I FESTIVAL DE CINEMA COMEÇA, 1973, p. 24). "Estamos pensando em organizar alguns passeios turísticos, talvez um almoço na Ilha das Palmas[156] e passeio nas lanchas Loirinha (...) no final da semana, para dar oportunidade de maior contato do povo com os artistas, haverá uma gincana na praia" (I FESTIVAL DE CINEMA COMEÇA, 1973, p. 24).

As celebridades chamariam a atenção, sendo assunto de capa na edição de 17 de outubro, mais especificamente na presença de Vera Gimenez, esposa de Jece Valadão, e que também trabalha em *Obsessão*. "Apesar de sua beleza, muita gente procurou por outra Vera - Fischer – que, porém, fez *'forfait'* juntamente com Lilian Lemmertz e Adriana Prieto, devendo chegar somente hoje, quando o movimento começa a melhorar" (VERA GIMENEZ, 1973, p. 1). Valadão acreditava que "já pela abertura se percebe que será um festival bem melhor que o de 1970" (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24). Jece é uma figura-chave dos festivais de Santos, um dos personagens mais ativos nos dois eventos, envolvendo-se com a cidade, seus moradores e presente nos filmes como ator, produtor e diretor.

Fischer não apareceu na abertura, e sua ausência foi sentida pela imprensa local, considerada peça importante para o sucesso do evento. "De certa forma, ela deverá substituir uma das artistas que mais badalou no Festival de Santos de 1970: Leila Diniz, que não foi esquecida pelos promotores da Mostra. Alcides França Brasil, solicitando o uso da palavra

[156] Pequena ilha localizada entre os municípios de Santos e Guarujá, pertencendo a esta última. Abriga o Clube de Pesca de Santos.

pela segunda vez, pediu um minuto de silêncio em sua memória" (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24)[157]. Entretanto, uma figura rouba holofotes:

> Alto, bonito, muito jovem, catalisava a atenção dos convidados e jornalistas. Vestindo um terno branco e acompanhado de uma bela mulher - sua esposa - era facilmente confundido com um artista. Carlos Guimarães de Matos Jr, presidente do Instituto Nacional de Cinema, foi, talvez sem querer, a figura mais disputada no primeiro dia do Festival de Cinema Brasileiro da Baixada Santista, aberto ontem, às 19 horas, no Universo Palace (em coquetel marcado para às 18 horas). Foi o presidente do INC quem abriu oficialmente a mostra, depois de receber inúmeros elogios do secretário de Turismo, Alcides França Brasil, que agradeceu a grande contribuição dada pelo Instituto Nacional de Cinema (prêmios no valor de Cr$ 90 mil, a maior quantia até agora destinada a um festival) a promoção organizada pela SECTUR em conjunto com o organismo de cinema (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24).

O caráter personalista dos festivais na década de 70 reverbera na aparência, e o "bonito e jovem" bem trajado Matos Jr. foi "confundido" com um artista. O presidente do INC estava a trabalho, representando a autarquia e como líder do júri de premiação: "o cinema brasileiro está se desenvolvendo de forma extraordinária. Não há nenhum país do mundo ocidental que apresente este crescimento e, o que é mais importante, produzindo filmes em quantidade e da melhor qualidade" (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24).

A Tribuna aproveita esta declaração para apontar contradições nas falas de Matos Jr.: a outros veículos de imprensa, "chegou a reconhecer crise no cinema nacional (...) fazia afirmações e logo se corrigia, ou então pedia para não ser anotado, em virtude da posição que ocupa" (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24). Para o presidente do INC, a abertura não era o melhor local para abordar os problemas do cinema brasileiro. "Se há uma crise, é da censura e não do cinema brasileiro. Não, não concordo em queda da produção. Talvez não atinjamos, este ano, o mesmo número de filmes produzidos no ano passado (cerca de 70). Mas ficará perto" (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24). Para Matos Jr, "reconhecer uma crise é o memo que incentivar o exibidor a não cumprir a lei que protege o cinema nacional" (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24)[158].

Sobre sua concepção de festival, Matos Jr. considera essencial "fonte de turismo. E o INC está empenhado em ajudar na promoção de festivais, quando a cidade organizadora

---

[157] Comentário em virtude do acidente de avião que vitimou Leila em 1972, quando foi para os festivais de Adelaide e Auckland integrar a comitiva brasileira.

[158]A crise a que Carlos Guimarães de Matos Jr. se refere é sobre o encolhimento da produção nacional comparado ao ano anterior: em 1973, seriam 54 longas produzidos, 25 via contratos com a Embrafilme, números menores comparados ao último triênio (em 1970, foram 83 filmes lançados, em 1971, foram 94, e em 1972, 70 obras). Entre 1970-1983, é o ano com a menor quantidade de filmes lançados, quase a metade da quantidade de filmes no melhor ano da série (1980, com 103 obras) (TAKAHASHI, 1985, p. 45).

oferecer infraestrutura, para a realização. Santos tem tudo isso, em charme, beleza, bons hotéis...” (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24), em alusão à Resolução n° 88. A Tribuna também aponta contradição aqui, já que “depois ele admitiria que o Instituto não é tão dogmático, citando os festivais realizados em Brasília, Aracaju e outros, em cidades ‘não tão turísticas’” (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24) – o que não é a melhor correção.

As declarações de Carlos Guimarães de Matos Jr. repercutem o macro no micro. Ao contextualizar o cinema brasileiro em um cenário não tão favorável para o Instituto, em que a produção está aquém, o presidente e seu INC viram vidraça dentro do festival, sendo cobrados publicamente para evitar que a situação piore. A configuração do festival como espaço De Dentro Para Dentro repercute não só a característica promocional com os filmes exibidos, mas também os problemas que o cinema brasileiro enfrenta enquanto o festival acontece.

Jece Valadão, diretor de *Obsessão,* comenta que abandonou a estética de filmes eróticos depois da experiência que tivera com seu último filme, *A Filha de Madame Cafetina* (Jece Valadão, 1973), que aguardava liberação da censura há oito meses. Definindo a sua nova fase como “neorromântica”, conseguiu a liberação imediata de *Obsessão:* “Eu sempre fiz filmes eróticos, mas nunca pornográficos. Acontece que, com a onda de pornografia que tomou conta do cinema nacional, todos foram atingidos pela censura. A ação provocou a reação” (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24).

Mario Benvenutti, que, assim como Valadão, esteve no festival de 1970, sentia-se animado com os festivais, uma “oportunidade para todos se encontrarem, quando toda a imprensa se volta para a artistas e diretores. E nessa hora todo mundo tem alguma coisa a dizer” (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24). Para Walter Hugo Khouri, o festival oferece projeção aos filmes e consegue reunir gente ligada ao cinema em cidades e lugares em que dificilmente estariam, com possibilidade de “ver o que se está fazendo e, numa hora em que o cinema enfrenta tantas crises e misérias, todos sentem a falta de um acontecimento” (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24). Benvenutti e Khouri expõem visões complementares sobre os festivais da década de 70 como espaços que propiciam o encontro de personalidades e promoção dos filmes, chamando a atenção da imprensa para o evento.

Joana Fomm, membro do júri de premiação, se manteve longe das câmeras “por achar que o erotismo e pornografia atual do cinema brasileiro não lhe servem” (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24), voltando à profissão de jornalismo. Apontava que faltava ao festival programações paralelas, como debates e estudos sobre o cinema brasileiro. “A badalação, só, não representa nada em matéria de cinema, e talvez o festival só tenha valor

pelos seus prêmios. Mas, só no final de tudo, poderemos fazer uma avaliação do que foi apresentado" (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24)[159].

A afirmação de Fomm nos parece acurada diante da coragem da atriz de considerar que a badalação não era suficiente para justificar a realização do evento, considerando que era integrante do júri de um festival promovido pelo INC, cuja principal base publicitária girava em torno da presença das celebridades. Joana também não esconde seus filmes preferidos: *O Último Êxtase* de Khouri e *São Bernardo*, acreditando que a liberação em caráter especial dos filmes pela censura não representaria uma "abertura de ideias (...) apenas uma colher de chá para o festival" (COMEÇOU O FESTIVAL, 1973, p. 24).

A edição de 17 de outubro de 1973 de A Tribuna ainda teria na contracapa uma charge com o rosto do Pelé citando a realização do festival, como vemos na Figura 19. O Pelé-charge menciona a participação do seu filme "ensinando futebol" que iria "abafar" (CHARGE PELÉ, 1973, p. 2), em alusão ao *O mestre e seu método* (Saul Lanza, 1973), que conta com a participação do Rei do Futebol explicando o funcionamento do drible no esporte.

Figura 19: Charge de Pelé e o I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista (A Tribuna)

Fonte: CHARGE DE PELÉ E FESTIVAL. A Tribuna, Santos. 17 out. 1973. Ano LXXIX, n. 204. p. 2.

[159] Quando Fomm e outros artistas chegaram, no dia de abertura (16/10), não havia nenhuma programação paralela, já que as Mostras Retrospectivas e Informativas ocorreram isoladamente (de 13/10 a 15/10).

Poucos artistas chegaram a Santos na quarta (17/10), fazendo com que A Tribuna considerasse que o festival prosseguisse sem grandes atrações. A programação do dia foi de “piscina e sauna, pela manhã; um passeio de ônibus à tarde; à noite, projeção de *O Anjo Loiro* (sem a presença de Vera Fischer), e depois uma noitada alegre na boate Pink Panther, que, na véspera, não foi aberta pelo proprietário do Universo Palace, José do Val Moraes, embora todos reclamassem da medida” (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28).

José do Val é outro personagem envolvido nos festivais de Santos de 1970 e 1973 de formas diferentes. Em Santos-70 foi idealizador do evento e funcionário do Santos FC e, em 1973, proprietário do Universo Palace Hotel, que abrigou quase 60 celebridades durante o evento. Entretanto, os hóspedes reclamavam da estrutura do hotel, por acomodações insuficientes e pouca comida no jantar de terça-feira (16/10), fazendo o proprietário defender-se: “Há mais de 60 apartamentos vazios, reservados para convidados que chegarão no decorrer da semana, sem contar as seis suítes. É ridículo o que andam afirmando de falta de acomodações. Só não estamos aceitando os hóspedes costumeiros porque o festival praticamente vai absorver todo o hotel” (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28).

Uma das suítes estava reservada para Carlos Guimarães de Matos Jr., que, ao não conseguir instalar-se, "teve que se contentar com um apartamento comum" (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p .28). Ainda segundo o jornal santista, "as seis recepcionistas contratadas pela SECTUR encontravam certa dificuldade em conseguir quartos para os convidados que chegavam. Sistematicamente, a recepção do hotel alegava que não havia mais vagas, e só depois, com interferência de algum membro da Comissão Coordenadora, que o problema era resolvido" (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28).

Sobre o entrevero do jantar, José do Val dizia: "se houve algum problema no jantar de abertura, deve ser incluído nas dificuldades normais de um festival" (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28). Um dos artistas que preferiu não se identificar afirmava que, “embora admitindo que não tem queixas a fazer, contou que no jantar de abertura, marcado para as 22 horas, havia um número de pessoas muito maior do que o previsto. Muita gente preferiu, então, jantar fora - Joana Fomm foi uma delas -, do que esperar pela segunda remessa que saiu perto da meia-noite” (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28).

Os inconvenientes não pararam na restrição do cardápio. Artistas e jornalistas não concordavam com a refeição apenas depois das 22h, surgindo entrave entre os membros da Comissão Coordenadora: José do Val Moraes Jr. (vice-presidente) pretendia seguir o acordado, em que os artistas assistiam à primeira sessão de *O Último Êxtase* (às 20h) para então deslocarem-se ao jantar no Universo Palace Hotel às 22h; o restante da Comissão

sugeria uma mudança nos planos, deixando a segunda sessão do mesmo filme (às 22h) mais conveniente aos artistas, alterando o jantar para entre 19h-21h. (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28).

Na abertura da Mostra Competitiva (16/10, terça), artistas e membros do júri saíram rapidamente do coquetel em direção ao Cinema I. Walter Hugo Khouri, temendo que os jurados assistissem sua obra pela metade, clamou pela interrupção da sessão, sendo interrompida no meio da exibição do curta *Gafieira*, para surpresa do público. Apenas quando todos os membros do júri chegaram, o diretor permitiu o reinício da sessão (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28). Rubens Ewald Filho concordaria com a ação de Khouri, alegando que "não se justifica é que se dê maior importância ao horário de um jantar do que aos próprios filmes, que são a razão principal da realização do festival" (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28). A programação social disputava o protagonismo com a fílmica dentro do espaço-festival.

A própria estrutura do júri enfrentava dificuldades. O ator José Lewgoy foi a Santos na quarta (17/10) informar os organizadores que não poderia mais participar por estar filmando em São Paulo e no Rio de Janeiro; Adriana Prieto também estava com trabalhos de dublagem no Rio e ainda não havia chegado; Hebe Camargo telefonou avisando que conseguiria descer a Serra apenas na quinta (18/10); Orlando Fassoni teve compromisso na Folha e chegou apenas na quarta; o prefeito do Guarujá, Raphael Vitiello, também não pôde comparecer à abertura por compromissos no I Fórum de Debates sobre o Progresso e Desenvolvimento do Litoral Paulista; Clóvis Bandeira Brasil, interventor federal em Santos, teve de sair do júri por um motivo curioso, explicado em uma declaração de um convidado não identificado: "ninguém lembrou ao interventor que ele deveria ir para o cinema e não para casa, depois do coquetel" (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28).

A trinca dos problemas acomodações-jantar-horários faria José do Val Moraes Jr. lançar o célebre pedido: "Um festival precisa alimentar-se de fofocas, mas, por favor, não exagerem e nem inventem mentiras" (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28), novamente realçando a visão geral do que era um festival de cinema na época, centrado na parte social, das brigas entre os artistas, entreveros e casualidades além da programação fílmica. Logo no início, o festival da Baixada Santista era mais problemas do que sucesso.

O segundo dia de evento (quarta, 17/10) foi de pouco movimento, com artistas preferindo o descanso e poucos utilizando a piscina no período matutino. No bar, ficaram alguns jornalistas, os atores Betina Viany, Jorge Gomes e o produtor de *São Bernardo*, Marcos Faria. Leilany Chediak, também conhecida como Leilany Fernandes, diretora do curta

Natureza Objeto "apresentou o decote mais audacioso do festival até a tarde de ontem. As outras presenças femininas usavam comportados conjuntos de brim" (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28).

Um pequeno grupo composto por Jofre Soares (ator de *A Faca e o Rio*), Adhemar Gonzaga e sua esposa, Luiz Eduardo Esteves de Almeida (secretário de Coordenação do INC) e Zenaide Andreia (ex-colunista da Cinelândia) aproveitaram um passeio de ônibus por pontos turísticos da Baixada, passando pelo Ilha Porchat[160] (São Vicente), a Ponta da Praia, o cais, o Centro Histórico de Santos e a residência de Pelé (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28).

A Tribuna não poupa ironias pela falta de entusiasmo na programação dos artistas: "o maior entusiasmado, talvez, foi do sol, que chegou forte pela manhã e só desapareceu no final da tarde" (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28). Novamente sentida é a ausência de Vera Fischer, "a convidada mais esperada".

O Anjo Loiro, que tem Fischer no elenco, seria exibido na quarta-feira (17/10), e o diretor Alfredo Sternheim telefonou no mesmo dia à atriz tentando convencê-la a ir para Santos, "onde era aguardada como rainha da festa" (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28), mas sem sucesso: Vera alegou compromissos inadiáveis no processo de dublagem de seu próximo filme, prometendo comparecer no final da tarde do dia seguinte (quinta-feira, 18/10) (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28).

A Tribuna especula os motivos para o não comparecimento de Fischer: seu marido, Perry Salles, estaria dificultando a ida à Santos; a atriz teria optado por ir apenas no final da Mostra, quando seria exibido *A Super Fêmea*, outro longa em que atua, "o filme 'quente' da temporada, porque toda a nudez de Vera aparece intacta, sem os 17 cortes prometidos pela Censura quando a produção entrar em carreira normal" (SEM GRANDES ATRAÇÕES, 1973, p. 28).

Percebemos nestes primeiros dias de Competitiva como era considerado um evento com a percepção de que não havia a badalação: algo monótono e sem nada a noticiar. Um festival sem uma fofoca era um festival sem acontecimento, sem nada de interessante. Quanto à parte fílmica, era sempre realçada pela ausência de Vera Fischer, que, por sua vez, gerava expectativa em torno da exibição de seu corpo em *A Super Fêmea*[161].

---

[160] Ilha pertencente ao município de São Vicente, vizinho à Santos. Localizada na divisa entre os dois municípios.

[161] Esse apontamento da monotomia parte de jornais e revistas particularmente dependentes desse frisson festivo, valendo-se de pautas sociais para preencherem as páginas de seus encartes. Sintetiza esse olhar a cobertura realizada pela revista O Cruzeiro dos festivais de Santos e Guarujá do período.

Esse sentimento de ausência foi a tônica dos dias seguintes do festival: “sem escândalos, fofocas, estrelas de exuberante beleza, o I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista entra no seu quarto e monótono dia” (MONOTONIA, 1973, p. 5). O Universo Palace Hotel “mais se parece com um hotel de estação de águas, onde os bocejos e a preguiça dominam o ambiente” (MONOTONIA, 1973, p. 5).

Mario Benvenutti, Jece Valadão, Vera Gimenez, Carlos Guimarães de Matos Jr., entre outros, foram almoçar na cidade vizinha Guarujá, mas, ao voltarem, reclamaram da chuva e “só falavam em dormir (o que mais se fez até agora neste festival)” (MONOTONIA, 1973, p. 5). Os artistas que ficaram no hotel descansavam, e A Tribuna via o coquetel a ser realizado em uma lancha às 16h na sexta (19/10) como um dos poucos alentos. (MONOTONIA, 1973, p. 5).

Hebe Camargo, “talvez a única personagem a não se integrar na onda de bocejos” chegou a Santos no início da tarde de quinta (18/10), indo assistir à sessão vespertina no Cinema I, que reprisava *O Anjo Loiro.* A apresentadora elogia a atuação de Benvenutti e ao curta exibido, *Velho Chico – O Santo Rio.* Hebe sentia-se a “’Queen Elizabeth’ por ter um ônibus, com capacidade para 41 pessoas, à sua disposição para levá-la ao cinema” (MONOTONIA, 1973, p. 5), sendo seu primeiro trabalho como jurada: “Eu gostei do convite, mas não gosto de julgar. Acho muito difícil: temos que ver fotografia, direção, texto, interpretações. É mesmo muito difícil.” (MONOTONIA, 1973, p. 5).

Uma das incongruências da Competição é a desproporcionalidade das exibições. Enquanto algumas obras foram exibidas em dois dias (à noite e reprise no dia seguinte), *A Faca e o Rio* e *São Bernardo* tiveram apenas uma sessão à meia-noite (MONOTONIA, 1973, p. 5). Marcos Faria, produtor de *São Bernardo,* entraria em contato com a Comissão Coordenadora solicitando mais uma sessão do longa, sendo atendido para às 15h de sexta (19/10). O filme de Sluizer teria a segunda exibição às 15h de sábado (20/10) (MONOTONIA, 1973, p. 5).

Na madrugada de quinta para sexta, Vera Fischer enfim chega a Santos, vindo do Rio de Janeiro acompanhada do marido Perry Salles. Chegou às 06h e dormiu até às 16h. No mesmo dia, também chegava Rossana Ghessa, atriz de *Obsessão,* “vestida simplesmente com um conjunto estampado, de óculos na cabeça prendendo os cabelos loiros e o rosto bonito quase sem pintura” (FESTIVAL MELHORA, 1973, p. 30).

Se Vera chegava e ia direto ao quarto, Rossana parou para atender a imprensa, para analisar o cinema brasileiro e inserir a si mesma neste contexto. A atriz criou uma empresa, a RG Produções, e trabalhava na produção de sua próxima obra, *Pureza Proibida* (Alfredo

Sternheim, 1974), integrante do elenco e como produtora, ainda assustada com as complicações da nova função. Para Rossana, o cinema brasileiro estaria em uma nova fase, "não mais ligada ao erotismo banal" e que "a procura de novas ideias não deixa o cinema nacional em crise" (FESTIVAL MELHORA, 1973, p. 30). A chegada das atrizes tiraria, na visão do jornal local, o desânimo e a calmaria dos dias anteriores.

A Super Fêmea, estrelado por Fischer e previsto para exibição sem cortes, já era considerado "o grande êxito" do festival, antes mesmo da sessão na sexta (19/10): "Ontem, no Cinema I, antes da primeira sessão, dedicada à crítica e convidados, centenas de pessoas aguardavam para assistir o filme em que a ex-'Miss' Brasil é a principal presença feminina. Os responsáveis pela organização do evento chegaram a solicitar a colaboração da polícia para evitar tumulto" (FESTIVAL MELHORA, 1973, p. 30). O resultado foi que:

> O filme acabou sendo apresentado em três sessões consecutivas, e não apenas em duas, como havia sido programado. A última apresentação, às 24 horas, teve casa lotada, fato que levou os organizadores a programar *A Super Fêmea* para nova sessão hoje às 14 horas. Também hoje, às 16 horas, será mostrado *A Faca e o Rio*, e para as sessões noturnas, às 20 e 22 horas, será mantido o programa com a apresentação de *Obsessão*, de Jece Valadão (FESTIVAL MELHORA, 1973, p. 30).

O frisson sexual causado pela exibição sem cortes de *A Super Fêmea* foi o grande acontecimento do I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista, através da exploração audiovisual sexualizada do corpo feminino, criando expectativa ao imaginário popular do que poderia encontrar ao assistir o longa, espécie de deleite voyeurista de imagens em movimento.

Jece Valadão estaria "virando o barco" para se assumir "ex-cafajeste", saindo da comédia erótica para o que chamava de "neorromantismo brasileiro" ao comentar a exibição de seu filme *Obsessão*, prevista para ocorrer no sábado (20/10). O filme de Valadão passa a ter companhia do curta *Natureza Objeto* (Leilany Chediak, 1973). A Tribuna compara o Jece de 1970 com o de 1973, como "um homem muito diferente daquele que esteve aqui em 1970 para participar de outro festival, onde apresentou *Memórias de um gigolô* e procurou manter essa imagem de cafajeste. Hoje, Jece mostra-se mais sério, embora continue mostrando uma autoconfiança fora do comum" (FESTIVAL MELHORA, 1973, p. 30):

> Eu dei início ao Cinema Novo com *Os Cafajestes*, mas depois a coisa foi-se tornando hermética demais, tomando caminhos que não me agradavam. Procurei um novo caminho, a comédia erótica, iniciando-o com *Bonitinha, mas ordinária*. Depois de cerca de 10 filmes neste gênero, resolvi mudar, porque o cinema tem que ser sempre renovado. E acredito que conseguiremos fazer algo que leva o público a continuar prestigiando o cinema brasileiro. Eu não temo por virar o barco; já criei uma imagem que me dá plena garantia do sucesso. Sei que posso impor-me. Tenho

> tanta certeza disso, que já estou com mais três neorromantismo brasileiros para fazer: *Chica da Silva*, de Antônio Caiado; *Epitácio Lino Alaor*, *Profissão Matador*, de Oduvaldo Vianna Filho, e um terceiro, ainda sem título, de Hélio Bloch. (FESTIVAL MELHORA, 1973, p. 30).

Valadão insere-se como participante do contexto cinematográfico brasileiro dos anos 60 e 70, em que pese sua participação no filme de Ruy Guerra, a distância do cinemanovismo e diálogo com um estilo fílmico direcionado mais para o mercado. Sua imagem de cafajeste, que facilita o imaginário popular da compreensão do que encontrar em suas obras também cria certos entreveros com a censura, e pensando nisso, Jece faz uma nova roupagem de si mesmo e suas obras, algo "sério", "neorromântico", fugindo da tesoura da Polícia Federal.

Quem esteve de passagem em Santos foi Othon Bastos, protagonista de *São Bernardo,* para breve contato com o público pouco antes da meia-noite de quinta-feira (18/10), quando o filme em que atua foi exibido à meia-noite. Afirmando estar mais seletivo para escolher um papel, Bastos também analisa o cinema brasileiro da época como muito mal, ironizando a fala de Matos Jr., que não admitiria falar de crise no cinema nacional. (FESTIVAL MELHORA, 1973, p. 30).

O ator aprova Santos-73 como importante espaço de promoção e aproximação com o público, desde que bem-organizado. “É importante sobretudo pela oportunidade de entrar em contato com gente do mesmo meio. Só lamento não poder participar mais ativamente” (FESTIVAL MELHORA, 1973, p. 30). *São Bernardo* foi o único filme em competição sem cena de cunho sexual, e o ator repudia a constante presença do erotismo no cinema brasileiro como algo “imprestável e tende a acabar com a maior facilidade” (FESTIVAL MELHORA, 1973, p. 30).

Na manhã do sábado (20/10), o júri assistiu todos os curtas em competição e alguns longas. A composição dos jurados passou por reformulação diante dos imprevistos de agenda dos profissionais inicialmente escalados. Mantiveram-se Carlos Guimarães de Matos Jr. (presidente do INC), Alcides França Brasil (secretário de Turismo de Santos), Rubens Ewald Filho (coordenador do festival e crítico de cinema), Rubem Biáfora (crítico), Joana Fomm (atriz), Adhemar Gonzaga (produtor e diretor) e Antônio Lima (exibidor). No lugar de Adriana Prieto (entrou em contato com a organização do festival na sexta, 19/10, alegando que um familiar estava com problema de saúde), o prefeito de Guarujá Raphael Vitiello e o crítico Orlando Fassoni, entraram Alcino Teixeira de Mello (INC), Miguel Ângelo (jornalista de O Cruzeiro*)*, e Adolfo Cruz, produtor da TV Tupi. O interventor federal em Santos, general Clóvis Bandeira Brasil, e o ator José Lewgoy também desistiram do júri, mas não foram

substituídos, ficando a composição com nove integrantes. A matéria de A Tribuna não menciona se Hebe Camargo continuava na Comissão (FESTIVAL MELHORA, 1973, p. 30). Assim, o Instituto tinha dois assentos, dois críticos ligados ao cinema paulista (Ewald, Biáfora), duas representações locais, uma de governo (Alcides) e outra da classe de exibidores (Antônio Lima), um jornalista (Ângelo), uma atriz (Fomm) e um realizador (Adhemar), dando ao INC certo controle no júri para impor sua preferência nos contemplados.

Outra mudança: Pelé, previsto para entregar os prêmios, desistiu de comparecer ao evento (FESTIVAL MELHORA, 1973, p. 30), e *O mestre e seu método* (Saul Lanza, 1973), também saiu de cartaz em virtude de exigência contratual com a Pepsi, patrocinadora do filme, que proíbe a exibição da obra em eventos que cobrem ingressos. O festival perde duas vezes: o Pelé-atleta, de carne e osso, e o Pelé-cinema, inserido no filme que atua.

O festival é novamente assunto de capa da edição de 21 de outubro de 1973 (domingo) de A Tribuna, retratando a "generalizada concordância quanto ao fato que Vera Gimenez seja a mulher mais bonita entre todas as participantes do I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista: ainda ontem ela mostrava a sua beleza no Universo Palace" (A MULHER MAIS BONITA, 1973, p. 1). A foto de Gimenez ilustra a capa do referido jornal, e, assim como nos demais eventos realizados da Baixada, o corpo feminino é explorado, fotografado, descrito e comparado com o de outras mulheres. Na imagem posada de Vera que ilustra o jornal, a atriz não está com trajes de banho, e talvez a ausência de fotografias das personalidades de biquinis, maiôs e sungas seja um dos motivos para que A Tribuna considerasse o festival de 1973 como "sem badalação" e "monótono".

Porém, à exceção de *São Bernardo*, a exploração feminina acontece nos filmes, principalmente em *A Super Fêmea*, constantemente referido como uma das grandes atrações do festival pela possibilidade de assistir a nudez de Fischer em uma versão sem cortes.

Aníbal Massaíni, diretor e produtor da fita, foi determinante no frisson criado no longa, valendo-se de algumas estratégias para potencializar a obra: a escolha do título, "que sempre desperta interesse"; 2) acrescentar "os olhos verdes e o corpo 'falado' da ex-'Miss 'Brasil, Vera Fischer, considerada o mito e o símbolo de mulher que diz muito ao brasileiro"; 3) para equilibrar, fez com que ela pouco falasse durante o filme e realizou todos os seus pontos favoráveis" (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11). Em sequência de argumentos sexistas, a fórmula adotada para o retorno financeiro do filme passava pela transformação do corpo de Fischer em um objeto voyeurista importante para a narrativa da obra. Os 24 cortes da Censura, espécie de chamariz-publicitário, seria desmentido pelo diretor:

> O número de cortes foi inventado por um jornalista de São Paulo. No primeiro parecer da Censura, foram feitos dois cortes de imagem e meia dúzia de palavras. Depois, quando entramos com recurso, achando que era muita coisa, cortaram mais meia dúzia de palavras (esse número persistiu também durante a exibição do Cinema I). Agora, pretendemos que a Censura mantenha o primeiro parecer (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11)

Ou seja, a publicidade de *A Super Fêmea* se aproveita de um dado errôneo para levá-lo ao universo de Santos-73, gerando expectativa do quão ensurdecedor a obra seria a ponto de provocar demasiada quantidade de cortes pretendida pela Censura Federal. As filas das exibições do filme "apenas provam que o público santista, como o brasileiro em geral, ainda prefere o erotismo a uma apresentação séria, como *São Bernardo*, (até quinta-feira, o público que procurou o Cinema I foi pequeno, crescendo um pouco na exibição de *O Anjo Loiro*, também de linha erótica e com Vera Fischer)" (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11).

Porém, A Tribuna rechaçaria o argumento de Massaíni: "Os que esperavam forte dose de erotismo nesta apresentação sem cortes, certamente saíram decepcionados" (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11). As opiniões do público após a sessão pairavam a beleza de Fischer, "embora muitos apontassem as gordurinhas e celulite, incompatíveis com o símbolo sexy da mulher brasileira. Para muitas mulheres um consolo: para chegar ao 'ideal da super fêmea', mais vale todo um esquema promocional que exuberante beleza" (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11).

A Super Fêmea custou Cr$ 800 mil de produção, e as imensas filas protagonizadas nas quatro sessões do filme no festival, sendo uma extra, "puderam mostrar que Massaíni provavelmente conseguirá o retorno financeiro que espera da produção nos próximos meses, a partir de seu lançamento em São Paulo, dia 05 de novembro" (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11).

Massaíni não nega os aspectos que regem sua obra: "Não é um filme para festival, porque não inova e não é polêmico, mas tenho pretensões de vencer com ele, porque é bem-feito, (...) difícil de ser produzido, conseguiu ser popular e de bom nível" (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11). Embora deixe subentendido que "filme de festival" seja obra mais artística e menos pró-mercado, Massaíni coloca suas esperanças no diálogo do longa com o público: ao cumprir a sua missão, de ser popular em um festival com objetivo de promover as obras brasileiras para o seu mercado interno, *A Super Fêmea* estaria assim, apto para concorrer a alguma premiação.

Em todo caso, a exibição de *A Super Fêmea* trouxe ao festival "um clima de maior badalação" (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11). No último dia de evento, sábado (20/10), mais

artistas chegaram: Eva Wilma, Rossana Ghessa, Terezinha Sodré ("a atriz que mais badalou no festival de 1970, embora neste esteja mais contida" (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11), além dos protagonistas do filme de Massaíni, Perry Salles e Vera Fischer.

A boate Pink Panther "conheceu a sua primeira noite de entusiasmo", com notável descontração do presidente do INC, Carlos Guimarães de Matos Jr. e sua esposa Ângela (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11). Mário Benvenutti ("o artista que mais aplausos conseguiu no contato com o público, no Cinema I") (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11), pegou o microfone e anunciava que Matos Jr. e de Alcides França Brasil (secretário de Turismo de Santos) realizariam uma dança em conjunto, e José do Val Moraes Jr. protagonizaria uma cena de *strip-tease* (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11).

Jece Valadão permaneceria recluso e pouco se envolveu com as atividades sociais do festival. "Começaram também, a partir de sexta-feira, as fofocas, coisa que até então não havia acontecido. Entre cochichos, muitos artistas comentavam, na piscina, a troca de farpas e as cenas de ciúmes de dois casais de artistas muito badalados" (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11). Também corria por boatos que Jece Valadão realizava um *lobby* nos bastidores para ter sua obra *Obsessão* premiada (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11).

O representante da Warner Brothers enfim aparece: Tony Navarro, diretor de publicidade e promoções da empresa para a América Latina, levando ao festival conjunto de trailers dos últimos lançamentos da marca. Defendendo os objetivos da sua empresa no mercado cinematográfico, Navarro afirma que os realizadores brasileiros precisariam deixar de pensar "que o cinema nacional para ser puramente brasileiro, tem que apresentar temas tipicamente locais" (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11) e que o uso de temáticas universais propicia compreensão mundial e, por consequência, melhor desempenho comercial em mercados externos. "O brasileiro precisa também aprender a ser um pouco mais humilde, importar aquilo que não tiver aqui, de boa qualidade. Fazer como fazem os cineastas americanos, franceses, ingleses e de outras nacionalidades, que vão buscar em outros países aquilo que existe de melhor para o seu trabalho. Afinal, a arte é universal" (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11). Usa como exemplo o que seria o melhor filme nacional já feito, *Orfeu do Carnaval*, porque "todos se recordam dele no exterior. E sabe por que isso? Porque houve uma fusão da criatividade brasileira, com a técnica francesa. É isso que o Brasil precisa fazer mais" (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11).

O discurso de Navarro defende as pretensões comerciais da cinematografia estadunidense, alegando que o mercado brasileiro precisaria importar obras para suprir a

demanda comercial porque a produção local seria insuficiente e de baixa qualidade, não satisfazendo a exigência do público.

Ao mesmo tempo, reforça pensamento de que “só é bom quem é lembrado” e, para tal, é necessário dialogar no mercado externo. Uma obra precisaria ter o cerne mundial para ser considerada boa, a partir do discurso de um representante da cinematografia estadunidense, com poder de alcance a partir da imposição de seus próprios códigos narrativos como padrão no cinema. O diretor de publicidade da Warner marca posição em um evento de cinema brasileiro que tem como objetivo a projeção do filme brasileiro De Dentro Para Dentro, sendo na prática, um perigo aos interesses da empresa que representa.

No domingo (21/10), o júri trabalhava para montar a relação das fitas premiadas. Nos curtas, a Comissão excluiu *Velho Chico – O Santo Rio*, alegando que a obra não seria um curta-metragem, isto é, excedia 20 minutos de duração. O filme de Carlos Augusto de Oliveira tem 45 minutos, um média-metragem, categoria não prevista no festival (SEM FAVORITOS, 1973, p. 11).

A cerimônia de premiação e entrega dos prêmios se deu no domingo, 21 de outubro, às 21h, no Cine Caiçara (Avenida Conselheiro Nébias, 849, Boqueirão), com as exibições dos vencedores. Não se sabe por que apenas o encerramento ocorreu em outro cinema enquanto toda a programação foi no Cinema I. A Secretaria de Turismo de Santos e o INC lançariam um comunicado na edição de 20 de outubro sobre a solenidade (COMUNICADO, 1973, p. 5). O Cine Caiçara também faria anúncios da cerimônia, um no dia 20 de outubro (ANÚNCIO, 1973a, p. 18) e outro em 21 de outubro (ANÚNCIO, 1973b, p. 32), como vemos na Figura 20.

Figura 20: Comunicados da SECTUR/INC (esq.) e anúncios do Cine Caiçara (dir. e abaixo)

SECRETARIA DE TURISMO, CULTURA E ESPORTES

COMUNICADO

O Instituto Nacional do Cinema (INC) e a Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes de Santos comunicam ao público em geral que HOJE será realizado o encerramento do I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista. A partir das 21 horas, no Cine Caiçara – Avenida Conselheiro Nébias, 349, serão entregues os prêmios e troféus. Em seguida serão exibidos os filmes vencedores de curta e longa metragem, escolhidos pela comissão julgadora.

ALCIDES FRANÇA BRASIL
Presidente da Comissão Coordenadora

"A SUPERFÊMEA"? - "SÃO BERNARDO"? "OBSESSÃO"?, "O ANJO LOIRO"?, "A FACA E O RIO"?, "O ÚLTIMO ÊXTASE"? "O NEGRINHO DO PASTOREIO"?
Qual destes será o premiado?
Assista ao grande acontecimento cinematográfico do ano em Santos!
AMANHÃ, no CAIÇARA
As 21 horas - ENCERRAMENTO do
I FESTIVAL DO CINEMA BRASILEIRO DA BAIXADA SANTISTA
Com a presença de todos os artistas, diretores, produtores e jurados para entrega dos prêmios e do troféu "PELÉ DE OURO" aos vencedores.
Logo após a cerimônia, exibição dos filmes classificados em 1.º lugar, curta e longa metragem.
Ingressos a preços comuns do CINE CAIÇARA

"A SUPERFÊMEA"? – "SÃO BERNARDO"? – "OBSESSÃO"? – "O ANJO LOIRO"?
"A FACA E O RIO"? – "O ÚLTIMO ÊXTASE"? – "O NEGRINHO DO PASTOREIO"?
QUAL DESTES SERÁ O PREMIADO?
ASSISTA AO GRANDE ACONTECIMENTO CINEMATOGRÁFICO DO ANO EM SANTOS!
HOJE, no Cine CAIÇARA - HOJE
AS 21 HORAS — ENCERRAMENTO DO
"I FESTIVAL DO CINEMA BRASILEIRO DA BAIXADA SANTISTA"
COM A PRESENÇA DE TODOS OS ARTISTAS, DIRETORES, PRODUTORES E JURADOS PARA ENTREGA DOS PRÊMIOS E DO TROFÉU "PELÉ DE OURO" AOS VENCEDORES
LOGO APÓS A CERIMÔNIA, EXIBIÇÃO DOS FILMES CLASSIFICADOS EM 1.º LUGAR, CURTA E LONGA METRAGEM
Participe você também da grande festa do cinema nacional! — INGRESSOS A PREÇOS COMUNS DO CINE CAIÇARA

*F*ontes: COMUNICADO da Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. A Tribuna, Santos. 20 out. 1973. Ano LXXIX, n. 207. p.5; ANÚNCIO do Cine Caiçara sobre a cerimônia de premiação. A Tribuna, Santos. 20 out. 1973. Ano LXXIX, n. 207. p.18;ANÚNCIO do Cine Caiçara sobre a cerimônia de premiação. A Tribuna, Santos. 21 out. 1973. Ano LXXIX, n. 208. p.32.

Já em clima de despedida, A Tribuna faria um balanço do evento:

> Com uma festa de encerramento que superou em desorganização (embora divertida) todas as expectavas, chegou ao final, domingo, o I Festival de Cinema Brasileiro da Baixada Santista, que durante seis dias reuniu personalidades do mundo cinematográfico. Foi sem dúvida a principal finalidade do festival: reunir gente do mesmo meio em torno de 'caipirinhas' para bate-papos informais. No festival santista não houve público grande (com exceção dos filmes que mostravam a nudez de Vera Fischer), faltaram debates e mesas-redondas reunindo diretores e artistas representativos de diversas tendências, e foi constatado que o sistema hoteleiro da

> cidade ainda apresenta muitas deficiências. Também não apareceram filmes de excelente qualidade (com exceção de *A Faca e o Rio*), na opinião do júri, o que reflete a situação do cinema nacional. Se os festivais prosseguirão na Baixada é uma incógnita. O presidente do INC – principal órgão financiador da mostra (deu Cr$ 90 mil em prêmios) - preferiu fazer uma única afirmação no final da festa: 'o festival santista foi uma lição. Só posso garantir que aprendi muita coisa' (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8).

A tentativa de criar um espaço de promoção dos filmes brasileiros, aproximando-o do público local, interessado pela nudez de Vera Fischer em *A Super Fêmea*, desorganização na realização do evento, a falta de badalação e os problemas de estrutura do Universo Palace Hotel sintetizam o que foi Santos-73. Como ideia, o festival foi promissor e como execução, talvez nem tanto. Os premiados foram (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8):

- Melhor Filme: *O Último Êxtase*, de Walter Hugo Khouri, e *Obsessão*, de Jece Valadão, dividindo o prêmio de Cr$ 23 mil e o Troféu Pelé de Ouro;
- Melhor Diretor: Walter Hugo Khouri, pelo trabalho em *O Último Êxtase*; prêmio em dinheiro de Cr$ 15mil;
- Melhor Roteiro: Odilo Costa Filho, pelo trabalho em *A Faca e o Rio*;
- Melhor Fotografia: Antônio Mallande, pelo trabalho em *O Último Êxtase*;
- Melhor Música: Caetano Veloso, em *São Bernardo*;
- Melhor Ator: Jofre Soares, pela interpretação de “João” em *A Faca e o Rio*; prêmio em dinheiro de Cr$ 10mil e o Troféu Pelé de Ouro;
- Melhor Atriz: Isabel Ribeiro, pela interpretação de “Madalena" em *São Bernardo*; prêmio em dinheiro de Cr$ 10mil e o Troféu Pelé de Ouro;
- Melhor Ator Coadjuvante: Ewerton de Castro, pela interpretação de "Mario" e "Jorge" em *O Anjo Loiro* e *O Último Êxtase*, respectivamente; prêmio em dinheiro de Cr$ 3 mil e o Troféu Ângelo Bartolotto[162];
- Melhor Atriz Coadjuvante: Monah Delacy, pela interpretação em *Obsessão*; prêmio dm dinheiro de Cr$ 3 mil e o Troféu Ângelo Bartolotto; [163]

---

[162] Bartolotto foi incentivador do esporte amador em Santos, criando eventos relacionados ao futebol, natação e judô (PREFEITURA PRESTA, 2017). Dedicou-se “a criação de troféus, copas, taças, placas e medalhas destinadas à premiação de competições nos mais diferentes níveis" (SANTOS, D., 2010). Em 2017, a Prefeitura de Santos nomeou o recanto situado no cruzamento das ruas Marcelo de Mendonça com a Maestro Heitor Villa-Lobos, na Ponta da Praia, de "Recanto Ângelo Bartolotto" como homenagem (PREFEITURA PRESTA, 2017).

[163] Não encontramos na ficha técnica de *Obsessão*, disponível na Cinemateca Brasileira, o nome da personagem de Monah Delacy (OBSESSÃO, 2021).

- Melhor Curta-Metragem: *Rua das Palmeiras, 38*, de Jorge Laclette; prêmio em dinheiro de Cr$ 10mil e o Troféu Humberto Mauro;
- Menção Honrosa: á *Velho Chico – O Santo Rio*, de Carlos Augusto de Oliveira.

O Troféu Ângelo Bartolotto, entregue aos melhores coadjuvantes, não estava previsto no regulamento do INC, atribuição exclusiva da Comissão Coordenadora. O média de Carlos Augusto de Oliveira, que não pôde participar da premiação, recebeu uma Menção como efeito de consolação. Apenas *Negrinho do Pastoreio* e *A Super Fêmea* não receberam "nenhuma colher de chá" (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8). A matéria de A Tribuna também inclui *O Anjo Loiro* nessa relação, deduzindo que a premiação de Melhor Ator Coadjuvante de Ewerton de Castro tenha sido por seu papel em *O Último Êxtase*.

Com exceção da premiação dividida, os paulistas ficaram com três prêmios (Direção, Fotografia e Ator Coadjuvante), e os fluminenses com cinco (Roteiro, Música, Ator, Atriz e Atriz Coadjuvante). *O Último Êxtase* teve quatro premiações (Filme, Diretor, Fotografia e Ator Coadjuvante), sendo a obra mais agraciada pelo júri. Os filmes de São Paulo, centralizando as bonificações na obra de Khouri, receberam as maiores premiações em dinheiro (Filme e Diretor), enquanto a produção do Rio teve mais prêmios em quantidade, além da divisão do Melhor Filme. Hirszman recebeu duas premiações, Música e Atriz. No Festival de Santos de 1973, houve uma tentativa de não acenar explicitamente a um dos dois polos de produção, tentando deixar os dois polos satisfeitos.

Carlos Guimarães de Matos Jr. seria criticado ao expor que não utilizou seu poder de voto de minerva, qualidade atribuída ao presidente do júri, para “dar total autonomia aos demais membros” (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8). Assim, “Se não houve surpresa nos resultados, a total desorganização na entrega dos prêmios superou todas as expectativas” (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8). A relação de premiados desagradou os artistas, que argumentavam “decisão política, incompetência do júri e jogo de cartas marcadas” (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8).

Jec Valadão não gostou de dividir o Melhor Filme com Khouri, que, por sua vez, estava insatisfeito de ver sua obra considerada “bom cinema”, nivelada com o drama de Valadão. Khouri solicitou aos repórteres que sua opinião sobre a premiação não fosse publicada, afirmando não ter queixas a fazer sobre o festival, mas A Tribuna informa que era o diretor quem mais reclamava da alimentação e hospedagem do Universo Palace Hotel (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8).

Sobre a ausência de premiação para *A Super Fêmea*, mesmo com adesão popular e movimentando a repercussão do próprio evento, não conseguiu se afirmar como obra reconhecível de qualidade dentro do festival. O prêmio de *A Super Fêmea* foi estar no festival, sendo espécie de ponto de segurança do evento da Baixada Santista para o promover.

De certa forma, é a conclusão de Aníbal Massaíni ao dizer que seu filme não tinha perfil de festival. O diretor fez rebuliço com a participação de *A Super Fêmea,* afirmando que seu longa era "o único a sustentar a mostra" por causa das filas no Cinema I de interessados em ver a fita. Chegou a ameaçar retirar seu filme do festival, alegando que os outros filmes não tiveram grande público. "Não vou colocar azeitona na empada dos outros" (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8). Foi convencido a continuar participando porque Jece Valadão deu um ultimato: ou todos os filmes eram exibidos, ou Jece também se retirava do concurso. (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8).

Em sua coluna de 23 de outubro (terça), Rubens Ewald Filho tece considerações sobre o festival enquanto crítico, integrante da organização do evento e júri, alegando que o cinema brasileiro deveria refletir sobre a situação que se encontra, “e se o cinema brasileiro atravessa um período grave de crise criativa, de brigas estéreis com a censura, isso necessariamente tem que se refletir no resultado de qualquer festival” (EWALD FILHO, 1973, p. 8).

A “conclusão lógica” definida pelo autor associa que o festival santista e, por consequência, os filmes nele exibidos seriam uma representação do cinema brasileiro do momento: se não há bons filmes produzidos no Brasil, as obras que participarão dos festivais também não serão, e os próprios festivais que recebem estas obras, dessa forma, não serão também. O crítico, assim, indaga: “Há quanto tempo não se vê um filme brasileiro realmente bom? Então, como exigir que um festival seja composto de obras-primas?” (EWALD FILHO, 1973, p. 8).

Ewald Filho não adentra nas complexidades subjetivas do que seria um filme “bom”, mas tenta montar um panorama da cinematografia brasileira por meio de supostas tendências: “Cinema Novo” (*São Bernardo,* de Leon Hirszman); “Erotismo Paulista” (*A Super Fêmea,* de Massaíni, e *O Anjo Loiro,* de Sternheim); “Primitivismo Gaúcho” (*Negrinho do Pastoreio);* “Marginal” (*A Faca e o Rio);* “Veículos típicos de duas personalidades”: Valadão (*Obsessão)* e Khouri (*O Último Êxtase),* em obras que considera no geral ausentes de qualidade e que retratam a insuficiência técnica do cinema brasileiro (EWALD FILHO, 1973, p. 8). As fitas esbarraram na falta de interesse do público, salvo o desejo sexual em ver Vera Fischer nua em *A Super Fêmea*. Na tentativa de indicar um cinema brasileiro de qualidade, o crítico menciona

a Mostra Retrospectiva, “com filmes que não eram exibidos em lugar nenhum há mais de 30 anos, levou apenas uma dezena de pessoas ao Cinema I” (EWALD FILHO, 1973, p. 8.).

A Super Fêmea é o filme, na concepção do Rubens Ewald Filho, que sintetiza o cinema brasileiro de então, de “discutível qualidade, promete ser um grande sucesso de bilheteria. É o que melhor reflete a onda do erotismo, única mercadoria que o espectador atual se interessa em consumir” (EWALD FILHO, 1973, p. 8). Por que Vera Fischer não foi premiada, se o público foi ao festival vê-la?

> Vera Fischer é deficiente como atriz e descuidada como beleza. Em *A Super Fêmea*, a maior reação foi com o espanto com a celulite, as manchas na pele, a verruga inconveniente. Vera, que poderia ser a maior estrela do cinema brasileiro, parte decididamente para a autodestruição. Os papéis inadequados ficam mais marcados diante de sua personalidade opaca e falta de cuidado com que faz aparições em público. Afinal, não se pode ser uma antiestrela antes de existirem realmente estrelas (EWALD FILHO, 1973, p. 8).

Não ter os ideais de um corpo perfeito fez com que Fischer não fosse apenas premiada no festival, e a série de argumentos exemplifica a objetificação feminina, em que o seu sucesso é alcançado pelas curvas de seu corpo analisadas e desejadas pelos olhares masculinos.

Não há como estabelecer justiça em um processo de premiação, já que o repertório do indivíduo é elemento-chave a considerá-lo bom ou ruim – motivo pelo qual indagamos no texto de Rubens Ewald seus parâmetros para uma obra ser “boa”.

A subjetividade da análise abre margem para sentimentos de insatisfações, e é assim que o crítico se sente com *A Faca e o Rio* em Santos-73. A obra de Sluizer teria recebido mais premiações não fosse uma “questão de posição”: “apesar de carregar consigo um certificado de filme nacional, e, portanto, capaz de cumprir a obrigatoriedade, o filme é, em última análise, uma produção holandesa, dirigido por um holandês, com técnicos holandeses. A história e os atores são brasileiros, mas para muita gente não tinha sentido premiar um filme holandês num Festival do Cinema Brasileiro” (EWALD FILHO, 1973, p. 8), marcando assim a injustiça do filme “bom” para Rubens, da obra que teria que receber a maior premiação, mas que não poderia ser considerado brasileiro, mesmo com “uma incrível brasilidade” (EWALD FILHO, 1973, p. 8).

Após conversas dos membros da Comissão de Premiação, foi considerado um dos filmes vencedores do festival, e A Tribuna explica:

> Dois motivos: ganhou a maioria dos votos do júri (que depois mudou sua posição, atendendo a argumento de um dos jurados que não o considerava um filme nacional) e deu a Jofre Soares, por unanimidade, a condição de Melhor Ator. Embora exibido numa sessão vespertina, o filme conquistou também o pequeno público presente, que aplaudiu de pé a interpretação de Jofre, atitude imitada pelo Júri, que, por momentos, esqueceu a imparcialidade de sua função (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8) [164].

Para comprovar seu argumento em defesa da obra de Sluizer, Rubens Ewald Filho analisa as fitas: *São Bernardo* era decepcionante por ser "muito sério", aproveitando-se de uma suposta celeuma de qualidade em torno de si mesmo quando de seu lançamento em cinemas comerciais: "Foi um choque descobrir que o filme era feito quase totalmente em planos gerais, de uma forma árida e cansativa. A melhor definição é esta: *São Bernardo* é um filme sério. E ponto final!" (EWALD FILHO, 1973, p. 8); *Obsessão,* uma "radionovela de terceira classe". O neorromantismo de Valadão seria "apenas um retorno a filmes que Jece fazia antes (na linha de *A Lei do Cão)"* (EWALD FILHO, 1973, p. 8); *O Último Êxtase,* que "deixava as pessoas mais curiosas em entender o título que aparentemente não tem nenhuma relação com a historinha" (EWALD FILHO, 1973, p. 8).

Rubens Ewald Filho também elogia os premiados de Melhor Ator e Atriz (Jofre Soares e Isabel Ribeiro), a fotografia do filme de Khouri e a necessidade do diretor de *O Último Êxtase* dividir o prêmio de Melhor Filme com Hirszman. "Afinal, pelo menos em tese, festivais existem para prestigiar filmes difíceis. Isso pode ser verdade. Mas, de agora em diante, depois de reincidir no erro, vai ser difícil convencer as pessoas de que os festivais de Santos não são sempre 'Festivais de Jece Valadão'" (EWALD FILHO, 1973, p. 8). Assim, o crítico, coordenador do festival e integrante do júri expunha suas considerações sobre o evento, os filmes participantes e como estavam inseridos no momento do cinema brasileiro, as escolhas e não-escolhas do júri, utilizando o festival santista para problematizar sua concepção de uma suposta ausência de qualidade dos filmes brasileiros, apoiados na exploração do corpo feminino para tornarem-se sucessos de bilheteria.

---

[164] A partir do Decreto n° 55.202 de 11/12/1964 que define o que seria um filme brasileiro, já trabalhado neste estudo (DECRETO N° 55.202, 1964), Médici lança o Decreto n° 69.161 em 1971 que prevê a obrigatoriedade de estadia do diretor estrangeiro: "No caso de utilização de argumento extraído de obra de autor nacional ou de episódio da história brasileira que apresente interesse histórico ou cultural relevantes, poderá ser dispensado o prazo de residência de diretor estrangeiro no Brasil previsto desde que o mesmo seja assistido por um codiretor brasileiro ou conte com a colaboração direta do autor da obra, a juízo expresso do Instituto Nacional do Cinema" (DECRETO N° 69.161, 1971). O INC analisaria se o filme poderia ser enquadrado como filme brasileiro, com limite de concessão a 3 obras/ano, "fim de atender à necessária defesa do mercado de trabalho das classes interessadas" (DECRETO N° 69.161, 1971). O filme de Sluizer é inspirado na obra homônima de Odilo Costa Filho, também roteirista do longa, atendendo aos requisitos legais do Decreto n° 69.161. Embora a ficha técnica da obra conte com maioria de técnicos estrangeiros, se o filme tinha o Certificado de Obrigatoriedade do Filme Brasileiro de Longa-Metragem, como diz Ewald Filho, possuía o aval da autarquia como obra brasileira.

A imprensa nacional também noticiava a relação de premiados. Breve nota do Jornal do Brasil de 23 de outubro de 1973: "*O Último Êxtase*, de Walter Hugo Khouri, cujo lançamento no Rio está previsto para o dia 29, foi o grande vitorioso do I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista, encerrado na madrugada de ontem em Santos; obteve o prêmio de melhor diretor (Cr$ 15 mil) e dividiu o Troféu Pelé de Ouro com *Obsessão*, de Jece Valadão" (KHOURI É PREMIADO, 1973, p. 14).

O Correio Braziliense de 24 de outubro repercutiu a divisão do Melhor Filme e a atuação do júri, "pelas qualidades das duas fitas e para evitar uma injustiça, proclamou dois vencedores (...). Jece Valadão cumpriu o que disse ao chegar em Santos, que viria para ganhar", mencionando também os prêmios obtidos de Melhor Ator e Atriz por Jofre Soares e Isabel Soares, esta última não comparecendo ao festival (SANTOS PREMIA, 1973, p. 5).

O Fluminense de 23 de outubro informaria toda a relação de laureados, com destaque para a premiação em conjunto de Khouri e Jece (ÚLTIMO ÊXTASE, 1973, p. 2). A coluna *Cinema* de por Alberto Silva da Tribuna da Imprensa de 21 de novembro de 1973, quase um mês após o festival, também publicava a relação de premiados (SILVA, A., 1973, p. 10).

Vera Fischer, aguardada durante todo o festival, não foi à cerimônia de encerramento em função do Troféu Imprensa que receberia de Silvio Santos, e, assim, "não chegou a justificar toda a promoção em torno de seu nome, e como preferiu ficar quase todo o tempo trancada em seu quarto, ao lado do marido Perry Salles, ninguém sentiu sua falta" (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8). A outra Vera, a Gimenez, ficou até o fim, e era uma das mais irritadas com a escolha da Melhor Atriz, alimentando o boato de que teria recebido cinco votos e empatando com Isabel Ribeiro. A maioria dos jurados desmentira a informação, dizendo que Isabel ganhou "quase por unanimidade" (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8).

Ator de *A Faca e o Rio,* Jofre Soares se comoveu com a premiação de Melhor Ator que recebeu. "Não me considero o melhor ator do festival. Apenas a Comissão Julgadora teria de escolher um nome e optou pelo meu. Sou, portanto, o 'guardião do Troféu Pelé de Ouro" (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8), agradecendo a todos pela realização do evento: à Comissão Organizadora, às recepcionistas da SECTUR, aos funcionários do hotel e aos santistas, que "brandaram-nos com a dedicação mais profunda" (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8). Soares elogiava INC/Embrafilme pela diretriz de estimular a entrada dos filmes brasileiros no mercado, e, em uma onda nacionalista, declarava "parabéns a todos nós por termos nascido no Brasil – tão belo e tão bom" (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8).

As gafes na cerimônia de premiação envolveram misto de bom-humor com vergonha alheia, e o texto de A Tribuna comenta o encerramento do festival nesta linha, ao supor que:

> Os organizadores do I Festival de Cinema da Baixada Santista devem sentir-se orgulhosos com a festa que conseguiram promover no encerramento da mostra. Geralmente as entregas de prêmios revestem-se de caráter cerimonioso e são profundamente entediantes e cansativas. Poucas vezes os bem trajados mestres-de-cerimônia conseguem dinamizar a festa e nem o suspense em relação ao nome dos premiados torna o espetáculo menos monótono (...) nada disso aconteceu em Santos no último domingo, no Cine Caiçara. A única coisa em comum desta festa com as similares foi o atraso. Marcado para às 21h, o espetáculo começou uma hora depois, com o sorriso e simpatia de Mario Benvenutti (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8).

A apresentação da cerimônia ficou a cargo da "irrequieta" Terezinha Sodré, Vanja Orico e o já citado Benvenutti, que entreteu o público por 45 minutos. Os desencontros começaram ao chamar Leon Hirszman (diretor de *São Bernardo)* para receber o prêmio de Melhor Música no lugar de Caetano Veloso. Hirszman não estava na plateia, mas em uma lanchonete ao lado do cinema, criticando uma suposta incompetência do júri por dividir o prêmio de Melhor Filme entre Khouri e Valadão, ignorando seu filme. As premiações do filme de Hirszman, Música e Atriz, e para quem esperava algo além, podem ser vistas como consolação.

De volta à confusão, os apresentadores chamaram o produtor Marcos Faria, que também não estava. Nesse interim, a colunista Zenaide Andreia, convidada a fazer a entrega do prêmio, "estava perdida no palco" (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8). No final, foi convocado ao palco Dionísio Azevedo, que pegou o troféu, mas das mãos de Terezinha Sodré. Zenaide assistia à confusão e continuava no palanque ao lado de Ângelo Bartolotto, igualmente chamado à frente, sem qualquer função na cerimônia naquele momento.

Diante das gafes, Sodré tentava quebrar o gelo, levando o público às gargalhadas ao falar que "qualquer semelhança com o Oscar é mera coincidência" (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8). A fotógrafa Letina Perroy, também convidada, na sequência subiu ao palco para entregar um prêmio a Adib Tabach, o vencedor do concurso de cartazes promovido pela secretaria de Turismo de Santos, e "também saiu frustrada. O jovem recebeu o cheque diretamente dos apresentadores, e Lenita voltou ao seu lugar um pouco sem graça" (FESTIVAL TERMINA, 1973, p .8).

Rubens Ewald Filho, membro da Comissão Coordenadora, surpreendia-se com as presepadas dos apresentadores, como chamar duas pessoas para entregar um só prêmio, indo ao palco alertar Vanja Orico, já que esta chamara o ator Roberto Bolant para representar o prêmio de Melhor Curta-Metragem antes mesmo que fosse aberto o envelope, no qual aparecia o nome de Jorge Laclette, diretor de *Rua das Palmeiras, 38.* Porém, "o diabo estava solto na festa" (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8):

> Daí em diante não foi mais possível disfarçar que os apresentadores conheciam os resultados embora abrissem os envelopes com ar de surpresa. Não eram, contudo, os mestres de cerimônia os únicos que conheciam os vencedores antecipadamente. Os artistas, diretores e convidados no Universo Palace não falavam em outra coisa desde às 13h, quando vários membros do júri saíram da reunião de escolha. Eles manifestaram livremente suas preferências, e não era difícil concluir os resultados. No entanto não deixou de ser intrigante que a contagem final feita em reunião fechada de apenas três membros (um deles o presidente do INC) ventilasse horas antes da abertura da festa. É que os três haviam assinado termo de compromisso prometendo sigilo (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8).

Demonstrando irritação na cerimônia de premiação por causa das queixas dos artistas e pelas confusões nas entregas dos prêmios, Matos Jr. ainda assim, considerava realizar novamente um festival em Santos: "O INC pode perfeitamente voltar a colaborar com o festival santista, porque é exatamente pelas falhas existentes que se pode chegar a melhores resultados" (FESTIVAL TERMINA, 1973, p. 8).

Pelé realmente não foi à cerimônia, em seu lugar esteve Carlos Alberto Torres, também atleta do Santos e da Seleção Brasileira de Futebol, muito aplaudido pelos artistas. Adhemar Gonzaga também recebeu diversas palmas ao longo da noite.

A revista O Cruzeiro, edição n° 46 de 14 de novembro de 1973, novamente faria grande cobertura do festival santista, com texto de Miguel Ângelo e fotos de Eduardo Riberto. Ângelo compartilha o sentimento de "um começo frio e monótono e a ausência de muitos astros famosos foram compensados pelo final festivo, com a chegada de lindas atrizes e a entrega dos troféus Pelé de Ouro" (ÂNGELO, 1973, p. 122).

Considerado "um festival longo (de terça a domingo) num hotel grande demais", o evento foi frio na concepção do jornalista porque não teve atividades paralelas e badalação, "armado por inexperientes de boa vontade, só poderia ser conduzido a monotonia, ajudada que foi pela intermitência das chuvas e agravada pelo desinteresse do público, devido à má divulgação" (ÂNGELO, 1973, p. 124). A crítica de Ângelo é pertinente, mas as atividades paralelas existiram, como as Mostras Retrospectivas e Informativas, acontecendo antes da estadia dos artistas, e quando se inicia a Competição, já não há mais atividades complementares além da exibição fílmica.

A revista nos fornece informações mais acuradas sobre os presentes no coquetel de abertura no dia 16/10 (terça): Alcides França Brasil (SECTUR), Carlos Guimarães Matos Jr (presidente do INC), Alcino Teixeira de Mello (diretor do Departamento de Longa-Metragem do INC), os cineastas Adhemar Gonzaga, Augusto Fagundes, Alfredo Sternheim, Mário Benvenutti, Américo Taciano, Joana Fomm, Vera Gimenez, Jofre Soares, Rubem Biáfora e Adolpho Cruz. Porém, "se festival é o mesmo que mulheres bonitas, astros, luzes, promoções,

piscina, praia e exibição de filmes" (ÂNGELO, 1973, p. 124), a monotonia ficaria para trás com a chegada de mais convidados, com o evento em andamento Vera Fischer, Aníbal Massaíni, Terezinha Sodré, Nadir Fernandes, Monah Delacy, Yara Cortes, Rossana Ghessa, Dionísio Azevedo, Flora Geny, Edson França, Hebe Camargo, Vanja Orico, Wilfred Khouri, Leon Hirszman, John Herbert, Eva Wilma, Francisco Di Franco, Eva Christian (ÂNGELO, 1973, p. 124). Assim, como nos demais eventos, o sucesso de um festival é associado à quantidade de astros e estrelas que a ele vão e participam das atividades sociais e fílmicas.

Dentre as poucas programações sociais descritas por Miguel Ângelo, estão os passeios turísticos de ônibus pela cidade, a aventura de lancha pelas águas que banham o Porto de Santos[165], a organização de Carlos Alberto Torres, atleta do Santos FC e campeão mundial pela Seleção Brasileira na Copa do Mundo de 1970, em realizar com os artistas uma partida de futebol de praia entre as delegações de Rio de Janeiro e São Paulo em dois tempos de 10 minutos. Vera Gimenez e Terezinha Sodré foram as goleiras, vencida pelos fluminenses por 3 x 1. Carlos Alberto Torres foi o juiz e Jofre Soares se contundiu (ÂNGELO, 1973, p. 124). Na cobertura de Ângelo tem Pelé socializando com alguns dos artistas, como Jece Valadão, Jofre Soares, Hebe Camargo, e Dionisio Azevedo.

Adhemar Gonzaga tentaria sintetizar o evento: "a cidade é inexperiente, mas o festival foi normal. O conhecimento de novos diretores, atores e atrizes foi benéfico. Estamos atrasados na técnica. Na arte cinematográfica, o conteúdo é mais importante que a forma?" (ÂNGELO, 1973, p. 126). Outras frases marcantes do evento compiladas pelo autor que trabalhava para O Cruzeiro foram as de Carlos Guimarães de Matos Jr. ("Não há crise no cinema nacional."), de Jece Valadão, ao receber a premiação de Melhor Filme ("Fizemos um filme despretensioso. Não é meu. É de nossa equipe.") e de Monah Delacy, ao receber a sua condecoração de Melhor Atriz ("Tenho um sítio em Petrópolis que consome o que ganho. Meu prêmio será aplicado nele.") (ÃNGELO, 1973, p. 128).

Na seção *Flashes*, um balanço do festival, com alguns pontos já abordados em A Tribuna, principalmente no texto de Rubens Ewald Filho:

> Pelé e Vera Fischer, o rei e a ex-Miss Brasil, os mais esperados, foram os meteoros do festival; Marcada de perto por Carlos Alberto, Terezinha Sodré não rendeu nada e se embaraçou, ao lado de Vanja e Benvenutti, na festa de encerramento; Baseado em clássico de Graciliano Ramos, *São Bernardo* quase decepcionou com seus

[165] Trata-se de um passeio de Loirinha, serviço náutico inaugurado no início da década de 70, lanchas para passeios turísticos entre a Baía de Santos, bastante utilizada por turistas. Em 1971, o italiano Giovanni Del Monte criou sua empresa chamada Marazul Turismo e adquiriu três embarcações de madeira, adaptando-as para o turismo naútico. Receberam o nome de "Loirinha", trafegando por quase toda a Baía de Santos até as até as proximidades da Ilha da Moela e da Ponta do Itaipu, na Praia Grande (BARCAS LOIRINHA, 2018).

> planos gerais exaustivos; A atitude provinciana de barrar dois jornais pode justificar a suspensão dos festivais de Santos; *A Super Fêmea*, exibido sem cortes, foi sucesso, rendeu mais do que todos os filmes juntos; Betina Viany e Jorge Gomes formaram o par romântico da festa; Tony Navarro, membro da Academia de Hollywood, além de publicitário da Warner, fez entrega de prêmio; Se os festivais costumam premiar filmes difíceis, o curta *O Guru e os Guris*, com críticas a diretor e crítico presentes, contrariou a regra (ÂNGELO, 1973, p. 128)[166].

Em outras palavras, os considerados chavões para a época de um festival: os artistas mais esperados, os causos, as fofocas, os namoricos, as atividades sociais, a badalação causada pelos artistas. Na parte fílmica, os premiados, as impressões sobre as fitas, os filmes herméticos com roupagem de sérios e as obras populares taxadas de simplórias destinadas ao grande público, os premiados e os injustiçados.

Assim como nos festivais anteriores, a participação e premiação no festival da Baixada Santista foi utilizado para finalidade promocional. O Jornal de 11 de novembro de 1973 anunciava *O Último Êxtase* em cartaz:

> Direção de Walter Hugo Khouri. Com: Lilian Lemmertz, Luigi Picchi, Ewerton de Castro, Dorothée-Marie Bouvier, Ângela Valério. Outra transa amorosa do especialista Khouri (*Noite Vazia, Corpo Ardente, As Deusas* etc.), cineastas de admirável domínio da técnica fílmica, esteticamente até hoje se repetindo nos temas de preocupação psíquico-existencial sobre personagens burgueses e seu universo decadente e vazio, visto sob um prisma onde o formalismo é a tônica mais forte. Trata-se de 'uma história violenta dramática e erótica, girando em torno do choque e da polarização de dois adultos e quatros jovens que se envolvem totalmente, num jogo sedutor e destrutivo a um só tempo (...) *O Último Êxtase* dividiu este ano, com *Obsessão*, de Jece Valadão, o Pelé de Ouro, do INC, no I Festival de Cinema Brasileiro da Baixada Santista. Uma produção de Alfredo Palácios e A.P. Galante, em Eastmancolor, para a Servicine que a UCB distribui. Rogério Duprat musicou. Amanhã: Palácio, São Luiz, Leblon, Tijuca, Madureira 1 (O JORNAL, 1973a, p. 4).

Na imagem que acompanha o texto, *O Último Êxtase* traz a legenda de "erotismo brasileiro", colocando em destaque uma característica que poderia interessar o público interno (O JORNAL, 1973ª, p. 4). Interessante a menção e, de certa forma, a publicidade gratuita do filme de Jece Valadão, dividindo o prêmio de Melhor Filme com o de Khouri.

Nas edições seguintes de O Jornal de 12 a 14 de novembro de 1973, o mesmo texto se faz presente. Também em O Jornal consta o “drama brasileiro em pré-estreia” *Obsessão*, conforme texto de 16 de novembro de 1973, que aparece na edição do dia seguinte (sábado), e nas de 27 de novembro a 02 de dezembro de 1973:

---

[166] Não encontrarmos informações sobre essa tentativa de barrar veículos de imprensa, que veículos seriam esses e os motivos para tal.

> Direção de Jece Valadão. Com: Valadão, Rossana Ghessa, Felipe Carlos, Neuza Amaral, Monah Delacy, Mario Petraglia, Jorge Perlingeiro e outros. O filme no recente I Festival de Cinema Brasileiro da Baixada Santista o troféu do INC: Pelé de Ouro, dividindo assim como *O Último Êxtase*, de Khouri, o primeiro prêmio. Diz a sinopse que a película 'lança um novo estilo: o NEO-ROMANTISMO' (?). Rodado em CASTELO, cidade do interior capixaba, conta uma história de vingança levada a efeito pelo jovem prefeito local, um tal de Bernardo, personagem vivido por Valadão. Vamos ver no que dá. PRÉ-ESTREIA, hoje, no MADUREIRA 1. (R. Dagmar da Fonseca, 54), às 9h30, e no TIJUCA (R. Cde. de Bonfim, 422) às 10h. Amanhã, no ROXY (Av. Copacabana, 945), às 24h. (O JORNAL, 1973b, p. 4).

O filme de Jece voltaria a Santos em anúncio de A Tribuna de 05 de maio de 1974, domingo, na seção "Aguardem", com o seguinte texto: "Dia 16 no Indaiá: *Obsessão.* 1° Lugar no 'Festival de Santos'. Produzido, dirigido e interpretado por Jece Valadão, com Vera Gimenez, R. Ghessa e E. França" (A TRIBUNA, 1974a, p. 37), texto que aparece nas edições seguintes do jornal, de 06 a 10 de maio. Nas edições de 14 a 16 de maio do jornal santista, antes da obra entrar em cartaz, surge outro informativo, a Figura 21, com uma imagem de Valadão e a mensagem: "Aqui está o grande classificado em 1° lugar no '1° Festival de Cinema Brasileiro da Baixada Santista'" (A TRIBUNA, 1974b, p. 17), entrando no dia seguinte em exibição no Cine Indaiá (Avenida Ana Costa, 429, Gonzaga), com sessões às 15h, 20h e 22h. Nos dias 17 e 18, o anúncio não menciona o festival.

Figura 21: Anúncio de *Obsessão* mencionando premiação no Festival de Santos de 1973 (A Tribuna)

Fonte: A TRIBUNA: Anúncio promocional de *Obsessão*. A Tribuna, Santos, 16 maio 1971. Ano LXXXI, n° 50, p. 18.

A Faca e o Rio aparece na edição de quinta (18/11/1973) do Jornal do Brasil, em cartaz no Paissandu (Rua Senador Vergueiro, Flamengo), em quadrado espaçado contendo informações em destaque, como os atores presentes (Jofre Soares e Ana Maria Miranda), distribuição da Ipanema Filmes e projeção em *scope.* Outro pequeno quadrado dentro do anúncio anunciava: "ATENÇÃO: Este filme ganhou dois prêmios no Festival de Santos: Melhor Autor/Roteirista, Odilo Costa Filho. Melhor Ator: Jofre Soares" (JORNAL DO BRASIL, 1973, p. 11).

O filme de Sluizer aparece também em O Jornal a partir da edição de 20 a 25 de novembro de 1973, sábado a quinta, creditado como filme brasileiro:

> Direção de George Sluizer. Com Jofre Soares, Ana Maria Miranda. Sluizer é documentarista holandês, detentor de vários prêmios internacionais na categoria. Baseando-se no livro homônimo de Odilo Costa Filho, realizou um drama de bom nível, tecnicamente impecável, esteticamente poético e trágico, muito bem interpretado. Filmado no Norte e Nordeste brasileiros, fica claro a influência das técnicas do documentário, aproveitamento plástico, humano e paisagístico da região. Recentemente premiado no Festival de Santos: Melhor Autor/Roteirista, Odilo, e Melhor Ator, Jofre Soares. A cores. STÚDIO PAISSANDU (R. Sen. Vergueiro, 35): 2-4-6-8-10h. (18 anos). (O JORNAL, 1973c, p. 4)

Em 1974, de 02 a 07 de março, *A Faca e o Rio* entra em cartaz em Curitiba, no Cine Vitória, valendo-se da sua premiação em Santos para obter publicidade ao mencionar em seu anúncio de estreia o mesmo aviso de "Atenção" já utilizado no Jornal do Brasil (DIÁRIO DO PARANÁ, 1974, p. 2), como vemos na Figura 22.

Figura 22: Anúncio de *A Faca e o Rio* mencionando premiação no Festival de Santos de 1973 (Diário do Paraná)

Fonte: DIÁRIO DO PARANÁ: Anúncio promocional de *A Faca e o Rio*. Diário do Paraná, Curitiba. 02 mar. 1974. Ano XIX, n° 5600. p.2, 2° caderno.

A Faca e o Rio ainda iria para o Festival de Gramado de 1974 e indicado ao Oscar, conforme nota de O Jornal de 24 de janeiro de 1974, não sendo indicado:

> Acompanhando o sucesso do livro que lhe serviu de roteiro, vai também o filme *A Faca e o Rio* recebendo os maiores aplausos das plateias nacionais. É tal a sua qualidade cinematográfica que irá participar do próximo Festival de Cinema de Gramado, no Rio Grande do Sul, a realizar-se na semana de 21 a 26 deste mês. Já anteriormente Odilo Costa Filho, autor do romance, fora premiado como melhor

> roteirista no Festival de Cinema de Santos, em São Paulo. E agora, coroando a sua brilhante carreira, o filme vai concorrer, em Hollywood, ao Oscar para Filme Estrangeiro, a convite da exigente Motion Pictures Academy daquele país (O JORNAL, 1974, p. 2).

A Faca e o Rio ainda volta a Santos e ao Cinema I (Avenida Vicente de Carvalho, 19, Gonzaga), ficando em cartaz de 02 a 08 de março de 1974, sábado a sexta-feira seguinte. O anúncio de véspera, presente na edição de 01 de março de A Tribuna, menciona o festival da Baixada Santista e a premiação de Melhor Ator: "Jofre Soares na 'melhor interpretação do 1° Festival de Cinema Brasileiro da Baixada Santista: A FACA E O RIO. Com Ana Maria Miranda, da novela de Odilo Costa Filho, Direção de George Sluizer, Produção de Sluizer Filmes e Roberto Bakker. *Technicolor* - *Cinemascope*" (A TRIBUNA, 1974c, p. 21).

Em 02 de março de 1974, quando o filme entra em cartaz, o Cinema I coloca dois anúncios de *A Faca e o Rio* lado a lado. Um deles é o do dia anterior, e o outro é uma versão menor do anúncio, mudando também a menção ao festival: "*A Faca e o Rio* – da novela de Odilo Costa Filho, c/ Jofre Soares (na melhor interpretação do Festival da Baixada). Colorido – Ipanema" (A TRIBUNA, 1974d, p. 19), como se vê na Figura 23. De 03 a 06 de março de 1974, seria utilizado este segundo anúncio. Na edição de 07 de março voltariam os dois formatos, e, em 08 de março, sexta-feira, consta apenas o anúncio menor, indicando que era o último dia da obra em cartaz.

Figura 23: Anúncio de A Faca e o Rio mencionando premiação no Festival de Santos de 1973 (A Tribuna)

Fonte: A TRIBUNA: Anúncio promocional de *A Faca e o Rio*. A Tribuna, Santos. 02 mar. 1974. Ano LXXIX, n. 338. p. 19.

A coluna de Ely Azeredo no Jornal do Brasil de 26 de maio de 1974 anunciava que *O Anjo Loiro* entrava em cartaz, comentando que o filme de Sternheim mudou de nome duas vezes: já foi *O Anjo Azul* e *O Anjo Devasso,* sendo "obrigado a mudar de título por uma medida tão absurda quanto indefensável" (AZEREDO, 1974, p. 7), subentendendo ação da Censura. Azeredo comenta brevemente os prêmios alcançados pelo elenco da obra, citando o Melhor Ator Coadjuvante por Ewerton de Castro em Santos-73. A sinopse do filme inclui:

> Mario Benvenutti, que interpreta um professor quarentão, solteiro, de vida metódica e tranquila. Tem algumas aventuras, mas não se prende a ninguém. Até conhecer Laura (Vera Fischer) quando tenta descobrir os motivos do declínio que o filho (Ewerton de Castro) de um falecido amigo está apresentando nos estudos. Laura leva uma vida amoral, ao sabor dos prazeres que encontra aqui e ali. O professor se apaixona obsessivamente e suas relações com a família e os amigos entram em crise (AZEREDO, 1974, p. 7).

Rubens Ewald Filho comentaria novamente o I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista em texto publicado na edição de 16 de maio de 1974 de A Tribuna, agora mais à vontade para explicitar mais informações sobre o processo de premiação:

> Quem se surpreendeu com o resultado do I Festival de Cinema da Baixada Santista, no ano passado, e procurou uma explicação complicada para justificar a premiação, esqueça. Foi um caso de simples exclusão. O júri trabalhou por indicação, nomeando os três melhores para cada categoria, decidindo depois pelo voto secreto. Não houve, portanto, discussões, cabala ou oportunidade para os mais lúcidos exercerem pressões ou esclarecimentos sobre as finalidades culturais de um certame dessa natureza. Foi uma questão de escolher o menos ruim. Já que o melhor não podia ganhar (*A Faca e o Rio*) porque era holandês, e o mais sério (São *Bernardo*) tinha desagradado a todos, o júri dividiu o Pelé de Ouro entre *O Último Êxtase*, de Khouri (depois severamente cortado pela censura para sua exibição comercial) e este *Obsessão*, de Jece Valadão (que finalmente estreia no Indaiá). (EWALD FILHO, 1974a, p. 8).

O crítico não esconde seu descontentamento com a forma que o júri procedeu para escolher os premiados, sem diálogo e via voto fechado, voltando a expressar suas opiniões sobre os filmes exibidos. Rubens Ewald Filho critica a cidade de Santos, definindo-a como "ingrata para promover um festival de cinema" (EWALD FILHO, 1974a, p. 8) por não ser suficientemente pequena para atingir todas as camadas da população e nem tão grande a ponto de garantir uma repercussão nacional dos acontecimentos da cidade. Este status de cidade intermediária faria com que o crítico acreditasse que "o festival e sua repercussão se diluíram muito" (EWALD FILHO, 1974a, p. 8).

O autor passa a fazer considerações a Valadão e sobre *Obsessão*. Jece optou por um estilo de filme que não tivesse problemas com a censura, comprou uma história de Janete Clair, assumiu o papel principal e montou o restante do elenco (EWALD FILHO, 1974ª, p. 8). Em tom ácido, diz que:

> A história certamente foi uma daquelas rejeitadas pela Globo, por ser incapaz de comover os telespectadores fanáticos do horário das oito. Jece volta a uma cidadezinha do interior, para vingar-se daqueles que mataram sua noiva (Rossana Ghessa). Por meio de *flashbacks*, vai-se revelando a complicada trama que inclui praticamente todos os clichês baratos que a Sra. Clair conseguiu acumular em 20 anos de carreira (...) *Obsessão* foi um fracasso de bilheteria explicado pelo óbvio. O público gosta de ver Jece como o 'mau-caráter' cafajeste de sempre, não como o bom moço inverossímil que faz no filme. Ou então o público simplesmente não sai de casa para ver o que tem de graça na tevê. O que é, de fato, o dilema trágico em que o cinema brasileiro atualmente tenta viver – com a censura rigorosa e sem opções, para onde ele vai virar-se? (EWALD FILHO, 1974a, p. 8)

Ewald Filho projeta a problemática brasileira do período a partir de *Obsessão*: um diretor reconhecido pelo público por seus papéis denominados "cafajestes" em comédias eróticas, cansado da proibição e cortes da censura em suas obras, muda o estilo de suas fitas para evitar conflitos com o governo. Sua nova roupagem rapidamente consegue liberação para entrar no circuito comercial, mas distancia-se do público que assistia suas obras "cafajestes" que proporcionavam rápido retorno financeiro, instalando-se então o dilema: enfrentar a

censura com obras eróticas de maior apelo de público e renda, ou partir para uma obra que evite embates com a ditadura brasileira, criando problemas de aproximação com o público.

Encontramos mais algumas menções esporádicas a Santos-73 nos anos seguintes. A atriz Lilian Lemmertz daria longa entrevista a Francisco Alves dos Santos na edição de 25 de fevereiro de 1977 do Diário do Paraná, fazendo retrospecto da sua carreira. Abordada sobre o que achava dos festivais, tece críticas: "Prática de festival eu só tenho com o de Gramado. Até hoje eu só fui a um festival, o de Brasília, de 1971, que era muito bem-organizado, muito interessante, havia muitos filmes. Fui ao Festival de Santos que era uma catástrofe, e nunca mais fui a nenhum. Só frequento o de Gramado. Mas este negócio de piscina não é muito comigo não. Respeito o modo de ser das pessoas, mas, para mim, lugar de atriz não é na beira da piscina." (SANTOS, F., 1977, p. 21).

A fala de Lemmertz acompanha o panorama da época sobre os festivais, como a ascensão de Gramado ao posto de festival-modelo no cenário nacional e a tradição de Brasília. Ao posicionar-se contra "este negócio de piscina", a atriz marca posição contrária aos festivais personalistas do período, que priorizavam as badalações de astros e estrelas. Lilian Lemmertz, então, creditava que o local do ator deveria ser afiliado ao filme e não como um elemento de promoção de si próprio, sem levar em consideração a obra no festival. Daí a sua fala: "lugar de atriz não é na beira da piscina", em alusão às moças, objetivadas na cobertura fotográfica desses eventos ao participarem nas programações sociais dos festivais.

Coluna de Cidinha Campos no Jornal dos Sports de 15 de abril de 1978 faz um retrospecto da carreira de Jofre Soares, que, à época, integrava o elenco do *O Coronel e o Lobisomem* (Alcino Diniz, 1979). Cidinha menciona que Jofre inicia sua carreira de ator de forma tardia, aos 41 anos, mas isso não o impediu que alcançasse diversos prêmios, como o Pelé de Ouro de Melhor Ator em 1973 por *A Faca e o Rio.* (CIDINHA, 1978, p. 15). O Diário de Pernambuco de 15 de abril de 1979 também lista uma retrospectiva da carreira de Soares, mencionando o prêmio do festival da Baixada Santista (COUTINHO, 1979, p.1).

O Último Êxtase seria exibido na TV pela primeira vez, no Canal 8 às 23h30, conforme indicação de A Tribuna de 19 de setembro de 1979, com descrição apontando a obra como "um dos filmes mais fracos de Khouri, premiado no Festival de Santos como Melhor Filme, Direção e Fotografia (um trabalho incontestavelmente bonito)" (CINEMA NA TV, 1979, p. 17).

Assim, terminamos o capítulo sobre o I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista, realizado em 1973. Um festival que nasceu inicialmente como voo solo da Secretaria de Turismo de Santos e posteriormente evoluiu para uma proposta de realização conjunta com

a prefeitura de Guarujá em formato de revezamento para fortalecer a Baixada como Região Metropolitana integrada. Essa formatação seria utilizada para convencer o Instituto a fornecer apoio logístico, econômico e promocional, também oficializado pela autarquia.

Ao mesmo tempo, o INC germinava as diretrizes da sua futura Resolução n° 88, que tentaria ditar as regras de realização destes eventos no cenário nacional. Acreditamos que a criação do instrumento jurídico está ligada com a realização de Santos-73 e seu modelo de revezamento: o Instituto aproveitou a oportunidade para definir as métricas de acontecimento destes eventos e utilizar o festival da Baixada Santista como experimento - não necessariamente o primeiro - para verificar sua viabilidade.

O objetivo do festival era a promoção do filme brasileiro para o público brasileiro por meio de uma cidade com finalidade turística e próxima da capital paulista. O INC trabalharia o evento como espaço de divulgação, agregando valor aos filmes a partir das suas participações e premiações obtidas no festival santista para quando entrassem no mercado interno, dialogando De Dentro Para Dentro. A Comissão Coordenadora convidou alguns realizadores estrangeiros, almejando um perfil De Fora Para Dentro, sem sucesso. Em uma seleção de filmes de longas marcada pela divisão Rio-SP, polos que batalhavam entre si não pela atenção do mercado, da forma de se afirmar um cinema brasileiro e seu respectivo controle de influência de INC e Embrafilme, ambos sairam premiados e insatisfeitos com os resultados. Não havia espaço para divisões, e o universalismo paulista de Khouri repartir a premiação máxima do evento com o romance de Valadão mostra uma tentativa do INC de articular um meio-termo que deixasse todos felizes, em vão.

O evento foi marcado pela ausência de celebridades e de programação social, entraves no Universo Palace Hotel, mudança constante da Comissão de Premiação, problemas da censura e pequena adesão do público, salvo a exibição de um dos filmes de Fischer, além das trapalhadas na cerimônia de premiação que deram o ar tragicômico ao encerramento. O sol não apareceu todos os dias, os artistas demoravam a sair de seus quartos, a monotonia foi palavra-chave.

A proposta de um festival em conjunto com Guarujá envolvia o revezamento da cidade-sede como forma de convencer o INC, com auxílio das respectivas prefeituras nos eventos vizinhos. Guarujá não se envolveu de forma tão atuante em Santos-73, tendo um representante do Conselho de Turismo guarujaense na Comissão de Seleção das obras e o prefeito da Estância originalmente como integrante do júri. Em todo caso, nessa formatação da dobradinha dos municípios, em 1974, era a vez da Pérola do Atlântico ter o seu festival.

Encontramos cobertura fotográfica de A Tribuna e na Revista O Cruzeiro. Em ambas, se reforçam a badalação que os festivais da Baixada Santista carregavam, procurando por momentos de descontração, principalmente das mulheres, com textos que reforçam o caráter a objetificação das moças em Santos. No jornal santista, a chegada de Fischer e a exibição de *A Super Fêmea* foi o motivo para o festival sair da monotonia (Figura 24).

Figura 24: Vera Fischer no Festival de Santos de 1973 (A Tribuna)

Festival melhora com a "Superfêmea"

filme de Vera Fischer é o de maior sucesso do festival

Fonte: FESTIVAL MELHORA com a "SUPERFÊMEA". A Tribuna, Santos. 20 out. 1973. Ano LXXIX, n. 207. p.30.

Na Figura 25, da esquerda para a direita e de cima para baixo, Vera Gimenez sendo a atenção das lentes do periódico local; a diretora de *Natureza Objeto*, Leilany Chediak, que teria apresentado o "o decote mais audacioso do festival" (SEM GRANDES ATRAÇÕES); o jovem presidente do INC, Carlos Guimarães de Matos Jr., rezando na cerimônia de abertura do festival; Terezinha Sodré, sempre muito ativa e duas fotos da premiação; Khouri e Valadão dividindo o prêmio de Melhor Filme; e um dos contemplados com o Pelé de Ouro.

As fotos de Eduardo Riberto feitas para O Cruzeiro são coloridas, compilando fotografias das celebridades em Santos, unificando a cidade com os visitantes e com o festival, em uma relação simbiótica. Ocupando uma página inteira está um registro das "belas presenças do festival" (ÂNGELO, 1973, p.123): Nadir Fernandes, Terezinha Sodré, Rossana Ghessa, Ângela Guimarães Matos (esposa de Carlos Guimarães Matos Jr), Eva Christian, Vanja Orico e Vera Gimenez, posando juntas em frente ao Universo Palace Hotel, com Sodré em cima de uma moto e Nadir sentada sob o pneu, a Figura 26. Fotos também do passeio de

Loirinha que Joanna Fomm tentou conduzir, da partida de futebol de areia de praia dos artistas de Rio e São Paulo, comandadas por Carlos Alberto Torres, e Vera Gimenez tomando um banho de sol, na Figura 27. Adhemar Gonzaga, fumando, ao lado de Carlos Guimarães de Matos Jr., ambos integrantes do júri de premiação do festival santista; na cerimônia de premiação, Jece Valadão, Monah Delacy, Jofre Soares, Antônio Mallande e Walter Hugo Khouri posando juntos, segurando os seus respectivos Pelé de Ouro; e Pelé, conversando com Jece Valadão, Jofre Soares, Hebe Camargo e Dionísio Azevedo, Figura 28. O Cruzeiro ainda colocaria uma foto de de Rossana Ghessa, em Santos (Figura 29).

Figura 25: Quadro de imagens do Festival de Santos de 1973 (A Tribuna)

Fontes:
A MULHER MAIS BONITA. A Tribuna, Santos. 21 out. 1973. Ano LXXIX, n.208. p.1, capa.
SEM GRANDES ATRAÇÕES, Festival de Cinema Prossegue. A Tribuna, Santos. 18 out. 1973.
COMEÇOU O FESTIVAL. A Tribuna, Santos. 17 out. 1973. Ano LXXIX, n. 204. p.24.
FESTIVAL JÁ SELECIONOU filmes. A Tribuna, Santos. 12 out. 1973. 1° caderno, p.7. Ano LXXIX, n. 199.
FESTIVAL TERMINA com queixas e festa confusa. A Tribuna, Santos. 23 out. 1973. Ano LXXIX, n. 210. p.8.
SEM FAVORITOS, Festival chega ao fim. **A Tribuna**, Santos. 21 out. 1973. Ano LXXIX, n. 208. p.11.

Figura 26: Presenças femininas do Festival de Santos de 1973 (Eduardo Riberto, O Cruzeiro)

Fonte: ÂNGELO, Miguel. O Último Êxtase e Obsessão ganham troféu Pelé de Outo no Festival de Cinema de Santos. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro. 14 nov. 1973. n.46. p.122-126

Figura 27: Momentos do Festival de Santos de 1973 (Eduardo Riberto, O Cruzeiro)

Embaixo, à esquerda, uma recepcionista do Festival ajuda Joana Fomm a manejar o timão da Loirinha.

O zagueiro tricampeão mundial Carlos Alberto foi o juiz da "pelada", em que Terezinha Sodré não conseguiu defender muito bem o gol das paulistas, deixando o time das cariocas vencer por 3 x 1.

127

Vera Gimenez, atriz de Obsessão, aproveita a piscina, ao lado de Francisco

Joana Fomm, indecisa na carreira de atriz, preferiu navegar nas águas do jornalismo

Carlos Guimarães de Matos Jr., pres. do INC, Yara Cortez, Angela Guimarães de Matos, Jece Valadão, Adolpho Cruz, da TV Tupi, e Alfredo Sternheim (da esq. para a dir., abaixo) aproveitam o passeio pelas águas do enorme Porto de Santos.

Embaixo, à esquerda, uma recepcionista do Festival ajuda Joana Fomm a manejar o timão da Loirinha.

As "seleções" do Rio e de São Paulo ouvem as instruções de Carlos Alberto antes

Fonte: ÂNGELO, Miguel. O Último Êxtase e Obsessão ganham troféu Pelé de Outo no Festival de Cinema de Santos. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro. 14 nov. 1973. n.46. p.122-126.

Figura 28: Cerimônia de premiação do Festival de Santos de 1973 (Eduardo Riberto, O Cruzeiro)

Fonte: ÂNGELO, Miguel. O Último Êxtase e Obsessão ganham troféu Pelé de Outo no Festival de Cinema de Santos. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro. 14 nov. 1973. n.46. p.122-126

Figura 29: Rossana Ghessa no Festival de Santos de 1973 (Eduardo Riberto, O Cruzeiro)

Fonte: ÂNGELO, Miguel. O Último Êxtase e Obsessão ganham troféu Pelé de Outo no Festival de Cinema de Santos. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro. 14 nov. 1973. n.46. p.122-126

5.2.2 II Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá (07/11/1974 a 10/11/1974)

Depois do festival de cinema em Guarujá em 1970, a cidade tentaria contato com o INC para realizar a segunda edição mandando ofício para o então presidente Armando Troia, sem sucesso. Em 1972, a cidade continua no seu intento, e, em 31 de maio, a Comissão Municipal de Turismo de Guarujá envia ao Instituto um pedido de autorização para fazer o segundo festival da Pérola do Atlântico.

A proposta envolvia o financiamento do evento e promoção pela autarquia, já que "como as despesas para o festival são muito elevadas - com passagens de avião, hospedagem, etc - a prefeitura espera que o INC colabore financeiramente" (FESTIVAL DE CINEMA ESTE ANO, 1972, p. 3). Sem os auspícios do governo do Estado, Guarujá dialogava diretamente com o Instituto para oficializar o seu evento - portanto, integrando-o a seu calendário de festivais e esfera de influência, à imagem do festival santista de 1970, mantendo o elemento turístico aliado à badalação, daí a necessidade de o INC ajudar financeiramente.

Em 1972, também terminava a passagem de Brenno de Toledo Leite como interventor federal em Guarujá, no posto desde 1970, dando lugar a Raphael Vitiello (OS DIRIGENTES, 2020). O último ano do interventor não foi exatamente dos mais movimentados no setor turístico. Para Paulo Paiva, ex-diretor executivo do Conselho Municipal de Turismo, diversos eventos não foram realizados por falta de verbas. A pasta dispunha de Cr$ 200 mil para todo o ano - Paiva estimava o triplo para que pudesse tocar o turismo local. O carnaval foi realizado de forma tímida, a festa junina da cidade também não aconteceu, e, neste bojo, a prefeitura se viu impossibilitada de arcar com custos da segunda edição do festival de cinema, entrando em contato com o INC e Secretaria de Turismo do Estado. Segundo Paiva, houve um "absoluto desinteresse", de forma que ambos os órgãos "se recusaram a contribuir com o auxílio financeiro" (TURISMO SEM VERBA, 1973, p. 12).

Entramos em 1973: Como já vimos, a partir das negociações do secretário de Turismo de Santos com o INC ao passo que a autarquia formulava a Resolução n° 88 surge a proposta de um festival anual em formato de revezamento com a Pérola do Atlântico a fim de integrar a região e apontando Santos e Guarujá como municípios de experiências festivaleiras. Alcides França Brasil, o chefe da pasta de turismo santista, entra em contato com Vitiello, que acha a proposta vantajosa. Em julho, a Resolução é baixada, e em outubro o festival de Santos-73 acontece já formatado pelo instrumento jurídico.

Carlos Guimarães de Matos Jr. sai da presidência do INC em abril de 1974, dando lugar a Alcino Teixeira de Mello, que ficaria no posto até 1975, quando a autarquia é extinta.

Em agosto, o Instituto programava a realização de alguns festivais pelo Brasil para o segundo semestre, com um total de Cr$ 300 mil em prêmios para os de Salvador, Guarujá e Belém (LANCE LIVRE, 1974, p. 10). O evento belenense acontece, o de Salvador é postergado e nunca realizado, e, na Baixada Santista, é a vez do Festival de Guarujá acontecer.

O evento guarujaense ocorreu de 07 a 10 de novembro de 1974 e Cr$ 90 mil em prêmios outorgados pelo INC, além dos troféus Pérola do Atlântico para os longas e Humberto Mauro para os curtas, divididos em Cr$ 23 mil para Melhor Filme, Cr$ 15 mil para Melhor Diretor, Cr$ 12 mil para Melhor Diretor de Fotografia, Cr$ 10 mil para Melhores Ator e Atriz, respectivamente. A Comissão Coordenadora premiaria ainda os melhores atores coadjuvantes, roteiro e música (INC DÁ 90 MIL EM PRÊMIOS, 1974, p. 7).

O INC garantiria o suporte logístico, financeiro e prêmios em dinheiro, enquanto a promoção ficaria a cargo da Subcomissão de Cinema da Câmara de Artes do Conselho Estadual de Cultura, integrantes da Secretaria Estadual de Cultura, Esportes e Turismo do estado, com colaboração do Sindicato da Indústria Cinematográfica (SNIC) e da Prefeitura de Guarujá (BANQUETE, 1974, p. 10).

A Comissão Coordenadora foi composta por Primo Carbonari (presidente). Lauro Clasen de Moura (vice-presidente), Paulo Paixão (coordenador-executivo), Ricardo Roman (coordenador em Guarujá) e Leôncio Camargo Filho (coordenador de hospedagem e passagens) (GUARUJÁ JÁ TEM PROGRAMA, 1974, p. 22). Assim como em Guarujá-70, Roman e seu Delphin Hotel aparecem frente a um festival local, abrigando os artistas; Paulo Paixão, marcado por sua atuação em festivais nos anos 60 e 70 e com passagem pela primeira edição; o realizador ítalo-brasileiro Primo Carbonari seria o homem-forte do festival[167].

Do nome do festival, sairia uma sigla – FECIG –alusão à "Festival de Cinema de Guarujá". A ideia do festival era incluir, além da Mostra Competitiva, "uma retrospectiva com filmes em homenagens aos esforços de artistas, de grupos ou de organizações, ou para salientar a importância de um período, de uma escola ou de um estilo na história do cinema brasileiro" (INC DÁ 90 MIL EM PRÊMIOS, 1974, p. 7).

---

[167] Primo Carbonari (1920-2006) trabalhou ainda garoto como fotógrafo lambe-lambe, ajudante de projecionista e repórter fotográfico de A Gazeta e dos Diários Associados. Trabalhou nos laboratórios da empresa Matarazzo e na Companhia Americana de Filmes, iniciando-se como cinegrafista e exercendo a função no Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). Ao deixar o DEIP, trabalha no cinejornal Bandeirante da Tela, especializando-se no filme curto e abrindo sua produtora especializada. Defensor do Golpe de 1964, é a partir dos militares que Carbonari "paulatinamente passa a dominar o mercado paulista de complementos, chegando no final da década de 70 a ter quase o monopólio desse mercado, além de substantiva participação em outras praças" (AUTRAN, 2012c, p. 116). Seus filmes eram criticados por ausências de qualidade técnica, com conteúdo que se restringia a obras de encomenda.

As exibições ocorreram nos dois cinemas da cidade: o Praiano Palace e no Cine Guarujá (GUARUJÁ JÁ TEM PROGRAMA, 1974, p .22). O Instituto solicitaria a inclusão de dois simpósios temáticos, chamado *Problemas do Cinema Brasileiro*, com duas seções: 1) *Sugestões para a Conquista do Mercado Brasileiro;* 2) *A temática do Cinema Brasileiro (O cinema como fator de educação)* (INC DÁ 90 MIL EM PRÊMIOS, 1974, p. 7).

Seria eleita, por meio dos jornalistas que cobrissem o evento, a Rainha do Festival, recebendo prêmio em dinheiro de Cr$ 5 mil da prefeitura. O Diário de Notícias organizaria e escolheria dentro da programação de Guarujá-74 a Nova Rainha do Cinema Brasileiro (MENEZES, 1974a, p. 21). A Prefeitura de Guarujá premiaria também no valor total de Cr$ 15mil às melhores coberturas jornalísticas sobre o FECIG, divididos em Cr$ 8 mil, Cr$ 4 mil e Cr$ 3 mil para a primeira, segunda e terceira melhor reportagem, respectivamente, concorrendo matérias publicadas de jornais, revistas e redes televisivas de todo o país. (SELECIONADOS SEIS, 1974, p. 12)

Com isso, a prefeitura buscava atrair a atenção da imprensa (SELECIONADOS SEIS, 1974, p. 12), e chegou a sancionar os valores das premiações das reportagens e da Rainha em lei, segundo texto de A Tribuna de 07 de novembro de 1974 (SUBVENÇÕES, 1974, p. 8). Nove pessoas analisariam as reportagens: o prefeito Raphael Vitiello, Paulo Paixão, Stela Câmara Leal (professora e escritora), Laines Paulino (professora, escritora e diretora do Departamento Cultural da Prefeitura de São Carlos), Hermantino Coelho (jornalista), Avelino Sobrinho (jornalista e crítico de cinema de Belo Horizonte), Ércio de Castro (professor e jornalista), Sérgio Sales Galvão (presidente do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo) e Romeu Anelli (Diretor de Promoção Social da Associação Paulista de Imprensa e ex-Presidente do Sindicato dos Jornalistas no Estado de São Paulo) (SELECIONADOS SEIS, 1974, p. 12).

A julgar pelo investimento na comissão responsável pela tarefa, o executivo tinha pretensões de se afirmar como órgão de censura da cobertura do evento, garantindo bonificação em forma de concurso aos veículos que transmitissem um ideário considerado, conclusão já atestada por um comentário anônimo publicado em A Tribuna de 09 de novembro de 1984: "Sobre os prêmios oferecidos aos jornalistas que cobrem a promoção: 'Assim, ninguém vai falar mal do II FECIG'" (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). Infelizmente, não sabemos se tal premiação ocorreu, tampouco os premiados.

Pouco antes da primeira metade de outubro, as inscrições já estavam abertas:

> Até 20 deste mês serão recebidas pelo Instituto Nacional do Cinema, inscrições para o II Festival de Cinema de Guarujá que será realizado de 07 a 10 de novembro, sob os auspícios da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. Consta da programação mostra competitiva de filmes de longa-metragem, retrospectiva de filmes em homenagens aos esforços de artistas, grupos e organizações, destacando a importância de períodos, estilos e escolas que marcaram a história do cinema no Brasil. Não serão aceitas as inscrições das fitas de longa-metragem que não possuem certificado obrigatório, nem os de curta-metragem - com duração de 5 a 10 minutos - que não tenham certificado de classificação especial e ainda os de curta-metragem sem certificado de boa qualidade. Os interessados deverão se dirigir ao INC ou as suas delegacias regionais e também ao Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo ou Rio, e no Conselho Estadual de Cultura de São Paulo (FESTIVAL DO GUARUJÁ, 1974, p. 10).

O festival no Guarujá de 1974 foi creditado como segunda edição, referência direta ao evento de 1970, algo que não ocorreu com Santos-73. Assim como em Guarujá-70, há influência da secretaria estadual de Turismo, com a diferença de que, na segunda edição, a participação e envolvimento do INC ocorre desde o início, com o evento já incluído no calendário de eventos oficiais do Instituto.

Com base nas informações até aqui, o II Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá está nas normas da Resolução n° 88, tendo o apoio técnico do INC (Art. 1), finalidade turística e estância balneária (Art. 2), acordo firmado com a prefeitura de Santos e com o INC, autorizado pelo município (Art. 3), nome padronizado (Art. 4), Comissão Coordenadora (Art. 6), inscrições para curtas e longas que possuíssem os Certificados do INC e de Censura (Art. 7 a 10), utilização das Delegacias Regionais do Instituto (Art. 11), presença de Mostras Competitivas e Retrospectiva (Art. 15), prêmios entregues pela autarquia (Art. 23), nome do troféu que remete ao nome da localidade (Art. 34). [168]

A parte que explica a obrigatoriedade de os filmes terem os certificados (Art. 7) é menção direta a dois parágrafos presentes na Resolução:

> Os filmes de longa-metragem devem estar acompanhados do Certificado de Filme Brasileiro de Longa Metragem, e os curtas-metragens, acompanhados do Certificado de Boa Qualidade; não poderão concorrer os filmes de longa-metragem que não tenham recebido o Certificado de Obrigatoriedade, bem como os de curta-metragem, com duração de 5 a 10 minutos, que não tenham recebido o Certificado de Classificação Especial, e os demais de curta-metragem que não tenham recebido o Certificado de Boa Qualidade. (MELLO, 1978, p. 437)

Pelo menos na estrutura, o festival em Guarujá de 1974 obedece não só as diretrizes da Resolução do INC, como reproduz alguns detalhes já vistos em Santos-73, como o valor dos

[168] Curiosidade: o Art. 12 da Resolução n° 88 prevê a utilização de um modelo de ficha de inscrição, anexado ao instrumento jurídico, que deveria ser preenchido pelos produtores dos filmes. No anexo, consta nome de um festival, para fins ilustrativos: “II Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá” (MELLO, 1978, p. 440).

prêmios, o Troféu Humberto Mauro para os curtas e a reutilização do nome do troféu da primeira edição de seu festival. Se o Pelé de Ouro retornou em Santos-73, a Pérola do Atlântico seria novamente a condecoração para os longas participantes. Ao mesmo tempo, diferentemente de 1971-72, quando Instituto e a secretaria estadual de Turismo estavam pouco dispostos a colaborar para o retorno do festival, em 1974 estão ambos envolvidos desde o início na realização. Por fim, possui igual perfil ao antecessor santista de exibição de filmes brasileiros para o público interno e futura inserção no mercado local *De Dentro Para Dentro.*

A Comissão Coordenadora confirmava a presença no festival de Laudo Natel, governador do estado de São Paulo (SELECIONADOS, 1974, p. 6). Natel encerraria seu mandato apenas em março de 1975, mas a Comissão desejava convidar o próximo governador (Paulo Egydio Martins, eleito pela Assembleia Legislativa em outubro de 1974) para participar do festival. (BANQUETE, 1974, p. 10). O convite foi feito a outras autoridades políticas, como Raphael Vitiello (prefeito de Guarujá), Pedro Padilha (secretário de Turismo do Estado de São Paulo), Alcino Teixeira de Mello (presidente do INC) e "diversos artistas nacionais" (SELECIONADOS, 1974, p. 6), aguardando se o ministro da Educação Nei Braga também pudesse comparecer (FESTIVAL, 1974, p. 10).

O revezamento Santos-Guarujá e o envolvimento do INC são sempre mencionados nos textos pré-acontecimento do festival, como neste de 25 de outubro de A Tribuna:

> O II Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá é promoção conjunta da prefeitura de Guarujá, subcomissão de Cinema da Câmara de Artes e do Conselho Estadual de Cultura, órgão da secretaria de Esportes e Turismo do Estado. Colabora na realização o Instituto Nacional do Cinema e o Sindicato da Indústria Cinematográfica do Estado. O INC vem patrocinando festivais em várias regiões do país, geralmente em cidades que oferecem potencial turístico. Santos e Guarujá estão incluídas nesse projeto, realizando-se a promoção alternadamente, a cada ano, numa dessas cidades. No ano passado, o festival foi em Santos, com a premiação aos diretores Walter Hugo Khouri e Jece Valadão. Eles dividiram o prêmio maior de Cr$ 23 mil pela autoria de *O Último Êxtase* e *Obsessão,* respectivamente (FESTIVAL, 1974, p. 10).

A nota destaca a ação do Instituto em patrocinar festivais pelo Brasil principalmente em municípios com atrativos turísticos, em referência às normas da Resolução n° 88. Santos e Guarujá atuavam em parceria com a autarquia, compartilhando as mesmas estruturas dos seus eventos, como as possibilidades turísticas, acontecimento no segundo semestre, presença de autoridades políticas e de celebridades. Guarujá-74 é continuidade de Santos-73, mas também são eventos distintos, com protagonismos próprios.

Lauro Moura, vice-presidente da Comissão Coordenadora e chefe de gabinete da Prefeitura de Guarujá, daria entrevista à A Tribuna em 30 de outubro de 1974 com pretensões de dar novo perfil ao festival, descolando-se da informalidade dos festivais em que o:

> Clima informal em que figuras de um mesmo meio encontram-se para 'bate-papos' descontraídos", os festivais de cinema no Brasil vem fugindo das características de festa oficial, onde predominam a rigidez de horários e o excesso de etiqueta. Contudo, o II Festival de Cinema Brasileiro do Guarujá deverá, pelo menos na festa de abertura, fugir a essa tradição. Ao invés do esporte-longo para as mulheres, o traje exigido é o rigor completo; para os homens, os inevitáveis *smokings* ou *summer*, e o coquetel poderá ser substituído pela austeridade de um banquete, provavelmente no Delphin Hotel ou no Casa Grande (BANQUETE, 1974, p. 10).

O vice-presidente da Comissão anunciava a presença em Guarujá de duas figuras internacionais: Maurice Bessy, representante do Festival de Cannes, e a atriz francesa Claudine Auger, "apontada como a substituta de Brigitte Bardot" (BANQUETE, 1974, p. 10). Joaquim Menezes, em sua coluna no Diário de Notícias de 03 de novembro de 1974, afirmaria que Bessy e Auger integrariam o júri de premiação (MENEZES, 1974a, p. 21).

A chegada dos artistas estava prevista para 07 de novembro (quinta-feira), no Aeroporto de Congonhas (GOVERNADOR, 1974, p. 4). Além de Bessy e Auger, a Comissão de Premiação estava prevista para ter como integrantes Alcino Teixeira de Mello, presidente do INC, Avelino Sobrinho, Rubem Biáfora, Roberto Caetano Cimino[169] e Ernestino Coelho (críticos de cinema), César Memôlo Junior (coordenador-técnico do II FECIG)[170], Célio Gonçalves (jornalista e ex-diretor da revista "Jornal de Cinema"), e um representante ainda indefinido da secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo (GOVERNADOR, 1974, p. 4).

O audacioso movimento de convidar Bessy e Auger objetivava a publicização do evento em terras brasileiras e internacionais, carimbando status de relevância e seriedade do evento guarujaense ao ter a presença de uma estrela mundialmente famosa[171] e de um

---

[169] Um dos fundadores do Clube de Cinema de Marília em 1952, em atividade até hoje (CLUBE DE CINEMA, 2013)

[170] César Memôlo Júnior é um dos fundadores do Clube de Cinema de Atibaia, inicia sua carreira produzindo alguns curtas e, no início dos anos 50, trabalha como assistente de produção em *Candinho* (Abílio Pereira de Almeida, 1954), estrelado por Mazzaropi. Ao retornar dos estudos no Centro Sperimentale de Cinematografia, na Itália, lança seu primeiro longa, *Osso, Amor e Papagaios* (César Memôlo Jr, 1957) (CÉSAR MEMÔLO JUNIOR, 2016). No FECIG-74, foi o coordenador técnico exigido pela Resolução n° 88 e presidente da Comissão de Seleção.

[171] Claudine Auger nasceu em abril de 1941 na capital francesa, iniciando sua carreira como modelo. Aos 17 anos, foi vice-campeã do Miss Mundo representando a França, e rapidamente começou a atuar no cinema, em *Christine* (Pierre Gaspard-Huit, 1958), *O Testamento de Orfeu* (Jean Cocteau, 1960) e *Terrain Vague* (Marcel

representante de um dos principais festivais do globo[172]. Um festival De Dentro Para Dentro nos filmes era De Fora Para Dentro nos objetivos, potencializando a máxima de que o sucesso de um festival apenas é possível com a presença de astros e estrelas.

A Tribuna de 22 de outubro de 1974 informava os primeiros seis longas inscritos: *Núpcias Vermelhas* (J. Marreco, 1975), *Noiva da Noite - O Desejo de 7 Homens* (Lenita Perroy, 1974), Onanias, *O Poderoso Machão* (Geraldo Miranda, 1975), *O Leito da Mulher Amada* (Egídio Eccio, 1975), *Pureza Proibida* (Alfredo Sternheim, 1974) e *Santa Donzela* (Flávio Porto, 1978) (FESTIVAL, 1974, p. 6). Joaquim Menezes listaria ainda mais obras submetidas: *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973), *Os Alegres Vigaristas* (Carlos Alberto de Souza Barros, 1974), *As Mulheres que Fazem diferente* (Cláudio MacDowell, 1974), *Sedução* (Fauzi Mansur, 1974), *Trote dos Sádicos* (Aldir Mendes de Souza, 1974), *O Anjo Loiro* (Alfredo Sternheim, 1973), *Caçada Sangrenta* (Ozualdo Candeias, 1974), *As Mulheres querem sempre mais* (Roberto Mauro, 1974) (MENEZES, 1974a, p. 21), além de *A Estrela Sobe* (Bruno Barreto, 1974), *Amor e Medo* (José Rubens Siqueira, 1974), *Os Condenados* (Zelito Viana, 1975) e *Pontal da Solidão* (Alberto Ruschel, 1974). Estas dezoito fitas não constituem a quantidade total de inscritos, tendo em vista que foram trinta longas submetidos e dezesseis curtas, mas sua relação integral não foi divulgada. A Comissão de Seleção foi composta por César Mêmolo Júnior (presidente da Comissão), Olivier Perroy[173], Carlos Reichenbach[174] (produtores e diretores), Pola Vartuck[175] e José Júlio Spiewak (críticos de cinema) (SELECIONADOS SEIS, 1974, p. 12).

Carné, 1960). Em 1965, foi a primeira Bond Girl nos filmes de James Bond, em *007 Contra a Chantagem Atômica* (Terence Young, 1965), como par romântico de Sean Connery. Faleceu aos 78 anos, em 2019. (MORRE CLAUDINE AUGER, 2019). No contexto do FECIG, Auger tinha 33 anos e reconhecida mundialmente, o que explica a escolha da Comissão em convidá-la para vir ao Brasil participar do festival.

[172] Maurice Bessy foi delegado-geral do Festival de Cannes entre 1971-1977. Roteirista de *Sedução Fatal* (Julien Duvivier, 1956) e concebeu a ideia de *Esse mundo é dos loucos* (Julien Duvivier, 1966), entre outros trabalhos.

[173] Formado em Publicidade e Propaganda na Turma de 1957 da Escola Superior de Propaganda e Marketing, estreou no cinema em 1970 com *Beto Rockfeller* (Olivier Perroy, 1970), adaptação da novela homônima da TV Tupi. Ainda dirigiu *Janaína, a Virgem Proibida* (Olivier Perroy, 1972) e *Efigênia Dá... Tudo Que Tem* (Olivier Perroy, 1975), ambos da Boca do Lixo.

[174] No final dos anos 60, o então inexperiente Reichenbach aventurava-se pela cinematografia dirigindo o episódio *Alice* de *As Libertinas* (Carlos Reichenbach, Antônio Lima com Celia Assis, Antonio Manoel, Benedito Lara, Lenoir Bittencourt, 1968), dialogando com o Cinema Marginal. Se aproxima da Rua do Triunfo, por onde faria a sua carreira na década seguinte como diretor e diretor de fotografia (RAMOS, J., 2012, p. 581-582).

[175] Jornalista e crítica de cinema de O Estado de São Paulo. Dispomos de poucas informações sobre a autora. Em entrevista de Sérgio Rizzo para a Editora Trem das Letras sobre suas referências na crítica, Vartuck é citada: "(...) ela, aliás, se encaixa nessa questão das diferentes abordagens sobre os filmes, e, portanto, do entendimento da função do crítico, mesmo em jornais diários da mesma cidade. A Pola Vartuck tinha um jeito muito peculiar de chegar ao filme. Posso estar enganado, mas acho que era pelo fato de ela estar um pouco mais distante de um

Em todo caso, predomínio paulista de onze obras (*Núpcias*, *Noiva*, *Leito*, *Donzela*, *Compasso*, *Fazem diferente*, *Sedução*, *Trote*, *Anjo*, *Caçada*, *As mulheres querem*), seis fluminenses (*Onanias*, *Pureza*, *Condenados*, *Vigaristas*, *Estrelas*, *Amor e Medo*) e uma gaúcha-paulista (*Pontal da Solidão*). Zelito Viana é um único relacionado ao Cinema Novo, enquanto da Boca há nove obras (*Núpcias*, *Noiva*, *Leito*, *Santa*, *Mulheres querem*, *Sedução*, *Trote*, *Anjo*). Algumas curiosidades: *O Anjo Loiro*, participante de Santos-73, consta como inscrito; César Memôlo Jr veria enquanto presidente do júri o filme de seu colega Carlos Alberto de Souza Barros, já que ambos dirigiram *Osso, Amor e Papagaios*.

Em 01 de novembro são divulgados os selecionados: *Sedução: Qualquer coisa a respeito do amor* (Fauzi Mansur, 1974), *Os Condenados* (Zelito Viana, 1975), *A Estrela Sobe* (Bruno Barreto, 1974), *Amor e Medo* (José Rubens Siqueira, 1974), *O Leito da Mulher Amada* (Egídio Eccio, 1975) e *Pontal da Solidão* (Alberto Ruschel, 1974). (SELECIONADOS SEIS, 1974, p. 12), todos ficções, coloridos e produzidos em 35 mm, duas obras inteiramente paulistas (*Sedução, Leito),* uma produção São Paulo-Rio Grande do Sul (*Pontal),* e três do Rio (*Estrela*, *Amor* e *Condenados).* O drama predomina em quatro longas (*Condenados*, *Estrela*, *Amor*, *Pontal*). A obra de Zelito se mantém como representante – ainda que distante – do cinemanovismo, enquanto *Leito* e *Sedução* seriam da Rua do Triunfo, ambas comédias eróticas.

O Leito da Mulher Amada tem como enredo Gregor Anastasi e Artemidoro, que descobrem que são traídos por suas esposas. Gregor aceita a nova situação e convida o amante e sua esposa para um fim de semana em sua casa de campo, vivendo harmonicamente. Em determinado dia, Anastasi coloca ambos em um balão de ar quente construído por ele mesmo, enviando-os para o espaço. Artemidoro vinga-se da sua esposa a expondo em praça pública para agressão coletiva (BRASIL CINEMA, 1974, p. 68). Censura 18 anos.

Sedução conta a trajetória de "Faustolo Belacosa, imigrante italiano que enriqueceu como fazendeiro em São Paulo, vigia atentamente os pretendentes de sua filha Fiametta, cujos maridos anteriores - dois - 'sofreram acidentes' por não terem gerado bela prole. Fiametta só poderá conceber de alguém que, como ela, seja portador, no sangue, do raríssimo fator K" (SEDUÇÃO, 2021). Censura 18 anos.

---

certo formato tradicional de crítica daquela época. Um modelo de texto em que você começava apresentando o diretor, situando o filme. E ela entrava – essa é a lembrança que guardei – por umas janelas não tão convencionais" (O CRÍTICO COMO PESQUISADOR, 2018). Em entrevista para Vartuck em 1978, Cacá Diegues cunharia o termo "patrulha ideológica", alusão aos críticos de esquerda que tentariam controlar a produção artística, a partir de motivações políticas (ADAMATTI, 2016).

Os Condenados conta a história de Alma, que reside com seu avô Lucas em São Paulo. “Amada pelo tímido telegrafista João do Carmo, ela é seduzida por Mauro Glade, partindo com ele, que a abandona grávida. João do Carmo, embora desprezado, decide protegê-la, levando-a para a pensão de dona Genoveva. Cansada de sua vida pobre e monótona, Alma segue conselho da amiga Camila, passando a viver com Teles, engenheiro rico e velho” (OS CONDENADOS, 2021). Censura 18 anos.

Amor e Medo retrata "um diretor de cinema e sua esposa buscam no ambiente rural uma saída para os problemas pessoais e profissionais. Mudam-se para uma casa no campo com o filho emudecido por um trauma e tentam reiniciar a vida de forma livre e natural" (AMOR E MEDO). Censura 18 anos.

A Estrela Sobe conta a ascensão de Leniza Mayer, jurada de um concurso de calouros da TV, desde vendedora de laboratório farmacêutico à celebridade. Um dia, “conhece Mário, que promete apresentá-la ao amigo Porto, diretor da Rádio Metrópolis. Leniza faz um teste e consegue um contrato na rádio. Entrega-se a Mário para logo em seguida romper com ele e com o Dr. João, antigo namorado platônico, passando a viver com a cantora Dulce, sua incentivadora" (A ESTRELA SOBE, 2021). Censura 18 anos.

Pontal da Solidão é sobre Marina, violentada na frente de seu noivo que nada faz. “Desiludida, ela foge na noite do seu casamento e é acolhida por um velho marujo em sua casa no pontal. Dias depois o noivo, o padrinho e o homem que a violentara a encontram, e procuram levar Marina à força. O velho marujo, com ajuda de seu cachorro, acaba matando os invasores. Antes que consigam fugir para outra ilha, o marujo e a moça são assassinados por sete cavaleiros em missão de vingança" (PONTAL DA SOLIDÃO, 2021). Censura 18 anos.

Rubens Ewald Filho não trabalhou no FECIG, mas elogiou o trabalho da Comissão de Seleção que teve “como único critério a qualidade, todos os filmes foram vistos e analisados e tudo indica que os seis selecionados representam realmente o melhor da produção deste fim de ano” (EWALD FILHO, 1974b, p. 14). Nutria apreço por *A Estrela Sobe*, “estrategicamente programado para a noite de encerramento, promovido pelas críticas cariocas extremamente favoráveis e a máquina da ‘Rede Globo’ (coprodutora da fita)” dirigido por Bruno Barreto, “filho do pai do Cinema Novo, o produtor Luis Carlos Barreto, e carrega consigo todo o know-how de anos de badalações internacionais” (EWALD FILHO, 1974b, p. 14).

Aparecem os curtas: *A Missa do Galo* (Roman Stulbach, 1974), *O Beco da Fome* (Sebastião de França, 1973), *Reflexões ou Divagações Sobre Um Ponto Duvidoso* (Antônio Moreno, 1973), *Os Titãs da Pintura* (Primo Carbonari, 1974), *Debaixo da Ponte Preta* (diretor desconhecido, ano desconhecido) e *Feira da Banana* (Guido Araújo, 1973)

(SELECIONADOS SEIS, 1974, p. 12). Não encontramos informações sobre todos os selecionados.

Segundo o currículo de Antônio Moreno, *Reflexões ou Divagações Sobre Um Ponto* é um curta de animação (MORENO, 2021), sem mais informações a respeito. O mesmo para *Debaixo da Ponte Preta*.

Os Titãs da Pintura tem pouco mais de 10 minutos, documentário e colorido, "que revela o rico e vasto acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo" (CINEMA DE ACERVO, 2020)[176]. Carbonari, que organizava o festival, tinha um filme seu concorrendo no evento.

Feira da Banana tem 16 minutos, documentário, colorido e produzido em 16mm. Conta a história das tradicionais Feiras da Banana que acontecem na margem do rio Jaguaribe, que atravessa a cidade baiana de Nazaré e escoado até Salvador via saveiros. “O aspecto geoeconômico da cultura da banana na região, sua comercialização e transporte para o mercado consumidor. Um maior destaque é dado ao processo de mutação nos meios de transporte, com a chegada do ferry-boat e o surgimento de novas rodovias, ameaçando o saveiro na sua função econômica" (FEIRA DA BANANA, 2021)[177].

O Beco da Fome é documentário, produzido em 35mm, colorido e de 10 minutos, referência ao restaurante “que se constituía de 18 cantinas, de cardápio barato, e que era frequentado pelos mais diferentes segmentos da sociedade carioca, atendendo principalmente às conveniências dos trabalhadores da noite. Sua destruição, para dar lugar a um edifício de 12 andares, coloca o progresso em questão, já que representa mais uma agressão à paisagem da vida carioca, já contaminada pela febre imobiliária." (BECO DA FOME, 2021).

A Missa do Galo tem 17 minutos, ficção, colorido e produzido em 35mm. "Uma estranha conversação entre D. Conceição e seu jovem hóspede, Nogueira, à espera da Missa do Galo." (MISSA DO GALO, 2021).

À exceção de *Missa,* os curtas exibidos no FECIG-74 associam-se a um conteúdo didático, "documentário" sinônimo de "curta-metragem". Assim como nos demais festivais, os curtas são exibidos antes dos longas.

A programação social, faltando três dias para o início do evento, ainda não havia sido divulgada pela Comissão Coordenadora, “sabendo-se apenas que, no primeiro dia, haverá coquetel ou banquete com a presença de várias autoridades, artistas e convidados”

[176] O filme está disponível no canal do Museu da Imagem e Som no Youtube (CINEMA DE ACERVO, 2020)

[177] O filme está disponível no canal Thomas Farkas, no Vimeo (FEIRA DA BANANA, 2018).

(GOVERNADOR, 1974, p. 4), sem uma lista ou relação de quem iria ao Guarujá. Assim, o desejo de Lauro Moura de realizar um festival formal ainda não estava consolidado.

Não sabemos se o FECIG possuiu qualquer tipo de produção de conteúdo próprio, como cartazes, programação e identidade visual. A programação fílmica seria disponibilizada em A Tribuna de 04 de novembro de 1974 (GOVERNADOR, 1974, p. 4) e Joaquim Menezes (MENEZES, 1974a, p. 21) lista algumas atividades sociais, de forma que mesclaremos as informações para obter panorama mais preciso da agenda.

Todas as exibições foram no Cinema Praiano Palace, a custo padrão de ingresso, em sessões às 20h e às 22h e reprisados no dia seguinte à tarde. O Sindicato da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo ajudaria na organização e montagem da programação (SELECIONADOS SEIS, 1974, p. 12):

- 07 de novembro (quinta-feira): A partir de 14h: Chegada ao Guarujá; 18h: Coquetel de boas-vindas no Delphin Hotel, com visita à Expo-Cine 74. 20h: Abertura no Praiano Palace com exibição de *Sedução* (Fauzi Mansur, 1974), acompanhado do curta *Os Titãs da Pintura* (Primo Carbonari, 1974), com traje à rigor. Após a sessão, banquete de confraternização no Restaurante Chibata, do Casa Grande Hotel (Avenida Miguel Estefno, 1001, Enseada);

- 08 de novembro (sexta-feira): 10h30: visita ao prefeito de Guarujá com traje esporte e visita às obras da Desenvolvimento Rodoviário S.A (DERSA) na Rodovia dos Imigrantes; 13h: Almoço, oferecido pela DERSA; 19h: exibição de *Amor e Medo* (José Rubens Siqueira, 1974), acompanhado do curta *Reflexões ou Divagações Sobre Um Ponto Duvidoso* (Antônio Moreno, 1973); 23h: exibição de *Pontal da Solidão* (Alberto Ruschel, 1974), sem curta na sessão; após sessão, jantar e festa seguido de concurso carnavalesco na Boate Triton, em que a fantasia vencedora receberia um prêmio de viagem ao Paraguai;

- 09 de novembro (sábado): passeio de iate pelas praias do Guarujá seguida de feijoada no restaurante Chibata do Casa Grande Hotel; 15h: Simpósio no Salão de Convenções do Delphin Hotel; 19h: exibição de *O Leito da Mulher Amada* (Egídio Eccio, 1975), e o curta *Feira da Banana* (Guido Araújo, 1973); 23h: exibição de *Os Condenados* (Zelito Viana, 1975), sem curta-metragem;

- 10 de novembro (domingo): 10h: realização de Simpósio no Salão de Convenções do Delphin. 12h: Eleição da Rainha do Festival e da Nova Rainha do Cinema Brasileiro, Festa da Sereia de Biquini e sessão de autógrafos na beira da piscina do Clube da Orla. 13h: Almoço, no Delphin e desfile pelas ruas da cidade; 19h: exibição do último filme da Mostra Competitiva, *A Estrela Sobe* (Bruno Barreto, 1974), acompanhado de *A Mão do Senhor* (Jean Manzon, 1974). Na sequência, sessão Solene de Encerramento, entrega dos prêmios em dinheiro e troféus com traje à rigor; 23h: jantar de despedida, no Hotel Delphin.

A programação apresenta novidades, como a obra de Manzon. A previsão de reprisar as sessões à tarde também não aconteceria, bem como o sonhado banquete de Lauro Moura, dando lugar ao tradicional coquetel.

O jornal menciona os objetivos do festival e sua posição De Dentro Para Dentro:

> O II FECIG faz parte da programação do INC para levar ao grande público o que há de significativo na produção nacional. Reunir personalidades ligadas a atividades e promover discussões em torno do cinema, provocando a melhoria no nível artístico e cultural da indústria fotográfica, são outros objetivos da Mostra. Realizada normalmente em cidades que oferecem potencial turístico, os festivais recebem sempre colaboração das Secretarias de Cultura, Esporte e Turismo do Estado e da cidade-sede. Este ano, houve também a ajuda do Sindicato da Indústria Cinematográfica do Estado (GOVERNADOR, 1974, p. 4).

Assim como no festival de 1970, o Delphin Hotel seria o principal estabelecimento na recepção dos artistas. A partir das informações de Joaquim Menezes (MENEZES, 1974a, p. 21), percebe-se que a expectativa de programar um evento formal foi adequada a uma programação social institucionalizada e política com compromissos como a visita às obras da DERSA, com constantes exigências de trajes à rigor e esportivo.

Às 16h de 06 de novembro de 1974 (quarta, véspera do festival), Alcino Teixeira de Mello concederia entrevista coletiva na Delegacia Regional do Instituto na capital paulista para falar sobre a política de cinema no governo, indo, em sequência, para Guarujá (POLÍTICA DE CINEMA, 1974, p. 6).

O Jornal do Commercio do dia seguinte relata os tópicos da coletiva, onde a autarquia tinha em mente oferecer ao cinema brasileiro “promoção mais ampla e imediata” (INC PRETENDE, 1974, p. 10). Os festivais estavam no bojo dessas ações, na continuidade de apoio aos eventos via Resolução n° 88 e a criação de um “Festival Nacional do Cinema

Brasileiro", a acontecer no Rio de Janeiro em 1975, "para que possa promover nossos filmes de forma mais intensa e global" (INC PRETENDE, 1974, p. 10).

O Instituto acenava a um distanciamento dos festivais de programação social, considerando que a presença dos artistas não compensava todos os custos de realização: "Hoje, os responsáveis pelo nosso cinema estão mais do que nunca convencidos de que a movimentação social característica destes festivais, por si só, não justifica o grande empate de recursos e de tempo" (INC PRETENDE, 1974, p. 10).

Assim, o INC assumia um desejo de reconfigurar o formato dos festivais brasileiros, considerando os eventos de até então como "circunscritos às próprias limitações regionais" (INC PRETENDE, 1974, p. 10), isto é, exclusivamente direcionados para o público interno, desconsiderando a promoção que poderiam gerar em mercados externos:

> Há hoje, um interesse total em comercializar, através do 'Mercado Paralelo', a exemplo do que é feito em outros países, onde compradores do mundo inteiro comparecem à procura de filmes que rentáveis no exterior. África e América Latina, por exemplo, constituem-se em próximos e excelentes mercados para absorção de produções brasileiras. Por isso, a intenção do INC é sempre promover, paralelamente ao festival, seminários e encontros onde especialistas no assunto possam debater todo e qualquer tipo de problema relacionado com o cinema nacional e realizar mostras propiciando a comercialização de filmes no exterior (INC PRETENDE, 1974, p. 10).

O INC de Alcino planejava maximizar participação dos filmes brasileiros nos festivais: um evento De Dentro Para Dentro também seria De Fora Para Dentro, em que os comerciantes estrangeiros iriam aos festivais no Brasil via Mercado de Filmes, e, ao comprá-las para outros mercados, estaria-se exportando a fita nacional, ou seja, De Dentro Para Fora.

A realização de seminários, oficinas e debates nas programações seria uma forma de se discutir os problemas do cinema brasileiro, fazendo com que "haja maior diálogo entre as autoridades, artistas, críticos, exibidores e produtores (...) de modo que os problemas comuns e particulares possam ser discutidos em alto nível e partindo daí, soluções possam ser encontradas em prol do pleno desenvolvimento da indústria" (INC PRETENDE, 1974, p. 10). Em suma, o Instituto tinha em mente patrocinar e promover mais festivais como Gramado.

Guarujá-74 vê-se envolto nesse desejo transicional do Instituto. Não tem Mercado de Filmes, seu perfil é De Dentro Para Dentro com toque De Fora Para Dentro pela presença de Maurice Bessy e Claudine Auger, ao passo que também é um espaço de novas experiências pelos dois simpósios (*A Conquista do Mercado Brasileiro* e *A Temática do Cinema Brasileiro - O Cinema como Fator de Educação)* solicitados diretamente pelo Instituto. (INC PRETENDE, 1974, p. 10).

Desta forma, o festival seria um indicativo de uma possível aceleração e ponto de virada na configuração dos festivais brasileiros pelo INC. Alcino de certa forma confirma essa visão de que o festival no Guarujá dava um passo para algo “novo”, ao mesmo tempo em que o olhar de promoção do filme brasileiro rumo à conquista do mercado interno se mantinha:

> Não tenho dúvidas acerca do sucesso do Festiva do Guarujá, sobretudo porque o Estado de São Paulo sempre prestigiou como deve certames dessa natureza não só através de suas autoridades e da empresa privada, como por parte da Imprensa. O INC, ao fixar normas sobre a realização de certames sobre como o de Guarujá, deixou patente a importância que dá ao Festival de Cinema, porque é, através dele, que o grande público conhece uma mostra expressiva da produção nacional além de reunir personalidades ligadas à atividade e, sobretudo, como instrumento de incentivo à elevação do nível artístico e cultural da indústria cinematográfica. Por outro lado, a Coordenação do Festival do Guarujá deu mostras da seriedade e eficiência com que promove o certame, acatando de imediato a sugestão da direção do INC no sentido da promoção de um Simpósio durante o qual autoridades do governo, críticos, produtores, exibidores, distribuidores e estudiosos de modo geral, debaterão os principais problemas do cinema nacional (INC PRETENDE, 1974, p. 10).

Alcino após a coletiva iria para o Guarujá, porque o festival começaria*:*

> Com coquetel às 18 horas no Delphin Hotel, será aberto oficialmente, hoje, o II Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá, que contará com a presença de nomes de destaque do cinema nacional e internacional, e de várias autoridades, entre as quais o governador Laudo Natel, provavelmente o ministro da Educação, Ney Braga; o secretário de Turismo do Estado, Pedro Magalhães Padilha; e o presidente do INC, Alcino Teixeira de Mello (COMEÇA NO GUARUJÁ, 1974, p. 14).

O texto de A Tribuna de 07 de novembro é um release com programação, dias, datas e ordens de exibição dos filmes, as presenças de Auger e Bessy, a hospedagem dos artistas de quinta a domingo no Delphin Hotel, "e se as vagas forem insuficientes, há mais quatro hotéis contratados pela Prefeitura de Guarujá. A partir das 14 horas de hoje, o Delphin já terá recepcionistas para atender aos hóspedes do II FECIG" (COMEÇA NO GUARUJÁ, 1974, p. 14), a composição do júri de premiação, os simpósios, o total dos prêmios em dinheiro, o concurso para a Melhor Reportagem.

O passeio de iate saiu da manhã de sábado (09/11) para a tarde de sexta (08/11), os simpósios foram para a manhã de sábado (09/11), no Salão de Convenções do Delphin Hotel, e o concurso carnavalesco, antes na noite de sexta (08/11), foi para sábado (09/11). Para participar do concurso da Rainha do Festival, as moças precisavam atender a dois requisitos: ter trabalhado em pelo menos dois filmes brasileiros e ter ficado no mínimo dois dias no FECIG (COMEÇA NO GUARUJÁ, 1974, p. 14).

Logo no primeiro dia, a linha De Fora Para Dentro se desmonta pelas ausências de Claudine Auger e Maurice Bessy. A primeira não aceitou viajar pela VARIG, exigindo

passagens da Air France, enquanto Bessy não recebeu suas passagens a tempo em virtude de uma greve no correio francês. Foi o suficiente para o festival "ser aberto, ontem, num clima de pouca animação" (COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ, 1974, p. 12).

Alcino presidiu a sessão de abertura às 21h no Cine Praiano Palace, representando o ministro da Educação Nei Braga. Estavam programadas as exibições de *Sedução* e do curta *Os Titãs da Pintura.* O governador Laudo Natel chegou com a sessão já em andamento. (COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ, 1974, p. 12).

A cerimônia foi aberta ao público, com exigência de traje a rigor. Alguns artistas presentes não foram reconhecidos pelos moradores guarujaenses, à exceção de Sandra Bréa, atriz de *Sedução,* "praticamente a única estrela a centralizar atenções. Vestida num longo vestido coral, com generoso decote, foi a figura mais fotografada da noite" (COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ, 1974, p. 12). Estavam também Fauzi Mansur, diretor de *Sedução,* Dionísio Azevedo, Mário Benvenutti, Nadir Fernandes, Roberto Bolant, David Cardoso e Lola Brah. Antes da cerimônia os artistas participaram de um coquetel no Delhpin. " (COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ, 1974, p. 12).

Outra integrante de *Sedução* em Guarujá é Flora Geny, esposa de Dionísio Azevedo. A atriz acredita que a realização de festivais é uma promoção válida e possibilita "entrelaçamento entre os atores e traz o cinema nacional para mais perto do público. É disso que precisamos" (COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ, 1974, p. 12). Na sua visão, o cinema brasileiro estava em crescente, com o predomínio do estilo romântico e da comédia. "Quanto à chanchada, ela é válida enquanto incrementa o cinema" (COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ, 1974, p. 12). Geny reforça visões de um festival De Dentro Para Dentro, como a aproximação dos filmes brasileiros com o público, a necessidade de um estilo de obra que fortaleça a produção interna e outras possibilidades estéticas como o drama e a comédia. É o aceno que Elias Cury, produtor de *Sedução,* estabelece ao dizer que o filme é uma tentativa de mudar os caminhos do cinema nacional. "Se der certo, ótimo. Caso contrário, voltamos ao esquema antigo." (COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ, 1974, p. 12).

Autoridades políticas locais também compareceram à abertura, como Athiê Jorge Cury (deputado federal e ex-presidente do Santos FC), Raphael Vittielo (prefeito de Guarujá), Jorge Bierrenbach Senra (prefeito de São Vicente), Adagamus Santini (secretário de Obras de Santos, representando o prefeito de Santos), coronel Arison de Carvalho (comandante da Ala

435[178]) e capitão Rolim (comandante do Sistema Rodoviário Anchieta-Imigrantes). ” (COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ, 1974, p. 12).

O prefeito de Guarujá abriu o festival com um discurso fazendo breve retrospectiva do cinema. Alcino Teixeira de Mello destacou o momento do cinema brasileiro, caminhando a passos largos para conquistar adesão do público, "e não somente o público nacional, mas também o de outros países, pois alguns de nossos filmes estão obtendo expressivo êxito no exterior, em exibições comerciais" (COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ, 1974, p. 12).

Como comprovação do sucesso e qualidade do filme brasileiro no mercado internacional, Alcino atesta: "Neste ano, o Brasil viu premiados internacionalmente até esta data, 7 filmes nacionais, inclusive uma produção do INC. Em termos industriais consolida-se fortemente, e o Governo está atento, incentivando o seu crescimento." (COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ, 1974, p. 12).

O presidente do INC insere o macro do cinema brasileiro no micro da realização do festival, valendo-se do desempenho em festivais internacionais para justificar que o processo de adesão do filme brasileiro acontece não só interna, mas também externamente. A projeção De Dentro Para Fora é utilizada De Fora Para Dentro para fortalecer a atuação De Dentro Para Dentro, e Alcino "vê com bons olhos, a realização de festivais. Particularmente, considero estas manifestações importantes para a meta primordial do nosso cinema, que é a conquista definitiva do seu público." (COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ, 1974, p. 12).

A presença feminina no FECIG também foi abordada no FECIG. Na capa da edição de sábado, 09 de novembro de 1974, consta foto da atriz Nídia de Paula com a legenda: “uma das mais belas presenças no Festival de Guarujá” (MAIS BELAS PRESENÇAS, 1974, p. 1), e o título da matéria interna segue o tom: *Faltaram biquinis e tangas, mas já aconteceu grande animação,* em texto assinado por Maria Inês Alonso Notari e Ana Maria Simões Pereira.

A ausência do sol no segundo dia do festival substitui as roupas de banho por longos vestidos esportivos. Se a abertura foi de pouca animação, na sexta (08/11) teve “grande movimentação, muitos bate-papos animados e dezenas de entrevistas defronte das câmeras de televisão dos canais 11 e 13, da Capital” (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). A figura mais procurada foi Nadir Fernandes, protagonista de *O Leito da Mulher Amada,* “substituindo”

[178] A Ala 435 foi criada em 08/09/1967 no Destacamento da Base Aérea de Santos (DBAST), como Centro de Instrução e Emprego de Helicópteros (CIEH), com o objetivo de ensinar instrução aérea e formar pilotos operacionais de helicóptero das Forças Armadas Brasileiras. Segundo o portal da FAB "a Unidade evoluiu para Centro de Instrução de Helicópteros (CIH), em 20 de janeiro de 1970, quando passou a ministrar somente instrução de voo em aeronaves de Asas Rotativas, até que o CIH foi transformado, juntamente com o DBAST, em Ala-435, em 30 de abril de 1973, mantendo suas atribuições" (FUZISAKI, 2017). No final da década de 70 é criado o Esquadrão Gavião, substituindo a Ala 435.

Sandra Bréa, que precisou sair da cidade e com previsão de retorno para o domingo, no encerramento. David Cardoso, protagonista de *Sedução*, também chegou e foi muito solicitado por jornalistas. Terezinha Sodré também foi ao Guarujá na sexta, por volta do meio-dia, com bom-humor e desenvoltura características. Já na cidade estavam os Barretos, Bruno e Luiz Carlos, Nídia de Paula e Roberto Bolant (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

Poucos artistas participaram da visita ao prefeito de Guarujá pela manhã e tampouco excursionaram pelas obras na Rodovia dos Imigrantes promovida pela DERSA. A exceção foi Laines Paulino, representando a Secretaria Estadual de Turismo. Os convidados optaram pelo almoço no Delphin Hotel (a DERSA ofereceu um almoço a quem visitasse as obras), os que se deslocaram com veículos próprios reclamaram da falta de indicação de onde seria a refeição e se perderam, atrasando o passeio de iate programado para ocorrer na sequência, que foi transferido para o dia seguinte (sábado, 09/11). (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

Paralelamente à pouca adesão das celebridades na parte social, os filmes eram exibidos sem maiores problemas. Sexta à noite foi *O Pontal da Solidão* e *Amor e Medo;* No sábado, *O Leito da Mulher Amada* e *Os Condenados.* (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

Alcino Teixeira de Mello já trabalhava pela manhã no Delphin Hotel e priorizava o andamento da agenda fílmica, preferindo conferir *in loco* as reuniões dos jurados sobre as obras do que divertir-se (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). Afirmava que o INC não promovia festivais para badalação, mas para contribuir culturalmente com o cinema brasileiro:

> Logicamente um festival não pode dispensar as reuniões mundanas, mas é fundamental que paralelamente haja seminários com temas de interesse para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, e que sejam promovidas retrospectivas e mercados de filmes. De todos os festivais realizados no Brasil, acredito que o de Gramado é o que vem cumprindo melhor a sua finalidade. É a própria prefeitura que organiza e cobre os gastos dessas promoções. No último festival foram vendidos dois filmes para o mercado latino-americano, embora a quantidade de produções negociadas não represente o mais importante. É digna de registro a divulgação que um mercado de filmes possibilita ao cinema nacional (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

O presidente do Instituto acena aos festivais como ambientes múltiplos de atuação, de discussão da realidade cinematográfica brasileira, espaços de visibilidade para os filmes brasileiros e oportunidade de venda para mercados externos de forma simultânea e indissociada. Não haveria mais protagonismo exclusivo para a agenda social, existindo no Guarujá apenas porque o festival é um evento intermediário em direção a este novo formato.

Alcino faz sutil crítica ao festival guarujaense, dizendo que o evento seria mais valorizado se houvesse atividade paralelas, como os dois simpósios: "Eu estou aqui como presidente do júri porque tenho certeza de que o festival tem o seu lado positivo. E considero de muita importância os dois simpósios que serão realizados amanhã (hoje)" (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). Tece elogios aos selecionados, considerando-os de bom nível.

Analisando a produção cinematográfica brasileira com viés moralista, o presidente do INC discorda da análise que *Sedução* não seria um filme erótico: "a cena em que o marido oferece a mulher a outro homem é muito chocante", mas admite que os elogios que a obra recebeu ao longo do festival indica que “sem dúvida vai agradar ao grande público” que "aos poucos o público vai-se desinteressando pelos filmes eróticos" à medida que uma sociedade se sofistica: "Existem sim, cidades que aceitam produções ousadas e outras que logo as catalogam como imorais. Há também, na questão, o problema da educação do povo. Na medida em que as plateias adquirirem mais cultura passarão a desprezar filmes que apresentem muita grossura." (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

A censura seria importante para “não permitir pornografia pura, zelando pelos interesses da família” (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). As declarações de Alcino sobre a falta de moralidade dos filmes brasileiros refletem a relação dicotômica da ditadura com o cinema brasileiro, dependendo dessas fitas de apreço popular para gerar renda e aumentar o espaço da produção nacional no mercado interno, ao passo que os repele por serem obscenos.

O presidente do INC continua a inserir o macro da cinematografia brasileira no FECIG listando iniciativas recentes do Instituto na área da educação, como o estímulo à difusão do filme educativo em parceria com as Secretarias Estaduais de Educação e Cultura com intermédio do ministro Nei Braga, a possibilidade de doação e empréstimo de 100 fitas educativas para entidades diversas; estímulo à produção de fitas educativas, que aumentou de 7 em 1972 para 75 em 1973; firmar convênios de produção com universidades e instalação de cinemas educativos com sessões diárias e gratuitas de filmes brasileiros. (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

Analisando o mercado cinematográfico interno, Alcino enxergava crescimento na produção que, "durante os anos de 72 e 73, 13 filmes nacionais conseguiram rendas superiores a 2 milhões e nesse mesmo período, 24 produções estrangeiras superaram essa cifra” [179](NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14), mas para o mercado externo, precisava evoluir para

[179] Não encontramos a fonte destes dados de Alcino, mas apresentamos outras informações que vão em ressonância à linha narrativa apresentada pelo presidente do INC no terceiro capítulo desta pesquisa.

um “nível médio equilibrado, capaz de garantir continuidade de trabalhos a totalidade das respeitáveis equipes técnico-artísticas brasileiras" (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

Por fim, a união do INC com a Embrafilme não era vista de todo mal: "tornando-se uma empresa de economia mista, não haverá tantas limitações de ordem burocrática. O capital da empresa poderá ser bastante ampliado. Pois veja, atualmente o INC trabalha com um total de Cr$ 35 milhões e a Embrafilme, com Cr$ 7 milhões. Isso dá menos que o gasto de uma superprodução norte-americana." (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). As falas de Alcino abordam mais o macro do cinema brasileiro do que o micro, a realização do FECIG em si.

O Leito da Mulher Amada, dirigido por Egídio Eccio, foi exibido no sábado (09/11), e uma das atrizes do filme, Nídia de Paula, era “uma das convidadas mais simples e simpáticas do festival”. Admitia certo constrangimento em se despir frente às câmeras, assumindo que só conseguiu trabalhar em papéis principais depois que resolveu tirar a roupa. “Só assim comecei a ter bons papeis. Mesmo em *O Leito da Mulher Amada* apareço inteiramente nua, embora seja uma cena muito bem-feita.” (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). Nídia não considerava, entretanto, obter a premiação de Melhor Atriz em virtude das suas concorrentes: “Se pudesse, eu premiaria três atrizes que considero ótimas: Sandra Bréa está maravilhosa em *Sedução*; Beth Faria também teve um bom desempenho em *A Estrela Sobe*, e Irene Stefânia é igualmente merecedora do prêmio. Por isso, eu nem sonho com ele.". Já Melhor Ator, Nídia é certeira: "Acho que ninguém poderá vencer Ney Latorraca (*Sedução*). Ele está perfeito como o mafioso fã de Carlos Gardel." (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

Também integrante do elenco de *O Leito* é Mário Benvenutti, presença carimbada nos quatro festivais da Baixada Santista durante o período-INC. O ator explica que está “todo dia na praia. Eu moro aqui no Guarujá e só vou a São Paulo três vezes por semana ou quando estou filmando” (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). Contudo, Benvenutti não foi convidado a participar do festival, “mas como moro aqui, resolvi dar uma chegadinha” (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). O ator também se analisa no cenário macro, em que continua a participar de “pornochanchadas, mas no fundo gostaria de fazer um cinema mais sério (...). Particularmente, prefiro o erotismo sugerido. Já estou saturado dessas cenas de cama, de puro mau gosto.” (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). O ator tinha como planos, em 1975, atuar em um filme dirigido por Fauzi Mansur (de *Sedução)* e de dirigir um filme pela primeira vez.

Em Guarujá, Lola Brah também estava presente, “superintendenta da Comissão Estadual de Cinema, pretende ficar até o fim do festival (...) e espera muito do II FECIG: ‘por menor que seja o resultado, sempre deixa alguma coisa, nem que seja apenas um contato com o público’” (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

Sedução é estrelado por Ney Latorraca, ator natural de Santos, que contextualiza o longa no cenário brasileiro: "A importância de *Sedução* reside, principalmente, na mudança de linha. É uma volta à comédia romântica, de costumes. É muito difícil fazer humor sem se alcançar o grotesco. É muito difícil fazer o público rir sem apelações, sem mulheres despidas. E isso, *Sedução* consegue." (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). O filme de Fauzi era o segundo da carreira de Latorraca, que externava a cidade de Santos como terra natal: "eu sou de uma época de ouro, em que a juventude da minha cidade 'fervia'. Hoje, há sempre um santista fazendo cinema ou teatro no Rio ou em São Paulo. São todos um produto dessa cidade de mar, aberta. De uma cidade tão 'louca' – no bom sentido – que tem 'o Banho da D. Doroteia', pode sair qualquer coisa." (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).[180].

Na cobertura de Notari & Pereira está a seção *Flashes,* com pequenos momentos de diálogos, fofocas, impressões e bastidores do evento, representando a importância da parte social do FECIG. Terezinha Sodré conversava com Nídia de Paula: "Puxa, como você é magra, eu quase não te reconheci.". A colega responde: "Você não é a única. De roupa, poucas pessoas me reconhecem (...), a maioria das pessoas, quando estou vestida, fica admirada. Dizem que, de biquíni, eu realmente pareço mais gorda." (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). Outra passagem menciona os passeios de David Cardoso com "uma aviadora de Mato Grosso, Lucia Borges (...) mas o que muitos têm estranhado é a ausência da esposa de David." (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

O festival enfrentava alguns problemas com a cobertura da imprensa, dando o "máximo de atenção aos jornalistas representantes de emissoras de televisão da capital, esquecendo-se dos jornalistas locais. Tem havido problemas de hospedagem, falta de *tickets* e outros, enquanto a responsabilidade é atribuída à Prefeitura de Guarujá, ora a direção do próprio festival." (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). O prefeito de São Vicente, Jorge Bierrenbach Senra, seria um que não conseguiria o *ticket* de entrada para o jantar de abertura, fazendo sua refeição nas dependências do Delphin Hotel (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

---

[180] A festa da Dona Doroteia foi um tradicional evento carnavalesco da cidade santista, iniciada em 1923 por sócios do Clube Internacional de Regatas e posteriormente no Clube de Regatas Saldanha da Gama, clubes santistas. Alguns foliões resolveram promover um "banho de mar à fantasia", algo incomum no início do século XX, já que os banhos de mar não eram ainda atividade associada ao lazer. O nome da festa se deu quando Luiz Vieira de Carvalho, o Lorde Gorila, foi ao Teatro Guarany ver a peça *O 21 na Zona*, da Companhia Teatral Pinto Filho. O dono da Companhia "fazia o papel do cabo 21, sujeito mulherengo, que não perdoava uma oportunidade. Numa determinada cena da peça, o cabo 21 estava na praia quando percebeu uma mulher de costas, em trajes de banho. Suas pernas eram lindas, mas não era possível ver seu rosto. O cabo 21, malandramente, gingou perto da "donzela", contorceu o fino bigode e soltou a cantada: "Dona Dorotéia, Vamos Furar Aquela Onda?". A banhista, então, se virava e revelava sua face, horrenda. Cabo 21, assustado e frustrado, virava de costas e corria, para o delírio da plateia no Teatro Guarany. A cena ficou na cabeça de Lorde Gorila. Tava aí um bom nome para o irreverente bloco carnavalesco do Saldanha da Gama". Teve sua última edição em 1997, encerrada por causa da violência (DONA DOROTEIA, 2014).

Quando Laudo Natel chegou, atrasado, à sessão de abertura no Cine Praiano Palace, as luzes do cinema foram imediatamente acesas e a projeção interrompida, para o governador subir ao palco e proferir seu discurso "sobre administração e desenvolvimento – 'o cinema deve acompanhar o desenvolvimento do país' – e foi saudado com um verso dado ao microfone por Paulo Paixão, diretor-executivo do festival" (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14); Comentário anônimo proferido na sessão de abertura diz que "só abriram as portas ao público porque o cinema estava vazio e porque estamos em vésperas de eleições" (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14); Sandra Bréa teve de se retirar após a sessão de *Sedução* em virtude de compromissos profissionais em São Paulo, e Paulo Paixão diria que "ela lamentou profundamente o fato porque ficou muito emocionada com a recepção que teve por parte do público de Guarujá" (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

Quando acabavam as sessões da Mostra Competitiva, os organizadores do FECIG entregavam um formulário de pesquisa solicitado pelo INC em que os presentes informaram profissão, idade e respondiam a perguntas como "qual sua opinião sobre o filme?" "qual gênero de filme prefere?" "qual o melhor filme brasileiro que assistiu?", em prerrogativa do Art. 35 da Resolução n°88[181]. NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).

A imprecisão de informações sobre a programação do evento era constante: "Sabe-se, por exemplo, que no Cine Guarujá realiza-se uma mostra paralela de filmes nacionais recusados no festival e que, hoje, haverá uma projeção especial para estudantes. Os detalhes, porém, não são fornecidos" (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14). A Tribuna entraria em contato com José de Souza, proprietário do outro cinema da cidade, o Cine Guarujá, que forneceria a programação dos filmes da Mostra Não Competitiva que acontecia em seu estabelecimento. Essa mostra paralela vai de encontro com os desejos do INC e com os auspícios da Resolução n° 88 " (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14).:

- Sexta-feira (08 de novembro) e Sábado (09 de novembro): 20h: *As Alegres Vigaristas* (Carlos Alberto de Souza Barros, 1974); 22h: *Núpcias Vermelhas* (J. Marreco, 1975). No sábado (09/11), exibidos os mesmos filmes, invertendo-se os horários das sessões;

[181] "Art. 35: A Comissão Coordenadora distribuirá questionários aos espectadores antes da exibição de cada filme, para a coleta de elementos estatísticos sobre a opinião pública local, os quais deverão, no prazo máximo de até 15 dias após o encerramento do certame, ser remetidos ao INC, para análise" (MELLO, 1978, p. 439). O anexo que acompanha a Resolução pergunta o que o espectador achou do filme (ótimo; bom, regular, ruim), qual a preferência de gênero do espectador, se assiste a filmes brasileiros, melhor filme que assistiu, melhor filme brasileiro que assistiu, profissão, idade e um campo para sugestões.

- Domingo (10 de novembro): *Adultério, as Regras do Jogo* (Ody Fraga, 1974); 22h: *A última Bala* (Francisco Di Franco, 1974).

São três produções paulistas (*Núpcias, Bala* e *Adultério*) e uma fluminense (*Alegres*), duas comédias eróticas (*Alegres* e *Adultério*) e um drama da Boca (*Bala),* todos ficções coloridos e com censura 18 anos.

Núpcias Vermelhas é sobre um piloto de aviação que faz uma vasectomia consciente de que sua esposa não pode ter filhos devido a uma cardiopatia congênita. Porém, "ao descobrir que ela ficou grávida, julga-se traído e parte para o litoral. Por sugestão da própria amante, procura a esposa no hospital prestes a dar à luz. Um médico revela que houve falha na esterilização do piloto e que, portanto, sua mulher jamais fora infiel. É tarde, porém; a esposa não sobrevive para perdoá-lo." (NÚPCIAS VERMELHAS, 2021). Censura 18 anos.

Os Alegres Vigaristas é uma comédia dividida em dois episódios: o primeiro, *Alegres Vigaristas,* conta as artimanhas de Gel para conquistar uma mulher, "inclusive esconder-se no armário do quarto de sua amante, quando irrompe uma visita inesperada. Como a visita se demora demais, Gil, que sofre de claustrofobia, com grande espalhafato irrompe do armário, rolando pelo chão. A amante, tentando acalmar a situação, conta uma estória muito complicada. Como resultado, Gil terá de ir ao cinema vestido de mulher e a amante de homem." (OS ALEGRES VIGARISTAS, 2021); o segundo episódio é *O Padre e a Modelo,* sobre um tímido rapaz que procura um profissional de teatro para aprender a atuar. "Baseado no método Stanislavski, o professor consegue fazê-lo estrear no papel que iria representar. No estúdio de televisão, onde faria um jingle, o rapaz atrai a atenção de um modelo, estabelecendo-se a confusão, pois ele, muito influenciável, sente-se o próprio personagem que iria interpretar: um padre." (OS ALEGRES VIGARISTAS, 2021). Censura 18 anos.

Em *A Última Bala*, no interior de São Paulo dos anos 20, "um forasteiro regressa a sua cidade natal disfarçado de comprador do rebanho da família Andrada. Na hospedaria, ele rememora os terríveis acontecimentos do passado. Fora casado com a filha do coronel Machado, mas a rivalidade entre este e os Andradas provocara violenta luta entre os dois grupos, sobrevivendo apenas ele e o irmão" (A ÚLTIMA BALA, 2021). Censura 18 anos.

Em *Adultério, as regras do jogo,* o detetive canastrão Ricardo é solicitado por Dr. Paulo que mate a sua esposa Anita, com quem mantém um casamento de fachada. "A intenção de Paulo é que, livre da esposa, possa desfrutar da herança com Suzana, sua secretária e amante. Ricardo aceita a proposta e passa a vigiar Anita. Seduzido pela mulher, certo dia ele se apresenta para ela e os dois se envolvem. Anita propõe a Ricardo que mate Paulo, para que

ambos possam ficar juntos. No entanto, Ricardo se apaixona por Suzana, e juntos preparam uma cilada para o casal que contratou o detetive" (ADULTÉRIO, 2021). Censura 18 anos.

Primo Carbonari, presidente da Comissão Coordenadora, traria à tona um assunto já discutido em Guarujá-70: transformar o FECIG em internacional, rompendo com o acordo de revezamento com a Prefeitura de Santos. Carbonari alegava que “o do ano passado foi um fracasso” (NOTARI; PEREIRA, 1974a, p. 14), em menção ao evento santista.

Não seria a única declaração do realizador ítalo-brasileiro sobre o assunto enquanto o FECIG ocorria. No sábado (09/11), afirmava que “Guarujá deve continuar a ser sede de festivais anuais. Tem infraestrutura para isso. Mas é preciso haver mais entrosamento entre os membros da Comissão Organizadora. Nas diversas reuniões para organizar o FECIG nenhum membro da prefeitura de Guarujá compareceu. Num prazo exato de um mês tivemos que organizar tudo. Por isso, algumas falhas se justificam.” (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15); No domingo (10/11), diz que o festival santista aconteceria em 1975, mas à luz do futuro Festival Internacional do Guarujá, realizado no mesmo ano e três meses antes do Festival de Santos, assumindo, assim, o distrato com o município vizinho. “Primo não tem certeza se vai ajudar na organização dessas promoções, mas garante que Laudo Natel, antes de deixar o governo do Estado, vai reservar verbas para os certames.” (NOTARI; PEREIRA, 1974c, p. 5).

Guarujá-74, assim como o de 1970, não se contentava em promover o filme brasileiro De Dentro Para Dentro, sentindo a necessidade de o fazê-lo também sob o olhar estrangeiro em terras brasileiras, De Fora Para Dentro, novamente mais sob os cuidados da Secretaria estadual de Turismo do que do INC, deixando o espírito de integração da Baixada Santista.

Rubens Ewald Filho escrevia sobre as fitas do festival na sua coluna em A Tribuna, inserindo o macro da cinematografia brasileira no evento, como dizer que o “controle do cinema brasileiro está nas mãos dos cariocas. São eles que dominam a Embrafilme, os órgãos de divulgação e fazem e desfazem sem ao menos se darem ao trabalho de consultar os paulistas” (EWALD FILHO, 1974b, p. 14), que no meio desse embate está o II Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá, “um certame que, desde já, brilha por sua inabilidade em convidar participantes, em receber autoridades e resolver problemas” (EWALD FILHO, 1974, p. 14b). A Embra, na época, já estava sob comando do fluminense Roberto Farias, também em Guarujá participando do festival. O crítico elogia a cidade, que teria todas as condições para realizar um festival de cinema: rede hoteleira satisfatória, cinemas de qualidade, belas praias “e um interesse em promover seu turismo” (EWALD FILHO, 1974, p. 14b).

Porém, o crítico questiona a exibição de *Titãs da Píntura*, “uma homenagem ao academismo, que deixou a desagradável suspeita de que Primo deve ter raciocinado assim:

‘quem parte e reparte fica com a melhor parte...’” (EWALD FILHO, 1974b, p. 14), já identificando que Carbonari usava a estrutura do festival para promover suas obras.

Continua Rubens Ewald, agora sobre a sessão de abertura: “O longa-metragem que teve o prestígio do governador Laudo Natel foi *Sedução*. O maior elogio que se pode fazer à fita é que ela não parece filme nacional. Argentino, talvez, mas decididamente perdendo qualquer ranço de 'boca de lixo'." (EWALD FILHO, 1974b, p 14). Este trecho evidencia notado preconceito com os filmes brasileiros do período, em que uma obra - quando dotada de qualidades, consideradas pelos olhos de quem a julga, - seria tão boa que nem brasileira seria.

Mesmo sem transparecer o selo “Boca”, o crítico crê que “*Sedução* será de fácil consumo popular, apesar de nunca ser grosso ou cair na chanchada" (EWALD FILHO, 1974b, p. 14), elogiando Sandra Bréa, Ney Latorraca, Francisco Negrão, Fregolente, Cavagnole Neto e Dionísio Azevedo. *Sedução* seria "uma boa pedida para abrir o festival, o mais forte candidato paulista a estes troféus Pérola do Atlântico" (EWALD FILHO, 1974b, p. 14).

O sábado (09/11) foi “uma manhã sossegada em que a maioria dos artistas preferiu ficar dormindo até tarde. Algum movimento à tarde com a chegada de figuras que haviam se retirado no primeiro dia. Um pouco de sol, muito vento e alguns biquinis e depois um almoço alegre no Casa Grande Hotel.” (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15). O tímido surgimento do sol foi o suficiente para “que os biquinis dessem sinal de presença, na praia onde se realiza o II Festival de Cinema do Guarujá” (UM POUCO DE SOL, 1974, p. 1). Os artistas aproveitaram o clima para darem seus mergulhos, para deleite “das máquinas fotográficas, ansiosas, desde o início da promoção, por biquinis e corpos bonitos” (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15), simbolizando os anseios da programação social se pautar na exploração dos corpos femininos. Após a exibição de *O Leito da Mulher Amada* e *Os Condenados,* os artistas participaram da festa carnavalesca noite adentro na Boate Triton.

As mais fotografadas do dia foram as atrizes Maria Viana e a Magrit Siebert, com uma foto dessa última ilustrando a capa de domingo de A Tribuna (1974, p. 1). Viana, protagonista de *A última Bala* (Francisco Di Franco, 1974), em exibição na Mostra Não-Competitiva no Cine Guarujá, foi reconhecida pela imprensa quando resolveu “colocar biquini e, junto com algumas amigas, enfrentar o pouco sol e o vento da praia (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15). Optou por não dar uma entrevista para aproveitar o banho de sol, mas “fez questão de recomendar uma foto bonita”. A atriz elogia o festival, sem nenhuma restrição. "Gostei até do passeio à DERSA. A viagem não foi demorada e muito divertida. Na verdade, a única coisa que falta ao festival é o sol." (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15). Maria Viana apresenta uma linha de raciocínio de quem não tem nada a perder participando das programações políticas do

festival guarujaense, mesmo as mais enfadonhas como a visita ao prefeito e às obras da DERSA, tendo em vista que seu deslocamento, estadia, transporte, alimentação e diversão estão garantidos pelo festival, tudo é uma festa sem preocupação.

Notari e Pereira relatam que profissionais de O Estado de São Paulo quase foram expulsos pela Comissão Coordenadora por "críticas tecidas a desorganização da festa de abertura, atacando especialmente a figura do governador Natel. Todos lamentaram a falta de esportividade de Primo Carbonari em não aceitar 'pontos de vistas contrários aos seus'." (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15). Carbonari não gostou das críticas, ameaçando retirar o jornal da cobertura do FECIG. "Os demais jornalistas, solidários com o colega, ameaçaram retirar-se, deixando o II FECIG sem cobertura. O profissional de São Paulo já arrumava as malas para ir embora quando a direção do II FECIG resolveu reconsiderar sua decisão, ficando o dito por não dito" (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15). O nome do jornalista, contudo, não foi mencionado. Neste episódio, vemos a escalada de Carbonari no festival que organiza situações que, pela figura do realizador ítalo-brasileiro, marcariam o II FECIG.

Em virtude das ausências de Maurice Bessy e Claudine Auge, a Comissão de Premiação foi reestruturada, passando a ser composta por Alcino Teixeira de Mello (presidente do INC e do júri), Laines Paulino (representante da secretaria estadual de Turismo), Pedro de Magalhães Padilha (secretário de turismo do Estado de São Paulo), Hermínio Amado (representante do prefeito de Guarujá), Kleber de Holanda (comentarista de TV), Roberto Caetano Cimino (fundador do Clube de Cinema de Marília), Adolfo Cruz (comentarista da TV Tupi)[182], Célio Gonçalves (ex-diretor do Jornal de Cinema), Liliana Renato (crítica de cinema do Rio de Janeiro), César Mêmolo Júnior (coordenador técnico do II FECIG), Avelino Sobrinho (crítico de cinema de Belo Horizonte), Luigi Picchi[183] (ator e diretor). (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15). Boa parte do júri é político, com cinco assentos, sendo dois representantes do INC (Alcino e Memôlo), dois da Secretaria Estadual de Turismo (Laines e Pedro) e um da prefeitura de Guarujá (Hermínio).

---

[182] Apresentava, nos anos 50, o programa *Cinelândia Matinal*, dedicado a falar sobre cinema no rádio brasileiro. A atração compilava as últimas notícias do mundo cinematográfico, ficando no ar por quase duas décadas. (CINELÂNDIA MATINAL, 2017).

[183] Chegou no Brasil em 1950, e, em São Paulo, tentou ser técnico de cinema trabalhando para a Multifilmes. Seu primeiro filme foi *Modelo 19* (Armando Couto, 1950). Especialista em papéis de "homem duro e rico", era um dos atores favoritos de Walter Hugo Khouri, com quem trabalhou em *Estranho Encontro* (Walter Hugo Khouri, 1958), *Fronteiras do Inferno* (Walter Hugo Khouri, 1959), *Na Garganta do Diabo* (Walter Hugo Khouri, 1960), *A Ilha* (Walter Hugo Khouri, 1963) e *O Último Êxtase* (Walter Hugo Khouri, 1973), que participa do Festival de Santos de 1973 (RAMOS, L., 2012, p. 551).

Bruno Barreto, diretor de *A Estrela Sobe,* considera sua obra "de inegáveis qualidades técnicas e artísticas. E por isso o público e a crítica o vem elogiando bastante. É produção super bem-acabada e com um tema que interessa a todos. Nos cinemas do Rio há filas de gente de todas as idades e diferentes classes sociais. Posso afirmar que o filme atinge todos os públicos." (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15). Entretanto, rechaça as possíveis vantagens que a participação da sua obra no festival poderia ter, preferindo acreditar que um festival seria mais importante "pelo seu aspecto de confraternização de gente de um mesmo meio e que tem pretexto de se encontrar, trocar ideias sobre assuntos comuns e aproximar mais o cinema paulista do carioca" (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15).

Curioso justo o filme com coprodução da Globo se considere à margem das possibilidades de divulgação obtidas pela participação em Guarujá-74, já que tem como aliada uma poderosa estrutura de publicidade. *A Estrela Sobe* era um dos favoritos a obter o Troféu Pérola Atlântico, mas Barreto Filho rechaça esse sentimento de vitória por antecedência, elogiando seus concorrentes: "Achei *Sedução* uma produção esforçada. O filme de Alberto Ruschel, *Pontal da Solidão,* é muito belo, mas até o momento o que mais gostei foi *Amor e Medo,* de José Rubens Siqueira." (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15). O elenco do filme, composto por Carlos Eduardo Dollabela, Odete Lara, Vanda Lacerda, Labanca, Paulo César Pereiro, entre outros, estaria em Guarujá no domingo (10/11), exceção de Betty Faria, "com gravações e muitos problemas de gravidez" (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15).

Rubens Ewald Filho reforçava que "em um ponto todos concordam: *A Estrela Sobe* vai mesmo ganhar, tenha ou não méritos" (EWALD FILHO, 1974c, p. 15), e utiliza as outras obras para explicar seu argumento. *Amor e Medo,* de José Rubens Siqueira, estaria "no festival errado. Ele devia ir à Cannes, não Guarujá. Lá talvez apreciassem melhor seu lado político de 'autobiografia precoce', seu estilo difícil (mas talentoso) e seu ar de filme 'maldito'." (EWALD FILHO, 1974c, p. 15).

O crítico usa a participação de filmes em determinados festivais como nivelador de qualidades e reconhecimento. *Amor e Medo* seria tão bom que não era para estar em um festival de cinema brasileiro, mas sim no esplendor do reconhecimento artístico do festival francês. Ao fazer isso, o colunista argumenta, em outras palavras, que *Amor e Medo* não se qualifica para o Guarujá porque não é o público-alvo do evento, ao contrário do filme de Barreto. Porém, "outro filme de sexta, *Pontal da Solidão,* não deveria ir para Cannes, Guarujá ou Ponta Grossa. Nunca deveria ter sido feito. É um desastre total, o desperdício de uma paisagem espetacular (a região de Torres, no Rio Grande do Sul), de uma atriz talentosa (Débora Duarte) e de uma indústria florescente (o cinema gaúcho, a julgar pelo *Negrinho do*

Pastoreio, e este *Pontal* vai de mal a pior." (EWALD FILHO, 1974c, p. 15), adentrando, mais uma vez, no nivelamento da participação filme-festival, mas do lado contrário: se *Amor e Medo* é tão bom que estaria acima de Guarujá, *Pontal da Solidão* seria tão descartável que nem no festival guarujaense merecia de estar.

Na coluna *Flashes,* é a reação do público nas sessões da Mostra Competitiva no Cine Praiano Palace é tida como "interessante", ficando este na porta de entrada da sessão observando a movimentação dos transeuntes. Quando ela se abria, havia quem entrasse e quem permanecesse do lado de fora, esperando topar com alguma celebridade. " (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15). Na sexta (08/11), os presentes não se entusiasmaram com *Amor e Medo* por conta de seu suposto hermetismo, o que não aconteceu com *Pontal da Solidão:*

> As pessoas trocavam ideias, a maioria tentando entender um pouco mais do filme, que muitos consideravam 'muito bonito, mas muito complicado'. Havia pessoas dizendo que *Pontal da Solidão* tinha um fundo espírita, enquanto outras acreditavam que nele havia uma mensagem subjetiva, ao mesmo tempo que parte do público declarava: 'eles apenas foram filmando, sem se preocupar muito com veracidade e sequência' (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15).

José Rubens Siqueira, diretor de *Amor e Medo,* não foi chamado ao palco para se apresentar antes da exibição de seu filme. Na seção de 23h, de *Pontal da Solidão,* de Alberto Ruschel, Siqueira foi chamado, mas subiu apenas seu produtor, que explicou a ausência de Irene Stefânia, uma das protagonistas: a atriz estava "em adiantado estado de gestação", e Betty Faria, protagonista de *A Estrela Sobe,* não conseguiu estar presente por também estar grávida. Quando Ruschel subiu ao palco, teve que explicar a ausência de outra atriz, Débora Duarte: estava grávida (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15).

Alguns convidados queixavam-se dos serviços prestados no Delphin Hotel. As gravatas de um jornalista fluminense desapareceram quando ele se transferiu de um apartamento para o outro; outra jornalista reclamava que trocaram sua bagagem sem o mínimo de cuidado: "Atiraram tudo na minha mala, roupa, sapatos e escova de dentes, tudo junto, sem o mínimo cuidado. Foi uma afronta, eu nunca vi mexerem na bagagem de um hóspede assim" (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15). Alcino Teixeira de Mello transferiu-se para o Casa Grande Hotel, e um fotografo declarava que "em todas as minhas viagens pelo país eu nunca fiquei tão mal alojado dessa forma" (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15).

O representante do Diário de Notícias, Joaquim Menezes, esteve em Guarujá e protagonizou cena inusitada no sábado (09/11), durante a exibição do curta *Feira da Banana* (Guido Araújo, 1973). O colunista não gostou das imagens de "pobreza e miséria" que

apareciam na tela, gritando que o filme deveria ser interrompido e que "foi feito por comunistas, além de ser subversivo" (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 5). Os jornalistas que conhecem Menezes afirmavam que esta não é uma prática desconhecida: "quando ele não gosta de alguma coisa, vai logo chamando de subversivo" (NOTARI; PEREIRA, 1975b, p. 5). Para irritação do jornalista, ao final do curta, o público aplaudiu a obra de pé.

No sábado (09/11), ocorreram os simpósios exigidos pelo INC na programação do festival, com cobertura de Notari e Pereira. *Sugestões para a conquista do mercado brasileiro* começou com mais de hora de atraso e participação de 20 pessoas na Sala de Convenções do Delphin, entre jornalistas, produtores, membros do júri e presidentes do INC, do SNIC, Comissão Coordenadora (Primo Carbonari), diretor-geral da Embrafilme (Roberto Farias) e a representante da Secretaria de Turismo do Estado (Laines Paulino). Apenas uma artista compareceu, a atriz Lola Brah, e o simpósio "parece não ter atraído a atenção dos artistas, que preferiram ir dormir ou ir à praia" (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15).

Carbonari conduziu o debate, pautando os temas em discussão. Mencionava que a arrecadação com curta-metragem mal cobria os custos de produção dessas obras e os que filmes paulistas tinham dificuldades de exibição nos cinemas fluminenses porque "os exibidores ocupam vários cinemas, tirando 10 cópias de seus filmes, não deixando lugar para os outros. É por esse motivo que os curtas-metragens paulistas não são exibidos no Rio nem em outros estados." (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15).

Jornalistas do Rio não gostaram das críticas de Primo, alegando que não existe mais espaço para bairrismo no setor. Alcino Teixeira de Mello respondia ao presidente da Comissão Coordenadora do FECIG dizendo que o Instituto monitorava a situação do curta, com pretensões de se criar um "centro que vai tratar apenas dos curtas-metragens para que os problemas sejam resolvidos" (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15). Roberto Farias, também se pronunciava alegando que "o curta-metragem deveria ter 365 dias por ano de obrigatoriedade de exibição" (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15) e que não possui concorrentes estrangeiros, bastando acordo com os exibidores para que os melhores filmes fossem exibidos. Carbonari participava do simpósio como representante do festival e como interessado pelo tema, e quando declara dificuldade para os filmes paulistas entrarem no mercado do Rio, o faz a partir do controle quase integral que possuía do mercado paulista (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15). Nessas nuances, os personagens do festival guarujaense fazem do espaço gerado pelo evento promoção de causas próprias.

Roberto Farias foi questionado sobre a atuação da Embrafilme em São Paulo, que, na opinião dos produtores paulistas, "praticamente seria apenas uma distribuidora" (NOTARI;

PEREIRA, 1974b, p. 15), respondendo que a estatal tinha escritório na capital e estava à disposição dos profissionais do estado. A cada 15 dias, o diretor-geral teria expediente de três em São Paulo, e, ao ser indagado sobre a possibilidade de limitar a importação de filmes brasileiras, isentou-se, alegando não ter poder normativo, mas de "fazer filmes brasileiros para que o mercado seja conquistado" (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15).

Na coluna da jornalista Miriam Alencar publicada no Jornal do Brasil em 13 de novembro de 1974, mais declarações de Farias na Pérola do Atlântico. O Festival do Guarujá se torna o palco para se falar do Brasil e seu cinema:

> Mais do que nunca é necessária a união total dos produtores brasileiros. Não é mais momento de bairrismos. Não existe um filme carioca e um filme paulista ou mineiro. Existe o filme nacional. Na Embrafilme, estamos trabalhando 14 horas por dia. Recebemos pedidos de financiamento de um imenso número de produtores. E ninguém ficará esquecido (...) E em termos de conquista absoluta de mercado, não fazemos diferença entre o filme erótico ou filme sério. O filme erótico brasileiro acompanhou a avalancha mundial, que nos atingiu na medida que, só em 1973, entraram no Brasil 732 filmes estrangeiros. Desses, poucos podem ser apontados como grandes filmes. Para conquistar o nosso próprio mercado, precisamos de todos os filmes (ALENCAR, 1974, p. 10).

Roberto Farias procurava esfriar os embates Rio-SP pelo domínio do protagonismo da forma de sintetizar a cinematográfica nacional, com ânimos exaltados desde a sua entrada na Embra. A estrutura pública, localizada na ex-capital federal e gerida por um carioca, elevaria a indignação dos produtores paulistas de que o Rio centralizava recursos de financiamento geridos pela Embrafilme. No primeiro momento de vida do Instituto (1966-1969), com Flávio Tambelini e Durval Gomes Garcia, os paulistas detinham controle do poder cinematográfico estatal, deixando de fora os cinemanovistas. Surge um aceno ao Rio na estadia de Cravo Albin (1970-1971) e uma aparente descrição nas gestões seguintes, evitando acenos públicos nesse confronto (Armando Troia, Matos Jr e Alcino entre 1971-1975 no INC, Graciosa e Penna na Embrafilme), os fluminenses na gestão-Farias teriam a sua esfera de influência dentro do serviço público, com um INC à beira da extinção.

O diretor-geral da Empresa Brasileira de Filmes S.A. vai além ao dizer que mais do que bairrismos, se pensava na potencialidade do filme brasileiro ocupar o mercado brasileiro, ultrapassando os 20% possuídos. A conquista do mercado interno seria um bem de união nacional, nessa visão encampada pela Embrafilme de Farias, iniciando seu período áureo.

Alcino Teixeira de Mello aproveitaria a deixa no simpósio para informar medidas do INC: a copiagem obrigatória de filmes estrangeiros, deixando aos laboratórios brasileiros 700

dólares por filme[184] e a regulamentação do aluguel de filmes estrangeiros[185] que "certamente, vai limitar a entrada de filmes não nacionais no país" (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 15).

Ainda no Salão de Convenções do Delphin, na tarde do mesmo sábado, ocorreria o segundo simpósio, *O cinema como fator de educação e cultura*. Temos poucas informações sobre essa mesa, limitando-se a um parágrafo da coluna *Flashes* de A Tribuna de 11 de novembro de 1974 e uma declaração de Alcino transcrita por O Cruzeiro. Roberto Farias afirmava a Embrafilme como comprometida em financiar produções de cunho educativo, e o presidente do INC reforçava o empenho do ministro Nei Braga para fazer do cinema "um dos principais veículos de informação e cultura" (NOTARI; PEREIRA, 1974b, p. 5).

Novamente, o simpósio não atraiu interesse dos artistas, restringindo-se a jornalistas, membros do INC e representantes de órgãos públicos. Para Alcino, o cinema educativo seria "parte do complexo de educação e para a informação, comunicação e realidade do mundo. Filmes e diafilmes serão produzidos não só para atender os currículos, mas para transmitir os conhecimentos necessários a cada realidade, promovendo a participação de todos, em um processo comum de aperfeiçoamento da vida." (ÂNGELO, 1974a, p. 7).

A realização dos simpósios foi uma forma do INC estimular a discussão sobre o cinema local em um evento que agrega o setor em um mesmo espaço. Os assuntos discutidos (implementação do curta nas salas de exibição brasileira; a atuação da Embrafilme em São Paulo; medidas do INC para tentar impedir o predomínio de obras estrangeiras no mercado interno; o financiamento de obras educativas) estão no disposto da realidade macro brasileira inserida no contexto do festival do Guarujá, ao passo que indica um aceno à mudança do perfil dos festivais tutelados pelo INC para terem menos foco na badalação, mais nos filmes e na discussão dos problemas do cinema brasileiro.

No texto de Notari e Pereira de 11 de novembro, consta lista de mais famosos que chegaram à cidade no domingo: Carlos Alberto Dolabella e Sandra Brea, esta última pela segunda vez, Elza de Castro, Marlene França, o santista Jonas Melo, Miriam Pérsia e Silvio Rocha. Dolabella chegou às 13h e logo procurou Bruno Barreto, seu diretor em *A Estrela Sobe.* Afirmando para os repórteres que Barreto é um gênio, concedeu breve entrevista e sessão de autógrafos no hall do hotel, admitindo que "estava louco para tomar um banho e pôr

---

[184] Resolução n° 101, de 09/10/1974, "estabelece a copiagem obrigatória de filmes estrangeiros em laboratórios brasileiros" (MELLO, 1978, p. 464).

[185] Imaginamos que o presidente do INC se refira à Resolução n° 89, de 09/08/1973, assinada ainda na gestão de Carlos Guimarães de Matos Jr, que "fixa normas sobre publicidade cinematográfica e pagamento de locação de filmes nacionais e estrangeiros" (MELLO, 1978, p. 442).

um maiô" (NOTARI; PEREIRA, 1974c, p. 5). O ator conta que no início desconfiava de Barreto Filho por ser muito novo:

> Nunca pensei que um filme de um garoto sem muita vivência pudesse atingir esse nível. Durante as filmagens tive brigas terríveis com ele. No final quase comi a orelha do Bruno. Porque na verdade eu confiava em meu desempenho e no da Betty, mas desconfiava do resultado final. Afinal, como um jovem conseguiria fazer um filme recortado em outra época, como sentiria toda a problemática da fase áurea do rádio. No final o resultado superou todas as expectativas. Ele foi um diretor muito consciencioso. Fazia a gente ensaiar uma cena durante 2 horas. Posso afirmar que Bruno Barreto é um gênio (NOTARI; PEREIRA, 1974c, p. 5).

O sol "não quis colaborar com a direção da mostra, e o vento frio assustou as atrizes, que – com exceção de poucas corajosas, como Maria Viana – não vestiram seus biquinis" (NOTARI; PEREIRA, 1974c, p. 5). Havia um clima de expectativa no Delphin pela "divulgação dos nomes dos vencedores (...). As brigas, as 'fofocas' entre atrizes, os ciumezinhos, as reclamações e as 'gozações' também não faltaram, não fossem esses detalhes a grande característica dos festivais de cinema." (NOTARI; PEREIRA, 1974c, p. 5).

Na seção *Flashes*, um dos causos:

> Como todo festival de cinema, o II FECIG não fugiu à regra. Teve uma briga que começou com troca de ofensas e quase vira pancadaria. Foi na madrugada de ontem, na beira da piscina do Delphin Hotel, durante a festa carnavalesca programada para a Boate Triton. Os envolvidos na briga foram um fotógrafo e um jovem que se intitulou 'genro do secretário de Segurança Público do Estado. Tudo começou quando o fotógrafo registrou uma cena de amor exageradamente entusiasmadas entre o jovem e uma participante do Festival. O casal não gostou de ser fotografado e o rapaz tentou tomar a máquina do fotógrafo. Não se contentando, ainda lhe deu voz de prisão, alegando ser parente do secretário de Segurança. Primo Carbonari interveio com energia, mas não conseguiu acalmar os ânimos. Aí um censor da Polícia Federal resolveu entrar na briga. Cada um se considerava com mais poder, citando a importância de seu poder ou parentesco com gente importante. No final, o 'apaixonado rapaz' decidiu pedir desculpas e voltou a namorar tranquilamente a sua parceira (NOTARI; PEREIRA, 1974c, p. 5).

Elza de Castro foi eleita a Rainha do Festival, a "rainha de perna engessada", menção ao apetrecho que utilizava. O coordenador técnico Paulo Paixão foi quem dirigiu a votação ao lado de Lauro Moura, representante da prefeitura. Elza recebeu oito votos, dois a mais do que Nídia de Paula. Outras celebridades também foram lembradas, como Nadir Fernandes (três votos) e Miriam Pérsia (um voto), concorrendo com Maria Viana, Magrit Siebert e Marlene França, que A Tribuna não menciona quantos votos tiveram, subentendendo nenhum. (NOTARI; PEREIRA, 1974c, p. 5).

Para os jornalistas presentes, a laureada deveria ser Sandra Bréa, “a figura feminina mais badalada (eliminada do concurso por não ter permanecido pelo menos dois dias seguidos em Guarujá) e outros apontavam Nídia de Paula como Rainha: foi ela que permaneceu aqui todo o tempo, uma figura simples e muito simpática” (NOTARI; PEREIRA, 1974c, p. 5). A eleição da Ranha do Festival é suprassumo da agenda social dos festivais do período. Alheio à agenda fílmica, é uma escolha dentre os presentes, que repercute a moça que não só é bonita, mas a que a mais participa do festival enquanto evento – no caso, a sua parte de badalação.

A Rainha eleita explica como engessou a perna: “Caí do cavalo quando rodava cenas para a televisão, na praia, para o programa do Moacir Franco. Estávamos fazendo promoção do meu filme, *A Mulher Que Fazia Diferente*, mas o cavalo da Polícia Militar, muito fogoso, assustou-se com uma onda mais fria (rodávamos no Rio) e me jogou no chão. Meu pé ficou preso no estribo e eu fraturei o astrágalo.” (NOTARI; PEREIRA, 1974c, p. 5). A atriz comenta que, na sexta, recebeu o título de “Amiga de Curitiba” e na madrugada de sábado para domingo a premiação de melhor fantasia apresentada na boate do hotel em Guarujá. (NOTARI; PEREIRA, 1974c, p. 5).

Na coluna *Flashes*, Notari & Pereira transcrevem depoimento da concorrente Maria Viana antes da eleição de melhor fantasia, prevendo o que aconteceria:

> Só falta ganhar o título de Melhor Fantasia a Elza de Castro. Não sei por que ela sempre consegue vencer concursos desse tipo. No último Festival de Teresópolis, há dois anos, eu perdi o título de Rainha do festival numa eleição em que todos me apontavam como vencedora. Na época ela esperava um filho de Mariel Mariscot e acabou vencendo. Mas só de raiva foi chamada de rainha grávida. Desta vez, se ela ganhar, será rainha das muletas (NOTARI; PEREIRA, 1974c, p. 5).

Rubens Ewald Filho tornaria a criticar a estrutura do festival. “Já participamos de festivais com piores filmes, em hotéis menos confortáveis, em cidades menos turísticas, com a participação de nomes ainda menos expressivos, mas nunca vimos um festival de cinema tão desorganizado. De tal forma, que chega ser útil falar mal. Só mesmo levando na piada, tirando de letra esse ‘som e fúria, significando nada’” (EWALD FILHO, 1974d, p. 5). Para o crítico, a organização “caótica” não teria atingido os filmes. A exibição de *O Leito da Mulher Amada*, foi a comédia “surpresa do ano, simplesmente porque conseguiu receber críticas elogiosas no Rio, um fato inédito para um filme paulista” (EWALD FILHO, 1974d, p. 5). Ewald Filho associa o sucesso da obra de Egydio Eccio a seu bom humor, à caricatura italiana e à nudez das atrizes (“Nídia de Paula compensa sua cara de passarinho ficando nua praticamente o filme todo (...), mas não é o tipo de filme que ganha festivais” (EWALD FILHO, 1974d, p. 5).

Se *O Leito da Mulher Amada* tem aceitação comercial e dificuldade no festival, a situação se inverte com o outro filme da noite, *Os Condenados*, de Zelito Viana. O longa, "fracasso de bilheteria no Rio, um filme pesado e difícil (a galera do Cine Praiano se manifestou ruidosamente contra), mas ao mesmo tempo o preferido da crítica presente ao festival" (EWALD FILHO, 1974d, p. 5). Na exibição, "o público saiu de sua natural apatia, e resolveu participar com gritos e assobios nas cenas de amor entre Izabel e Cláudio Marzo. No final do filme todos comentavam favoravelmente à produção de Zelito Viana, embora os maiores elogios populares ficassem com a produção exibida na primeira sessão, *O Leito da Mulher Amada*, de Egydio Eccio" (EWALD FILHO, 1974d, p. 5). Rubens Ewald Filho elogia a obra de Viana, e diz que, "se o festival fosse levado a sério, era este o filme que deveria ser o vencedor" (EWALD FILHO, 1974d, p. 5), principalmente pela atuação de Isabel Ribeiro. Conclui: "*Os Condenados* pareceu-nos um dos filmes mais importantes do atual cinema contemporâneo, uma obra de arte que nos comoveu e interessou. Resta ver se *A Estrela* vai subir como todo mundo está esperando." (EWALD FILHO, 1974d, p. 5).

O Jornal do Brasil de segunda (11/11) informava a relação de premiados de Guarujá-74, não sem antes mencionar que o evento ficou marcado por "uma total de desorganização, desde a abertura, quando a comissão incumbida de selecionar os curtas-metragens reclamou da falta de liberdade para atuar, comentando alguns que o próprio presidente da Comissão Organizadora, Sr. Primo Carbonari, concorria com um filme" (A ESTRELA SOBE, 1974, p. 16). A Tribuna publicaria a lista no dia seguinte (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10). Segue a a relação, com os prêmios em dinheiro ofertados pelo INC:

- Melhor Filme: *Sedução*, de Fauzi Mansur, e *A Estrela Sobe*, de Bruno Barreto; dividindo o prêmio em dinheiro de Cr$ 23 mil e o Troféu Pérola do Atlântico;
- Melhor Diretor: Fauzi Mansur, pelo trabalho em *Sedução*; o diretor recebeu seis votos; prêmio em dinheiro de Cr$ 15 mil e o Troféu Pérola do Atlântico;
- Melhor Argumento, Roteiro e Diálogo: Egydio Eccio, pelo trabalho em *O Leito da Mulher Amada*, recebendo nove votos;
- Melhor Fotografia: Mário Carneiro, pelo trabalho em *Pontal da Solidão*; o profissional recebeu oito votos; prêmio em dinheiro de Cr$ 12 mil e o Troféu Pérola do Atlântico;

- Melhor Música Original: creditado à Alberto Ruschel, diretor de *Pontal da Solidão*, recebendo dez votos; foi premiado com uma passagem de avião para Assunção, no Paraguai;
- Melhor Ator: Ney Latorraca, pela interpretação de "Tomasino" em *Sedução*; o ator recebeu oito votos; prêmio em dinheiro de Cr$ 10 mil e o Troféu Pérola do Atlântico;
- Melhor Atriz: Sandra Bréa, pela interpretação de "Flametta" em *Sedução*; a atriz recebeu seis votos; prêmio em dinheiro de Cr$ 10 mil e o Troféu Pérola do Atlântico;
- Melhor Ator Coadjuvante: Roberto Bolant, por sua interpretação em *O Leito da Mulher Amada*[186]; o ator recebeu sete votos; premiado com passagem de avião para Assunção, no Paraguai;
- Melhor Atriz Coadjuvante: Odete Lara, pela interpretação de "Dulce Veiga" em *A Estrela Sobe*; a atriz recebeu sete votos; foi premiada com passagem de avião para Assunção, no Paraguai;
- Revelação do Festival: Nadir Fernandes, protagonista do filme *O Leito da Mulher Amada*; recebeu um colar de prata com pedra brasileira, oferecida por R. Simon (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10);
- Menção Honrosa: a José Rubens Siqueira, pelo filme *Amor e Medo*, pelo arrojo na escolha do tema;
- Menção Honrosa (2): a Zelito Viana, diretor de *Os Condenados*, pela importância de sua realização cinematográfica;
- Menção Honrosa (3): a Nídia de Paula, por sua interpretação em no *O Leito da Mulher Amada;* recebeu um colar de ouro; (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10);
- Título de Rainha do Cinema Brasileiro: proferido a Marlene França, entregue por Joaquim Menezes, rei do carnaval carioca; (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10);
- Rainha do FECIG: proferido à Elza de Castro; prêmio de Cr$ 5 mil; (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10);
- Placa de Ouro: A Oswaldo Massaíni, representado pelo seu filho, “pelos 37 anos em prol do cinema nacional” (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

[186] Não encontramos na ficha técnica de *O Leito da Mulher Amada*, disponível na Cinemateca Brasileira, os nomes dos personagens perfomados pelo elenco.

A Comissão de Premiação destacava, por unanimidade, os esforços de Carbonari em organizar o festival (A ESTRELA SOBE, 1974, p. 16). O texto de A Tribuna de 12 de novembro de 1974 menciona Maria Viana como vencedora do concurso de Melhor Fantasia, contradizendo o texto do dia anterior, que contemplava Elza de Castro com a titulação (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10). Além dos prêmios da Mostra Competitiva, a Comissão entregou certificados de participação aos artistas Mario Benvenutti, Nadir Fernandes, Luigi Picchi, Maria Viana, Silvio Francisco e ao cinegrafista José de Souza, que se destacaram na Mostra Não Competitiva no Cine Guarujá. (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

Assim como em Santos-73, a premiação de Melhor Filme foi dividida entre SP (*Sedução*) e RJ (*Estrela*), que deixou os dois polos indignados. *Sedução* levaria, além do Melhor Filme e Direção, Ator e Atriz; Já *O Leito da Mulher Amada*, Melhor Roteiro, Ator Coadjuvante, Revelação e uma Menção Honrosa, as duas obras mais premiadas do evento. *A Estrela Sobe* teve, além da premiação máxima, Melhor Atriz Coadjuvante; *Pontal da Solidão* ficou com prêmios técnicos, como Fotografia e Música Original. *Amor e Medo* e *Os Condenados*, os mais "externos" ao perfil do festival, receberam apenas menções honrosas.

O Festival de Guarujá, que tentou se projetar internacionalmente, teve a consagração da comédia erótica como grande gênero premiado, dialogando, no final das contas, com seu intuito original de promover o filme brasileiro para seu público interno. Os seis filmes receberam algum tipo de premiação, mas quando se analisa a distribuição dos prêmios, percebe-se uma tentativa de agradar a todos, com os paulistas abocanhando as maiores quantidades das premiações.

O FECIG-74 tentou não tomar partido na briga entre Rio-SP, mas os paulistas foram os maiores congratulados. Não à toa, a divisão do Melhor Filme foi considerada ato político para agradar ambas as delegações. Mansur já estava no palco quando Bruno Barreto subia "com o semblante fechado, denotando o descontentamento pela ‘repartição’ de um prêmio que de início todos apontavam como ‘só seu’. ‘Para mim, o mais importante foi ver meu filme hoje ser aplaudido diversas vezes pelo público'.” (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10). No jantar de encerramento, Barreto voltava a manifestar satisfação com a reação do público com a sua obra, achando a decisão do júri "vaselina" (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

Notari e Pereira descreviam os últimos acontecimentos do festival, comparando cerimônia de premiação da Pérola do Atlântico com o Festival de Santos de 1973:

> Se o II Festival de Cinema Brasileiro do Guarujá não primou pela organização, com queixas constantes quanto a hospedagem, fornecimento de informações à imprensa, programação confusa e falta de grandes nomes do cinema, nada faria supor, contudo,

> um final tão desastrado. A sessão solene de encerramento no Cine Praiano Palace, domingo à noite, apresentou lances de grande mau gosto, que superaram em muito a última festa do cinema brasileiro, realizada em Santos, ano passado. Naquela oportunidade, o público ainda conseguiu divertir-se com a série de acontecimentos provocados no palco pela inexperiência das apresentadoras Vanja Orico e Terezinha Sodré. Mas desta vez, três senhores, sem muita habilidade para conduzir a cerimônia - Paulo Paixão, Adolfo Cruz e Kleber Holanda - conseguiram fazer da festa de entrega de prêmios um acontecimento desagradável. Houve, entretanto, imprevistos que ajudaram a criar o clima de caos, provocados justamente por pessoas que pouco tinham a ver com a solenidade: Pedro Rovai, diretor de cinema, apresentou-se totalmente bêbado, interrompendo seguidamente a cerimônia com gritos de 'bravo' e dizendo, em tom irônico, que 'aquilo que se via no palco era o cinema nacional', e a secretária de um membro da comissão organizadora' (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

A secretária, cujo nome não é informado, subiu ao palco sem ser convidada e exigia aos gritos uma menção a Joel Baran, auxiliar de Relações Públicas do FECIG, xingando os presentes: "Vocês foram esquecer logo da pessoa que mais trabalhou para esses vagabundos aí.", apontando aos artistas perfilados ao palco (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

Aldo Cruz, um dos mestres de cerimônia, tentou amenizar a situação justificando que a homenagem a Baran seria no final do evento. Paulo Paixão, conduzindo a premiação junto de Cruz, trovaria no palco um dito popular em francês, rapidamente traduzido: "Se um louco soubesse ficar calado, logo passaria por são." (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10). Na plateia, Pedro Rovai, continuava a gritar os “bravos”. Estava instalada a baderna, com artistas pouco entusiasmados a irem ao palco receber os prêmios. (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

Contudo, Sandra Bréa estava animada com a sua premiação, "fazendo muita gente acreditar que desconhecia a sua escolha como Melhor Atriz" (NOTARI; PEREIRAd, 1974, p. 10), saindo de seu lugar aos pulos, por pouco não caindo na escada de acesso ao palco, abraçou Fauzi Mansur e agradeceu ao prêmio, mencionando ser o primeiro da sua carreira. Posou para os fotógrafos e fez um discurso aos gritos de “bravo” de Rovai: "É importante que os festivais sejam prestigiados por nós, artistas", em alusão à ausência de Betty Faria, Débora Duarte, Irene Stefânia e Isabel Ribeiro, protagonistas das fitas concorrentes. Bréa, após a cerimônia, não foi ao Delphin participar do jantar de encerramento, optando por assistir seu filme na segunda sessão do Cine Praiano Palace. (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

Alcino Teixeira de Mello, como presidente do júri, explicava os critérios para os contemplados: “foi individual e só depois é que foram debatidas as opções de cada um, chegando-se a um resultado” (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10). A escolha do Melhor Roteiro baseou-se no conjunto do argumento, adaptação e diálogos. Um membro do júri, em contato com Notari e Pereira, afirmava que “houve muita briga para a escolha do Melhor Filme e Melhor Atriz. A turma do Rio torcia mais para Betty Faria, apesar de os jurados

cariocas terem sido os primeiros a defender a premiação do filme paulista *Sedução.”* (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10). Por outro lado, a escolha da Melhor Música Original e do Melhor Ator foi rápida e “quase” por unanimidade. (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

Outros *flashes* da cerimônia: Primo Carbonari solicitou aos presentes um minuto de silêncio em homenagem aos "grandes homens que lutaram pela cinematografia mundial" (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10). A “excêntrica homenagem” definida por Notari e Pereira "acabou durando cinco segundos e com a plateia de pé fazendo algum barulho" (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10). O presidente da Comissão anunciava que a renda obtida com a Mostra Não Competitiva no Cine Guarujá, negligenciada na programação, seria revertida para obras assistenciais na cidade (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

Carlos Eduardo Dolabella também subiu ao palco para discursar. Com os gritos de Rovai ao fundo, tentou conduzir uma homenagem a Carbonari, sem sucesso, mas terminou seu texto com uma fala muito aplaudida: “Nós, atores, seja da TV ou do Cinema, só queremos uma coisa: a regulamentação da nossa profissão.” (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

Quando Paulo Paixão chamou Elza de Castro para receber seu prêmio de Rainha do Festival, utilizou a piada que percorreu o evento de que ela já “foi a 'rainha grávida' do Festival de Teresópolis e agora ganha o título de 'Rainha de Muletas'”. O público presente desconhecia o acidente de Elza, "ficou em profundo silêncio, observando a dificuldade com que Elza subia as escadas de muletas. Joaquim da Cruz tentou consertar a situação: 'Acho que o Paulo quis dizer que ela é a rainha do pé quebrado'." NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

Homenageado de Dolabella, Primo Carbonari faria um balanço positivo do FECIG-74:

> Menos preocupado com a ausência de grandes estrelas e não achando importante as ‘badalações’, ele afirmou que o principal objetivo de uma mostra cinematográfica é abrir mercados e definir novas linhas para a indústria do cinema. Nesse sentido, achou que o II FECIG apresentou duas importantes contribuições: além da aprovação, pelo ministro da Educação, da isenção de imposto na importação de equipamentos cinematográficos até 1978, foi acolhida pelo presidente do INC uma proposta que envolve prioridade de exibição de filmes em cinemas de segunda linha. Isto é, o exibidor de cinemas de bairro não poderá mais requerer só produções comerciais. Terá que exibir os filmes de acordo com a ordem cronológica de entrada do INC. Por exemplo, um filme com a chancela n° 2, nunca poderá ser distribuído antes que o de n° 1. (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

Carbonari atuava em ressonância com as declarações e intenções de Alcino sobre o desejo de alterar o perfil dos festivais para menos badalação e mais filmes, sendo um espaço simultâneo de exibição, venda, exportação e negócios para as fitas nos mercados interno e externo. Ao mesmo tempo, faz valer da inserção do ambiente macro da cinematografia

brasileira no festival para pautar assuntos do setor, como a isenção do imposto de importação de equipamentos cinematográficos.

Primo atuou durante o FECIG como figura de múltipla performance, transformando um inicial problema de ausência das celebridades em algo positivo, fazendo com que o festival guarujaense se volte para a realidade do cinema brasileiro como espaço de discussão e reflexão, utilizando como vetor os intentos do Instituto no mercado interno.

No entanto, Rubens Ewald Filho não pouparia críticas, mencionando que o caos no festival desde o primeiro dia atingia a cerimônia de premiação, a "apoteose surrealista na entrega de prêmios mais vexatória jamais concebida pelo homem. Se é verdade que todo final de festival de cinema brasileiro tem clima de 'festinha de escola', este aqui superou a concorrência." (EWALD FILHO, 1974e, p. 10). Criticando a quantidade de prêmios e suas respectivas qualidades, "uma passagem somente de ida ao Paraguai equivale a uma espécie de deportação" (EWALD FILHO, 1974e, p. 10) e, acusando Primo Carbonari pelo desastre, diz:

> A culpa do fracasso é, principalmente, de uma pessoa: o. sr. Primo Carbonari. Sua arbitrariedade e falta de visão são comprovadas pelos péssimos documentários que costuma assinar, mas na organização do festival, foi ainda mais infeliz (...). Como dizia um crítico, o festival do comendador Carbonari teve muitas semelhanças com o 'Gabinete do Dr. Caligari', tanto nos corredores e meandros do Delphin, quanto nos absurdos expressionistas de sua organização. Mas até Carbonari ganhou sua mençãozinha do júri (EWALD FILHO, 1974e, p. 10)

O crítico reforça o trabalho da Comissão de Seleção, que escolheu "seis filmes de nível, resultando numa mostra competitiva das melhores que já vimos. O que também chega a ser animador; se houver, por exemplo, meia dúzia de filmes bons e populares como *Sedução* e *A Estrela Sobe*, o cinema nacional vai muito bem" (EWALD FILHO, 1974e, p. 10). E discorda da premiação ao Melhor Filme:

> Numa hora em que era preciso mais do que nunca unir paulistas e cariocas, o resultado foi exatamente o oposto. Não que o júri tenha sido muito injusto. Indiscutivelmente, o melhor filme do II FECIG foi *Os Condenados*, de Zelito Viana (que acabou levando uma menção pela realização), um brilhante trabalho de direção, de fotografia (de Dib Lutfi), e principalmente de interpretação (Isabel Ribeiro estava mesmo magnífica). Escolher *Os Condenados* seria uma decisão justa, mas impopular. Preferiu-se assim a 'média', a divisão *'ex aequo'* entre o paulista *Sedução* e o carioca *A Estrela Sobe*. Desse modo, todos ficaram contentes, sem maiores problemas (EWALD FILHO, 1974e, p. 10).

Ewald Filho elogia o desempenho de Ney Latorraca em *Sedução* e reconhece o mérito do prêmio de Melhor Ator com concorrentes de peso, como Claudio Marzo (*Os Condenados)*, Dolabella (*A Estrela Sobe)* e Fregolente (*Sedução)*. Satisfeito também está com o

reconhecimento de Melhor Ator Coadjuvante a Roberto Bolant, alçando *O Leito da Mulher Amada* para além de uma simples "pornochanchada", termo utilizado por Rubens, embora critique a premiação de Melhor Roteiro dada ao filme.

O crítico também acredita que Isabel Ribeiro foi a melhor atriz, "mas ela tem sido premiada demais e o júri preferiu usar de uma prerrogativa tradicional, considerando-a quase *hors-concours* e salientando o trabalho de Sandra Bréa em *Sedução"* (EWALD FILHO, 1974e, p. 10), e que Betty Faria deveria receber a premiação antes de Sandra, mas que, "entre duas atrizes de nível semelhante, premia-se sempre a que está presente no festival. Foi assim que Betty, não por causa de sua gravidez, como anunciaram, mas por estar brigada com o diretor Barreto, perdeu seus Cr$ 10 milhões..." (EWALD FILHO, 1974e, p. 10).

Mais críticas, agora à Fotografia, dada a Mario Carneiro por *Pontal da Solidão.* Com três fotógrafos, apenas Carneiro foi mencionado, e seu trabalho é definido como "fotografia de cartão postal", com suposta descontinuidade de luz e aquém em comparação aos trabalhos de Cláudio Portioli (*Sedução*) e Dib Lutfi (*Os Condenados).* Rubens também discorda da Melhor Música à *Pontal,* considerando suas trilhas "inadequadas e medíocres", enquanto a de Guto Graça Melo, feita para *A Estrela Sobe,* foi "um dos motivos de sucesso daquele filme" (EWALD FILHO, 1974e, p. 10). Ewald Filho conclui que o festival "foi como se esperava. Se o cinema brasileiro melhorou, as pessoas que fazem cinema, organizam e participam de festivais de cinema continuam as mesmas. Já que os filmes estão mudando, quem sabe, um dia, o mesmo aconteça com as pessoas." (EWALD FILHO, 1974e, p. 10).

A divulgação dos filmes premiados repercutiu em outros veículos. Na edição de 14 de novembro de 1974 do Diário de Paraná, breve nota de E. Schwinden listava os laureados, apenas "como registro, porque em termos de festival, o de Guarujá foi um dos piores na opinião de toda a crítica que compareceu" e que *Os Condenados* seria "o grande injustiçado" por apenas receber menção honrosa (SCHWINDEN, 1974a, p. 3).

Já a edição de 15 de novembro de 1974 do Correio Braziliense, mencionava que "a crítica presente ao festival, de uma forma geral, achou tendenciosa a decisão do júri de premiação, acusado de parcialidade em favor dos filmes paulistas. Mas, parece, que parcialidade não foi só essa. Pela relação dos premiados, é fácil verificar que houve outras parcialidades. Enfim, o Festival de Guarujá não apresentou os resultados que se esperavam em favor do fortalecimento do cinema brasileiro." (OS PREMIADOS, 1974, p. 2).

Joaquim Menezes, em texto de 17 de novembro, acreditava que o evento foi positivo, descrevendo o aparecimento do sol no final de semana como motivo de alegria dos artistas na cidade, principalmente Elza de Castro, que "ficou tão entusiasmada com a volta do Rei-Sol

que enfrentou a linda praia do Hotel Delphin, de muleta e tudo...” (MENEZES, 1974b, p. 21). Sintetizando o FECIG como “alegria geral” e que “tudo foi maravilhoso, até a bebedeira e os ‘gritos’ do cineasta Pedro Rovai”, a cerimônia de encerramento, a quantidade de prêmios, a atuação do INC frente ao festival, a opção do júri de dividir o prêmio de Melhor Filme entre *A Estrela Sobe* e *Sedução,* obras de qualidade para o autor e que “não são filmes com mensagens pré-fabricadas, ao contrário, fitas de bilheteria certa” (MENEZES, 1974b, p. 21).

Ele também tece elogios aos premiados, participantes de uma “verdadeira confraternização, de finalidade bem acertada”, e à eficiência no trabalho de Paulo Paixão e Primo Carbonari, este último com uma quase dedicatória:

> Um fato que merece registro especial foi a atitude de um homem civilizado como Primo Carbonari em mandar suspender a sessão inaugural do festival com a chegada do governador Laudo Natel no Cine Praiano. O chefe dos paulistas chegou com apenas quatro minutos de atraso, numa viagem de São Paulo à Guarujá. Um dos assessores do festival, por mera ignorância, havia mandado iniciar a sessão na hora exata. O bom Primo Carbonari, esperava à porta do Cinema Praiano o grande amigo do cinema verde-amarelo. Quando S. Excia chegou, o presidente da Comissão Organizadora agiu com bastante diplomacia, suspendendo a sessão (quatro minutos apenas), para tocar o Hino Nacional e anunciar a presença honrosa do amigo dos artistas brasileiros (MENEZES, 1974b, p. 21).

Menezes, porém, crítica os profissionais das comissões do festival, citando a Coordenadora, em que apenas três pessoas foram eficientes: os já citados Carbonari e Paixão, e "a ilustre senhora Laines Paulino. Os demais foram considerados 'turistas'" (MENEZES, 1974b, p. 21). Conclui que "o II FECIG foi um colosso, com simpósios, bons filmes concorrentes, muitos artistas e técnicos - e - uma parte social muito bem estudada. Magnífica contribuição para o progresso da indústria fílmica nacional." (MENEZES, 1974b, p. 21).

A revista O Cruzeiro destinava quatro páginas de cobertura ao FECIG, com texto de Miguel Ângelo e fotos de Fredy Minalesi na edição n° 48, de 27 de novembro de 1974. Na capa, está Sandra Bréa, “uma rainha em Guarujá” (Figura 34), e, acompanhando a matéria, diversas fotos coloridas que ocupam a maior parte das páginas. Logo na primeira, há uma fotografia de David Cardoso, Magrit Siebert e Maria Viana, na praia da Enseada (Figura 34). O pequeno texto que os acompanha sintetiza o clima do evento:

> Após dias de frio e chuvas, veio um sol acanhado. David Cardoso, Maria Viana e Magrit Siebert (loura) foram à Praia da Enseada e expulsaram o tédio do mais caro festival de cinema. No último dia, o *grand finale*, em ritmo quente, não deixou de ter um repetido bravo (de Pedro Rovai) tão etílico quão debochado, mas que não empanou a glória de Fauzi Mansur, Sandra Bréa e Nei Latorraca, os vencedores (ÂNGELO, 1974b, p .4)

O evento teria recebido mais de duzentas pessoas entre autoridades, cineastas, artistas, jornalistas e convidados (ÂNGELO, 1974b, p. 5), considerado por Ângelo “o mais importante evento no gênero realizado no Brasil”. As celebridades, quão logo chegaram, "transformaram a Avenida Miguel Estefno numa *croisette* verde-amarela" (O CRUZEIRO, 1974, p. 5), endereço onde está o Delphin Hotel, listando os presentes: Luiz Carlos Barreto, Elias Cury, Zelito Viana, Egydio Eccio, Fauzi Mansur, José Rubens Siqueira, Alberto Ruschel, Bruno Barreto, Pedro Carlos Rovai, Carlos Alberto de Souza Barros; Dionísio Azevedo, Ney Latorraca, Mário Benvenutti, David Cardoso, Francisco Di Franco, Mário Petráglia, Beto Ruschel, Sérgio Hingst, Marieta França, Sandra Bréa, Terezinha Sodré, Nadir Fernandes, Lola Brah, Maria Viana, Elza de Castro, Nídia de Paula, Idely Costa, Flora Geny, Magrit Siebert, Paulo Varelli e Joaquim Menezes (o Rei do Carnaval) (ÂNGELO, 1974b, p. 5).

O autor faz breve retrospecto do festival, falando do atraso do governador Laudo Natel e seu discurso de que "o cinema deve acompanhar o desenvolvimento do país", a chuva nos primeiros dias de festival, que conseguiu "liquidar com a programação oficial, que incluíra um passeio de *Loirinha*[187] pelas praias do Guarujá, após um almoço num canteiro de obras na Rodovia dos Imigrantes” (ÂNGELO, 1974b, p. 5). Os artistas não puderam conhecer e turistar a cidade, sobrando poucas atrações sociais, como a visita ao prefeito, a feijoada no Casa Grande Hotel e o concurso de fantasia. "Fica tudo para outra vez" (ÂNGELO, 1974b, p. 5).

O maior problema no II FECIG foi a participação dos curtas. Schwinden no Diário do Paraná de 09 de novembro de 1974 contestava a atenção dada ao filme curto: “Parece que houve até uma preocupação em esquecer o curta-metragem, tanto nas palavras do presidente do INC, como na orientação do II Festival de Cinema de Guarujá” (SCHWINDEN, 1974b, p. 3). Dos Cr$ 90 mil destinados à premiação, apenas Cr$ 10 mil seriam destinados ao curta-metragem e em categoria única (Melhor Filme de Curta-Metragem). O colunista menciona que os festivais apoiados do INC se voltam para o longa-metragem, ignorando o filme curto, e que este teria um endereço: a gaveta (SCHWINDEN, 1974b, p. 3).

Schwinden também fala que “a comissão de seleção do festival não indicou nenhum filme para concorrer à categoria” (SCHWINDEN, 1974b, p. 3). De fato, na triagem das obras, já havia dúvidas. O presidente do júri, Alcino Teixeira de Mello, na cerimônia de premiação, comentava que “a comissão de seleção não chegou a receber a lista completa de filmes inscritos e não pode fazer a triagem que era de sua competência” (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10). Enquanto na programação do festival constavam quatro filmes (*Titãs da*

[187] Assim como no festival da Baixada Santista, um ano antes.

Pintura; *Reflexões ou Divagações Sobre Um Ponto Duvidoso*; *Feira da Banana* e *A Mão do Senhor),* sendo que o previsto eram seis, “diz-se que a comissão se recusou a escolher os filmes porque dois deles eram de firmas ligadas ao produtor Primo Carbonari” (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 15). Carbonari reforçava a presença de seis obras em competição, mas não sabia informar os nomes das fitas (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 15).

O presidente da Comissão Coordenadora alegava que diversos curtas foram excluídos por “razões legais: alguns não apresentavam Certificado de Censura ou não possuíram metragem suficiente para preencher os dez minutos exigidos pelo regulamento” (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

Primo, enquanto membro da Comissão e diretor de um dos curtas em competição, admitia o desejo de ganhar o prêmio em dinheiro de Cr$ 10 mil “para dar às criancinhas pobres do Guarujá” (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10). No domingo, dia da cerimônia de premiação, mudaria o discurso, afirmando que, caso ganhasse, não aceitaria a bonificação “para não causar comentários” (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10). Ewald Filho, em série de ataques feitos à Carbonari, diria que o presidente da Comissão foi o responsável em evitar a participação dos curtos para favorecer a si próprio e ficar com o prêmio ofertado (EWALD FILHO, 1974e, p. 10). No final das contas, os curtas exibidos não seriam analisados pelo júri, não havendo, por consequência, premiados (NOTARI; PEREIRA, 1974d, p. 10).

Miriam Alencar publicava texto na edição de 13 de novembro de 1974 do Jornal do Brasil criticando o trato do curta-metragem no festival guarujaense. Para a autora, foi *um festival onde o curto ficou de fora,* destacando a abordagem de dois aspectos da cinematografia brasileira durante a realização do FECIG: a discussão de encontrar soluções para os problemas do cinema local, personificados nas falas de Alcino e Farias nos simpósios, e “a própria realização do festival em si, dentro daquilo a que se propõem os festivais brasileiros que recebem o abono do INC através da Resolução n° 88, por considerar que constituem inegável forma de promoção do cinema brasileiro e ampliam seu mercado interno” (ALENCAR, 1974, p. 10). Na visão de Miriam, o festival não resultou em nenhuma mudança prática, a realização dos simpósios era um alento de que, se não houvesse novidades, pelo menos ocorreria uma discussão em torno de assuntos que precisavam ser resolvidos.

Alencar creditava o Festival de Guarujá de 1974 como um evento de diversas confusões, desde os conflitos com hospedagem, "problemas da imprensa de outros estados não poder passar suas matérias a não ser com autorização especial para ligações telefônicas a cobrar nos jornais", chegando nas Comissões de Seleção e Premiação, com quatorze curtas-metragens inscritos e nenhum premiado (ALENCAR, 1974, p. 10).

A jornalista do Jornal do Brasil teve acesso a um relatório assinado pelos membros da Comissão de Seleção que alertava para a falta de liberdade de ações no processo de triagem das obras, se vendo “absolutamente impossibilitada de proceder a uma escolha equitativa e decidiu, por unanimidade, abster-se de selecionar os filmes que deveriam concorrer na categoria de curta-metragem" (ALENCAR, 1974, p. 10), em virtude de Primo Carbonari ter não apenas uma, mas três fitas submetidas no processo de seleção: além do *Os Titãs da Pintura*, estavam *Os Tempos Passaram* (Primo Carbonari, 1974) e *Segurança do Trabalho* (Primo Carbonari, 1974). Não o bastante, Carbonari fazia-se "presente em todas as sessões da Comissão de Seleção, o que a teria deixado 'muito pouco à vontade para decidir" (ALENCAR, 1974, p. 10).

Conclui a crítica que, “diante da não escolha de curtos por parte da Comissão de Seleção, o Júri de Premiação achou por bem acatar essa decisão e também não escolher ou premiar qualquer filme curto, embora o presidente da comissão organizadora estivesse disposto a fazê-lo” (ALENCAR, 1974, p. 10). Miriam alega que um evento com o objetivo de fortalecer os filmes brasileiros, e com patrocínio de um órgão público (o INC), não:

> [...] pode ter dono particular. Os júris devem ter liberdade de escolha e decisão, se não a sua função é meramente decorativa. E se é decorativa, os festivais perdem sua seriedade, não se enquadrando, portanto, nas normas sobre realização de certames nacionais, fixadas na Resolução n° 88, de julho de 1973, do INC. O que ficou claro é que as medidas urgentes devem ser tomadas pelo Instituto Nacional do Cinema para que a Resolução n° 88 seja cumprida integralmente pelos festivais nacionais para que estes possam cumprir sua finalidade de auxiliar o cinema brasileiro (ALENCAR, 1974, p. 10).

A associação de Alencar é interessante porque relaciona um festival credenciado pelo INC como sério, como se a autarquia chancelasse a credibilidade destes eventos quando tutelados pela Resolução n° 88. Nessa lógica, quando ocorre o episódio-Carbonari em um desses festivais, fica em xeque a credibilidade do Instituto.

Não encontramos um pronunciamento do Instituto sobre o caso, mas, para Miriam, a própria existência da Resolução n° 88 já era a resposta. A jornalista dispõe de texto complementar na mesma página do referido periódico destacando a posição do INC na composição dos festivais audiovisuais. Trazendo as origens desses eventos iniciados na década de 30 e importados da Europa, “os festivais cinematográficos têm se caracterizado no Brasil por seu sentido esporádico, sua falta de organização e critérios próprios e em certos momentos por uma proliferação sem sentido e de curto fôlego” (ALENCAR, 1974, p. 10).

A autora menciona mostras dedicadas exclusivamente ao filme curto e/ou com finalidade cultural, como as Jornadas de Salvador e do Festival Brasileiro de Curta-Metragem

(FBCM), além do Festival de Brasília, à época ainda em hiato (1972-1974), que teriam sucesso em "reunir um número representativo de filmes e de profissionais que, reunidos em seminários ou mesmo informalmente, procuravam discutir os grandes problemas econômicos e culturais que entravam o desenvolvimento de nosso cinema" (ALENCAR, 1974, p. 10). A não realização do festival candango colocaria o INC em estado de alerta para "regulamentar os festivais, procurando dar-lhes um caráter mais uniforme e menos suscetível de servir de trampolim a produtores e prefeitos desejosos antes de tudo de promoção pessoal" (ALENCAR, 1974, p. 10), sendo o contexto para a criação da Resolução n° 88.

Miriam Alencar afirma que o instrumento jurídico não estaria sendo aplicado corretamente, utilizando como exemplo o Art. 15 (criação de mostras paralelas), dizendo que "isso parece não ter acontecido em Guarujá" (ALENCAR, 1974, p. 10). De fato, houve uma Mostra Não Competitiva, mas pouco divulgada pela Comissão do FECIG. Conclui Miriam que "o aspecto mundano dos festivais tem servido apenas para configurar uma caricatura das mostras europeias, em prejuízo da ligação efetiva, através de exibições de filmes e palestras, do cinema brasileiro e da população da cidade-sede" (ALENCAR, 1974, p. 10). Em outras palavras: os festivais brasileiros espelham o ideário e configurações dos festivais europeus, não levando em consideração aspectos da realidade brasileira e das problemáticas de se fazer cinema no Brasil, principalmente no curta-metragem.

Por fim, a autora lista os curtas inscritos no FECIG, já excetuando os três de Carbonari, na qual, embora referido pela autora como quatorze obras, constam apenas dez, portanto treze filmes, somados aos de Primo: *O Beco da Fome* (Sebastião de França, 1973), *Feira da Banana* (Guido Araújo, 1973); *Carnaval Tipo Exportação* (diretor desconhecido, 1968); *Debaixo da Ponte Preta* (Ano desconhecido, Diretor desconhecido); *A Missa do Galo* (Roman Stulbach, 1974); *O Pêndulo* (Alain Fresnot, 1974); *Reflexões ou Divagações Sobre Um Ponto Duvidoso* (Antônio Moreno, 1973); *Os Três Poderes* (Jean Manzon, ano desconhecido); *O Radar Descobre a Amazônia* (Jean Manzon, 1972); e *A Mão do Senhor* (Jean Manzon, 1974). (ALENCAR, 1974, p. 10).

A Tribuna de 15 de novembro de 1974 (sexta-feira) publicava editorial posicionando-se sobre o FECIG, intitulado *Festival a esquecer*. Como é curto, vale citação integral:

> Implacavelmente, a crítica tinha de registrar o que ocorreu no Festival de Cinema do Guarujá e que pelo que se publicou, esteve longe de satisfatório. Nesta coluna não queremos nem nos cabe insistir naquelas críticas: desejamos aproveitar o ensejo para que os poderes públicos voltem a sua atenção para manifestações dessa natureza, a fim de que outros malogros não se produzam, quando parece ter havido, como sempre, a melhor das intenções. Destas, diz esquecido brocardo, que o inferno está

> pavimentado delas, tantas foram para lá, pois as boas intenções não são suficientes, e os organismos de turismo e cultura, que aparecem tantas vezes conjugados para ajudar os executivos municipais a valorizarem os acontecimentos no seu âmbito, precisam examinar com mais rigor as possibilidades que os programas apresentados e os responsáveis por eles, realmente ostentam, carregados de intenções. Porque é lastimável que um pretendido Festival de Cinema imediatamente após sua realização, só desperte, nos que se ligam ao assunto, o ardente desejo de vê-lo esquecido nas dobras da memória, como coisa que sob nenhum ângulo cabe recordar (EDITORIAL, 1974, p. 2).

O editorial não explicita as críticas pelo palavreado rebuscado, mas se direciona aos organizadores do festival guarujaense, que, sob a justificada de agirem com boas intenções, cometem ações de caráter duvidoso enquanto operam o festival para benefício próprio.

O texto emite estado de alerta para que “órgãos públicos” fossem mais cuidadosos antes de filiarem-se a organizadores destas características, utilizando como base implícita o envolvimento da Prefeitura de Guarujá e a Secretaria Estadual de Turismo para com o FECIG. Em suma, o editorial crítica Primo Carbonari, envolvido na realização do festival e com um curta seu em competição, dotado de poder para impedir a participação de outros filmes, prevendo a utilização do prêmio em dinheiro para ajudar “as criancinhas de Guarujá”.

A partir das informações de Alencar e o editorial de A Tribuna, percebemos críticas, explícitas e implícitas, à atuação de Carbonari em benefício próprio e ao festival na relação com os curtas. Essa situação marca a segunda edição do festival guarujaense, dificultando a sua visualização como espaço para fortalecer o cinema brasileiro.

A repercussão negativa do FECIG não foi apenas no episódio-Carbonari. Afirmando que foi um evento melancólico, o vereador de Guarujá Walter Gonçalves requereu na Câmara local um voto de protesto à Comissão Coordenadora do festival, pedindo providências do Ministério da Educação, do INC, do prefeito de Guarujá e de sua secretaria de Turismo. Segundo o vereador, "o povo de Guarujá viu o nome da sua cidade servir de ponto de referência para toda sorte de chacotas, e tudo o que de menos lisonjeiro se pode imaginar".

A crítica seria direcionada para a Comissão que organizou o festival, "costumazes nesta prática condenável de reunir chanchadas, sob o patrocínio de órgãos oficiais, maculando a terra que lhes deu abrigo com o seu despreparo e inconsequência" (FESTIVAL MELANCÓLICO, 1974, p. 6). O Conselho Municipal de Turismo participou do evento com o aporte de Cr$ 20 mil para cobrir algumas despesas do festival e os prêmios em dinheiro dos concursos das melhores reportagens e Rainha do Festival, sancionados via projetos de lei em regime de urgência em prol de um "sucesso de algo sério, mas lamentavelmente o que vimos foi um arremedo de festival de cinema" (FESTIVAL MELANCÓLICO, 1974, p. 6).

As críticas do vereador evidenciam um debate do que seria uma produção brasileira ideal, adepta a uma moralidade e higiene social[188], mostrando apenas obras que refletissem uma imagem moralmente aceitável do país, abnegando certas produções da época.

Encontramos utilizações promocionais do festival pelos filmes e casas exibidoras. O Correio Braziliense publicou um release de *Os Condenados* em 13 de novembro de 1974, e, a partir do dia seguinte, estaria em cartaz nos cinemas da capital federal com texto que não cita a Menção Honrosa obtida no FECIG. Porém, isso muda na edição de 16 de novembro:

> OS CONDENADOS - Notável realização de Zelito Viana, com base no famoso romance de Oswald de Andrade, uma das figuras mais importantes do movimento modernista de 1922. Depois de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, talvez seja esta a mais bela e perfeita adaptação cinematográfica de obra literária feita no Brasil. Conquista o prêmio máximo do Festival de Cinema Internacional de Santarém, Portugal, e os prêmios de Melhor Direção e Melhor Interpretação Feminina no I Festival de Cinema Brasileiro de Belém, do Pará, além de Menção Honrosa do Festival de Guarujá. Num bordel em São Paulo em 1920 a prostituta Alma D'Avelos lê para os frequentadores o estranho diário de João do Carmo, um telegrafista tímido e intelectual que se suicidou por sua causa. No elenco Isabel Ribeiro, Claudio Marzo, Nildo Parente, Roberto Bataglin, Elsa Gomes, Ênio Santos e Fernando José. No Cine Nacional, em segunda semana, às 16, 18, 20 e 22 horas. 18 anos (CORREIO BRAZILIENSE, 1974, p. 2).

Sedução aparece no Diário de Pernambuco de 29 de dezembro de 1974: "*SEDUÇÃO* – Comédia, estrelada por Sandra Bréa, Ney Latorraca, David Cardoso e Dionísio Azevedo. Direção de Fauzi Mansur. A fita tem bons momentos de humor. Analisa um dos primários aspectos da psicologia humana: a necessidade de procriação. A fita foi premiada no recente Festival do Guarujá e tem sua ambientação em 1935. Quarta-feira no Art Palácio" (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1974, p. 5). A partir de 06 de janeiro, outro texto: "ART PALÁCIO (Rua da Palma. Fone: 24-1735) – *SEDUÇÃO*. Direção de Fauzi Mansur, com Sandra Bréa, Ney Latorraca e David Cardoso. A mescla de máfia italiana e nostalgia, modelo hollywoodiano que venceu o II Festival de Cinema do Guarujá – 14h10m – 16h00m – 17h10m – 19h20m – 21h20m - 18 anos. COTAÇÃO: Regular" (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1975, p. 6), em cartaz por quase três semanas, até 21 de janeiro de 1975.

O Correio Braziliense de 05 de janeiro de 1975, ao publicizar *Sedução*, foca no diretor e premiações. "*SEDUÇÃO* – Com este filme interpretado por Sandra Bréa e Ney Latorraca, Fauzi Mansur conquistou diversos prêmios no último festival de Guarujá. É considerado um avanço na produção cinematográfica brasileira, quer em conteúdo quer em forma. Cine Astor, às 14 – 16 – 18 – 20 e 22 horas. 18 anos" (CORREIO BRAZILIENSE, 1975, p. 2).

[188] Conforme visto em SCHVARZMAN (2004) e AUTRAN (2013).

Nesta mesma data, o filme de Mansur retorna à Baixada Santista para exibição no Cine Roxy com sessões às 14h, 16h, 20h e 22h a partir de 06 de janeiro de 1975, com texto espalhafatoso (Figura 30): “É qualquer coisa a respeito do amor! Toda sedução de uma época está neste filme magnífico, um lançamento recentíssimo e já consagrado como um dos melhores já realizados pelo cinema brasileiro! No Festival do Guarujá o público aplaudiu de pé! A Imprensa elogiou! Os jurados premiaram! Melhor Filme! Melhor Atriz! Melhor Ator! Melhor Diretor!” (A TRIBUNA, 1975, p. 31). Esse texto está nas edições de 06 e 07 de janeiro de 1975 no referido jornal.

Figura 30: Anúncio de *Sedução* mencionando premiação no Festival de Guarujá de 1974 (A Tribuna)

Fontes: A TRIBUNA: Anúncio promocional de *Sedução*. A Tribuna, Santos. 05 Jan. 1975. Ano LXXXI, n.282. p. 31.

Sedução também entra nas graças de Ely Azeredo, em sua coluna do Jornal do Brasil:

> Às vezes anunciado com o subtítulo *Alguma Coisa a Respeito do Amor* - é uma das comédias brasileiras mais promissoras (e elogiadas) dos últimos anos, fugindo à

> grosseira tão frequente das produções que se dizem eróticas. No II Festival de Guarujá, São Paulo, Sedução obteve os prêmios das categorias direção (Fauzi Mansur), atriz (Sandra Bréa), ator (Ney Latorraca). E o que para a sobrevivência dos produtores importa mais: foi muito bem recebido pelo público do festival e alcançou boa receptividade no lançamento paulistano (AZEREDO, 1975, p. 4)

Ney Latorraca soube utilizar sua premiação de Melhor Ator no Festival de Guarujá para alavancar a carreira. Em entrevista para a coluna *Na jogada*, de Cidinha de 25 de maio de 1975 do Jornal dos Sports, ele explica como se deu a sua ida para a Rede Globo:

> Quando eu ganhei o prêmio de Melhor Ator no Festival do Guarujá, pelo meu trabalho em *Sedução*, a revista *Veja* já fez uma entrevista comigo e Sandra Bréa. Daí, Silvio Santos me convidou para o seu programa de domingo. Eu nem sabia o que iria fazer no programa do Silvio. Fiquei temoroso porque pensei que quando anunciasse meu nome, o auditório, que está acostumado a aplaudir Francisco Cuoco, Tarcísio Meira e Claudio Marzo, iria ficar decepcionado com a presença de um cara completamente desconhecido como eu. Mas minha surpresa foi enorme, o auditório vibrou quando o Silvio me chamou. No dia seguinte exatamente recebia um telefonema de Fábio Sabag para vir ao Rio, conversar com ele, sobre uma possível contratação (CIDINHA, 1975, p. 6).

O Diário do Paraná de 14 de fevereiro de 1975 menciona que *A Estrela Sobe* "enfim chegou à Curitiba", em cartaz no Cine Vitória (Rua Barão do Rio Branco, 370, Centro, Curitiba): "Depois de conquistar o prêmio maior do Festival de Guarujá, depois de um razoável sucesso em três cinemas onde foi exibido em São Paulo, o filme de Bruno Barreto agora pode ser visto pelo público curitibano. Se não há grande expectativa em volta do filme, pelo menos há uma curiosidade natural de se certificar o valor desta obra, considerada pela crítica nacional uma raridade em meio a tanto blefe." (SCHWINDER, 1975, p. 3).

No final de 1979, *Pontal da Solidão* entra em cartaz no Rio de Janeiro. Desconhecemos o motivo para o filme ser exibido comercialmente cinco anos após sua participação no festival do Guarujá, mas assim estava descrito na edição de 03 de dezembro de 1979 do Jornal do Brasil, que se repetiria até o dia 09:

> *PONTAL DA SOLIDÃO* (brasileiro), de Alberto Ruschel. Com Alberto Ruschel, Débora Duarte, Ricardo Hoeper, Ondina Moura e Beto Ruschel. Joia (237-4714): 14h40m, 16h30m, 18h20m, 20h10m, 22h (18 anos). Argumento inspirado em uma história do cineasta Lima Barreto (de O Cangaceiro). Um ex-marinheiro vive apenas em companhia de seu cão, no litoral sulista. Lá busca refúgio uma jovem que fora currada na presença do noivo, que não esboçou a menor resistência à violência de que foi testemunha. Dias depois começa o assédio dos que pretendem levar a noiva de volta, armados: o noivo e o padrinho, acompanhados por uma das cúmplices da curra. Filmado em cenários naturais de Torres e Morro dos Conventos. Fotografia premiada no Festival do Guarujá (JORNAL DO BRASIL, 1979, p. 6)

Assim, encerra-se o II Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá, a segunda parte da proposta de revezamento entre Santos e a Pérola do Atlântico para a realização de um festival de cinema na Baixada Santista, integrando o calendário turístico da região.

O FECIG foi enquadrado na Resolução n° 88 e promovido pelo INC, que destinou Cr$ 90 mil para premiações. O festival nasceu com a finalidade de promover o cinema brasileiro para o público brasileiro, De Dentro Para Dentro. Porém, a Comissão Coordenadora do festival tinha em mente atrair os olhares do mundo para o evento na cidade do litoral paulista, convidando figuras internacionais a participarem do festival: Maurice Bessy, delegado-geral do Festival de Cannes, e a atriz Claudine Auger. Assim, o festival tentava ser De Fora Para Dentro, mas a a ausência de ambos frustraria tais objetivos. Ao mesmo tempo, com uma programação social mais institucionalizada e os artistas reclusos no Delphin em virtude do mau tempo que se instalou em boa parte do festival, a badalação pouco ocorreu.

Restaria manter a visão De Dentro Para Dentro. Nesse sentido, o festival foi acurado, celebrando a vitória em quantidade dos filmes de comédia erótica. Se o envolvimento de Guarujá no evento santista foi tímido, o mesmo acontece no FECIG, limitando a atuação da cidade de Santos em pequena representação na Pérola do Atlântico. Não fosse o bastante, parte dos organizadores do FECIG o desejo de romper o acordo firmado entre os municípios, formatando o festival no Guarujá como evento internacional no ano seguinte.

O macro foi novamente deslocado ao micro, no que pese o festival como espaço para o embate de paulistas e fluminenses nas esferas de poder político-cinematográficas. Com Roberto Farias assumindo a Embrafilme, os paulistas sentiam-se temerários de se verem fora dos recursos para financiamento de obras lançados pela Empresa, direcionando ao diretor-geral da Embra diversos questionamentos enquanto esteve no Guarujá. Talvez esse contexto tenha influenciado a premiação da competição dos longas, com relação à divisão do prêmio máximo entre uma produção de São Paulo e outra do Rio de Janeiro.

Se Santos-73 foi marcado por marasmo, Guarujá-74 o foi pelos conflitos de interesses envolvendo a Comissão Coordenadora, especialmente Primo Carbonari na categoria dos curtas, culminando na não premiação da categoria. O realizador ítalo-brasileiro desejava concorrer ao prêmio em dinheiro dado ao Melhor Curta ao mesmo tempo em que tinha acesso a materiais sensíveis da organização do evento.

O Instituto, por sua vez, utilizou Guarujá-74 como experiência para alterar o formato dos festivais para um espaço de menos celebridades e mais discussão da realidade cinematográfica brasileira, verificado na presença dos dois simpósios exigidos pelo órgão.

O INC tinha como referência o Festival de Gramado e desejava suplantar esse modelo nos festivais pelo Brasil. Guarujá seria um avanço na mudança de direção do Instituto, que passaria a atuar com objetivos simultâneos nos festivais brasileiros: promovendo o filme brasileiro em seu mercado interno (De Dentro Para Dentro), vendendo as obras a representantes estrangeiros que viriam ao Brasil (De Fora Para Dentro) e colocando-as em mercados externos (De Dentro Para Fora*)*. A extinção da autarquia no ano seguinte não daria tempo de colocar essa visão em prática.

O II Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá, realizado de 07 a 10 de novembro de 1974, encerra a realização dos festivais cinematográficos realizados durante o período de existência do Instituto Nacional do Cinema (1966-1975), o quarto em três anos (1970-1973-1974), festivais com encontros e desencontros e que apresentam o contexto da cinematografia brasileira da primeira metade da década de 70 a partir de suas realizações em um espaço geograficamente localizado. No texto final, abordaremos os pontos de fruição e de distância entre os quatro festivais a partir do envolvimento do INC e suas respectivas ligações com as linhas de atuação do órgão com os festivais.

As fotos de A Tribuna são de autoria de Anésio Borges, que se preocupou em seguir a temática dos textos de Notari e Pereira, registrando os principais momentos de descontração dos visitantes na cidade. Na Figura 31, as mulheres são o foco, com ênfase para quando iam à praia. O sol é um elemento-símbolo constantemente referenciado como determinante para que a badalação aconteça. Magrit Siebert estampa a capa da edição de 10 de novembro de 1974 do jornal santista, tomando banho de sol, a única imagem em horizontal do quadro.

A Figura 32 direciona atenção para as moças presentes no FECIG. Da esquerda para a direita e de cima para baixo, Elza de Castro, a "rainha engessada", colocando seu troféu na cabeça; Duas fotos de Sandra Bréa, acima, na abertura do festival e abaixo, na cerimônia de premiação; e Nídia de Paula, "uma das mais belas presenças" do festival guarujaense, em foto que ilustra a capa da edição de 09 de novembro de 1974 de A Tribuna.

Na Figura 33, fotos da cerimônia de premiação do II Festival do Guarujá, também de autoria de Borges. O emocionando Roberto Bolant recebendo seu prêmio de Melhor Ator Coadjuvante; Fauzi Mansur cumprimentando Magrit Siebert; e Bruno Barreto recebendo o troféu Pérola do Atlântico das mãos de Samuel Wainer.

A cobertura da revista O Cruzeiro tem fotos de Fredy Minalesi. Foto de Sandra Bréa na cerimônia de premiação ilustra a capa da revista (Figura 34); no especial dentro do periódico, foto de página inteira de David Cardoso, Maria Viana e Magrit Siebert, posando. Cardoso está no centro, com as duas atrizes de joelhos, na parte rasa da Praia da Enseada. O

texto que acompanha a foto sintetiza os elementos do festival: a aparição do sol propicia aos artistas irem para a praia, e assim, badalar e expulsar o tédio (Figura 35).

Outras fotos de Milanesi dos artistas descontraídos em Guarujá acompanham o texto de Miguel Ângelo. Na Figura 36, da esquerda para a direita e de cima para baixo, Nadyr Fernandes e o diretor Egydio Eccio, ambos de *O Leito da Mulher Amada*, posando para uma foto; Bruno Barreto (*A Estrela Sobe*) ao lado de Myriam Pérsia; Fauzi Mansur (*Sedução*) recebendo o troféu Pérola do Atlântico das mãos da Magrit Siebert; e o presidente do INC Alcino Teixeira de Mello (de óculos escuros) conversando com Adolfo Cruz (da TV Tupi, ao centro) e o diretor-geral da Embrafilme, Roberto Farias.

Mais fotos de Milanesi na Figura 37. Na esquerda, está Latorraca, sorrindo; na foto ao lado e acima, posam cinco pessoas: Marlene França, eleita Rainha do Cinema Brasileiro, ao lado de Joaquim Menezes, Laines Paulino, Roberto Cimino e Célio Gonçalves; Pedro Carlos Rovai posa junto de Idely Costa (esquerda) e Terezinha Sodré (direita); A rainha do festival Elza de Castro, ainda recuperando-se do acidente de cavalo, conversa com Francisco Di Franco; abaixo, Miguel Ângelo, o repórter da revista O Cruzeiro, entrega o troféu Pérola do Atlântico para Sandra Bréa; e Nídia de Paula, posando para uma foto, na praia.

Joaquim Menezes, no Diário de Notícias, publicou foto da abertura do festival no momento do discurso do governador Laudo Natel, sem menção ao autor (Figura 38).

Figura 31: Presenças femininas no Festival do Guarujá de 1974 (Anésio Borges, A Tribuna)

Fontes:
UM POUCO DE SOL. A Tribuna, Santos. 10 nov. 1974. Ano LXXXI, n. 228. p.1, capa.
NOTARI, Maria Inês Alonso; PEREIRA, Ana Maria Simões. Biquinis chegam quase no fim. A Tribuna, Santos. 10 nov. 1974. Ano LXXXI, n. 228. p.15.

Figura 32: Presenças femininas no Festival do Guarujá de 1974 (Anésio Borges, A Tribuna)

Fontes: NOTARI, Maria Inês Alonso; PEREIRA, Ana Maria Simões. Sandra Bréa e Dolabella, as presenças do último dia. A Tribuna, Santos. 11 nov. 1974. Ano LXXXI, n.229. p..5; NOTARI, Maria Inês Alonso; PEREIRA, Ana Maria Simões. Faltaram biquinis e tangas mas já aconteceu grande animação. A Tribuna, Santos. 09 nov. 1974. Ano LXXXI, n. 227. p.14; NOTARI, Maria Inês Alonso; PEREIRA, Ana Maria Simões. Uma festa com muitas faixas, homenagens e desorganização. A Tribuna, Santos. 12 nov. 1974. Ano LXXXI, n.230. p.10. MAIS BELAS PRESENÇAS. A Tribuna, Santos. 09 nov. 1974. Ano LXXXI, n. 227. p.1, capa.

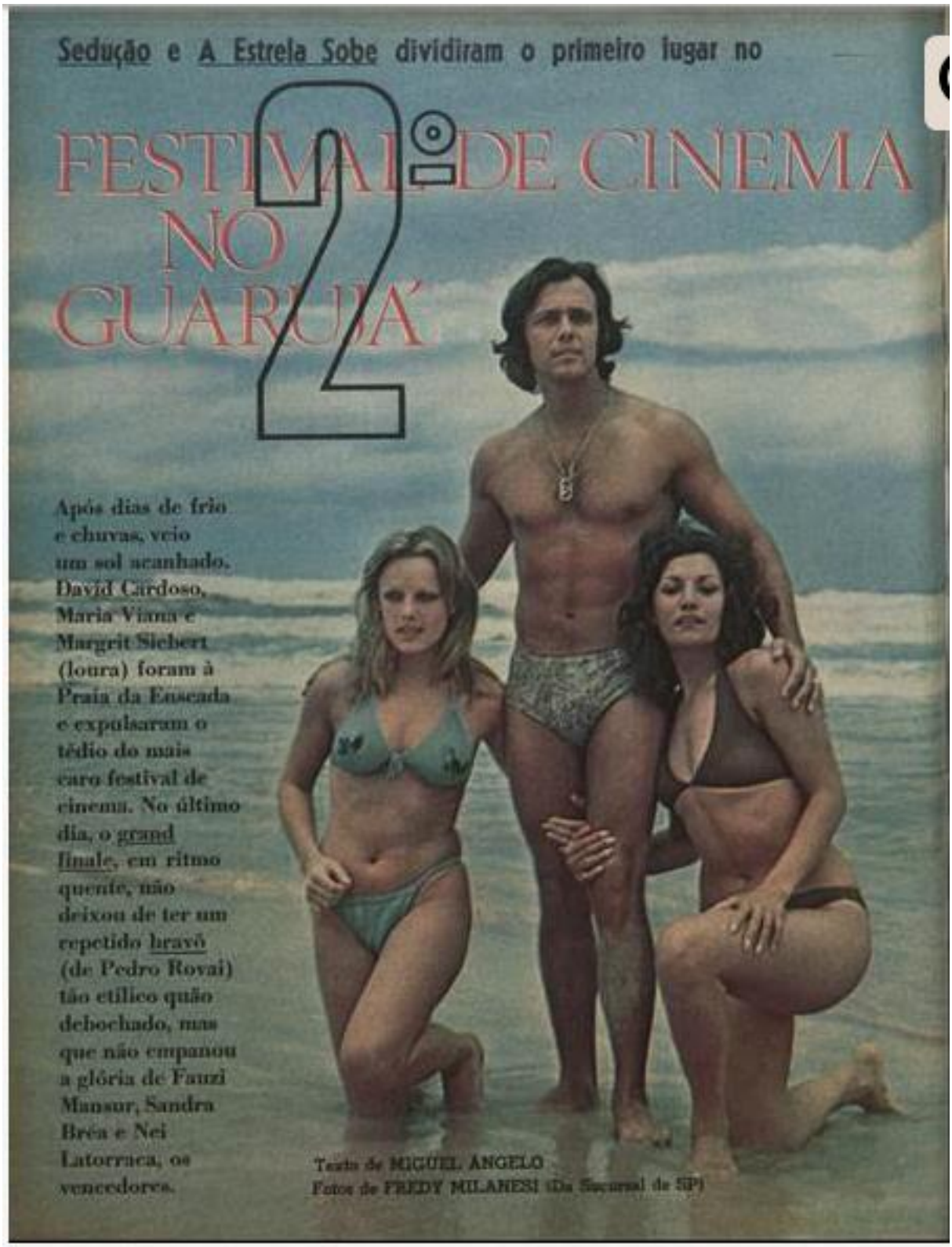
Figura 33: Cerimônia de premiação do II Festival do Guarujá (Anésio Borges, A Tribuna)

Fontes:
NOTARI, Maria Inês Alonso; PEREIRA, Ana Maria Simões.
Uma festa com muitas faixas, homenagens e desorganização.
A Tribuna, Santos. 12 nov. 1974. Ano LXXXI, n.230. p.10.
COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ. A Tribuna, Santos. 08 nov. 1974. Ano LXXXI, n.226. p.12.

Figura 34: Capa de O Cruzeiro com Sandra Bréa no Festival do Guarujá de 1974 (Fredy Milanesi)

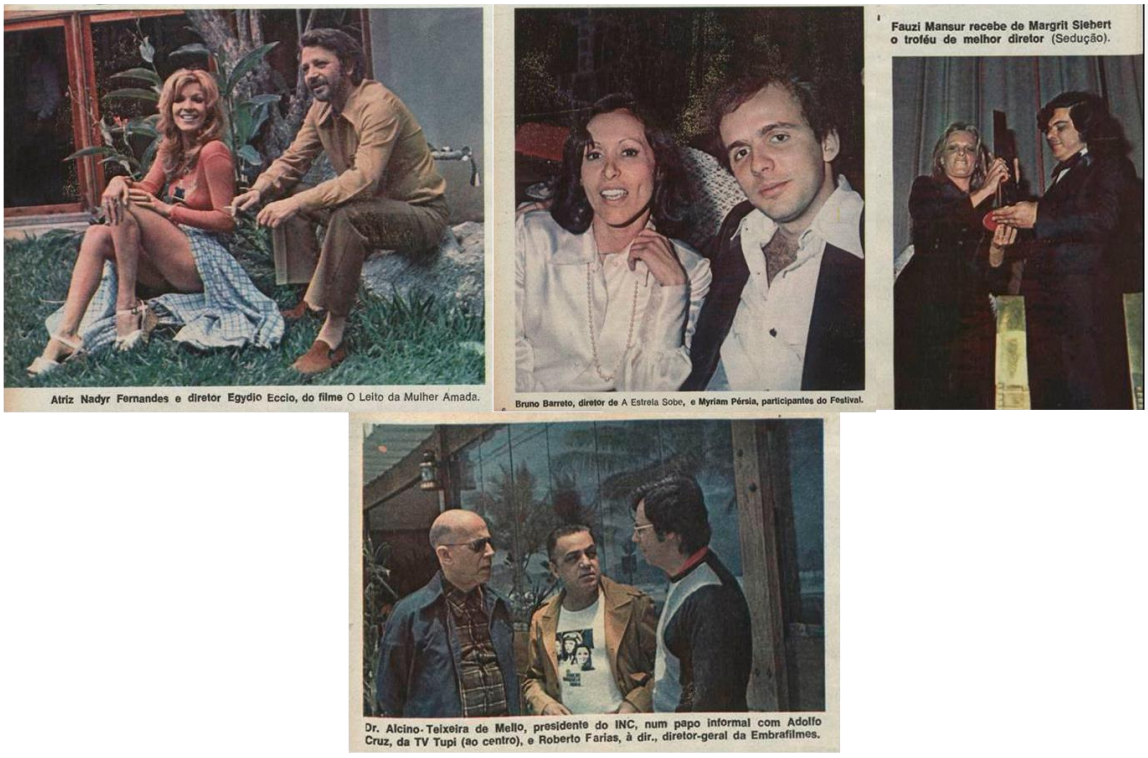
Fonte: ÂNGELO, Miguel. Sedução e A Estrela Sobre dividiram o primeiro lugar no 2° Festival de Cinema no Guarujá. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro. 27 nov. 1974. n. 48. p.4-7. (Foto de capa)

Figura 35: David Cardoso, Magrit Sbert e Maria Viana no II FECIG-74 (Fredy Milanesi, revista O Cruzeiro)



Fonte: ÂNGELO, Miguel. Sedução e A Estrela Sobre dividiram o primeiro lugar no 2° Festival de Cinema no Guarujá. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro. 27 nov. 1974. n. 48. p.4-7.

Figura 36: Momentos do II Festival do Guarujá (Fredy Milanesi, revista O Cruzeiro)



Fonte: ÂNGELO, Miguel. Sedução e A Estrela Sobre dividiram o primeiro lugar no 2° Festival de Cinema no Guarujá. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro. 27 nov. 1974. n. 48. p.4-7.

Figura 37: Momentos do II Festival do Guarujá (Fredy Milanesi, revista O Cruzeiro)

Fonte: ÂNGELO, Miguel. Sedução e A Estrela Sobre dividiram o primeiro lugar no 2° Festival de Cinema no Guarujá. Revista O Cruzeiro, Rio de Janeiro. 27 nov. 1974. n. 48. p.4-7.

Figura 38: Governador Laudo Natel discursando na abertura do II FECIG (Diário de Notícias)

Fonte: MENEZES, Joaquim. Guarujá - Um ponto positivo do cinema. Diário de Notícias, Rio de Janeiro. 17 nov. 1974. n.16.159. p.21.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois da extinção do INC, suas atribuições e estrutura foram divididas entre a Embrafilme, que assumia o financiamento e estímulo à produção brasileira, e o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), responsável pela regulação do setor e diretrizes jurídicas, absorvendo as funções dos Conselhos Deliberativo e Consultivo da autarquia. O primeiro presidente do CONCINE foi Alcino Teixeira de Mello, último presidente do INC, que afirmaria que o novo órgão "terá o poder de polícia que não pode ser exercido por uma empresa de economia mista" (ALENCAR, 1976, p. 1).

O CONCINE foi criado por meio do Decreto n° 77.299, de 16/03/1976, e texto de Miriam Alencar no Jornal do Brasil de 12 de abril de 1976, portanto, um mês depois, menciona que o Conselho ainda estava em fase de definição de suas prioridades. Uma dessas prioridades era a mudança de perfil dos festivais. (ALENCAR, 1976, p. 1).

O título do texto elucida os planos de Alcino: *Mais filmes, menos festivais.*

> Outra medida deverá ser a modificação da Resolução 88, que trata dos festivais nacionais. Queremos limitar o seu número, pois uma proliferação pode fazer cair a qualidade do produto oferecido, além de desmoralizar os prêmios. Temos de ser drásticos em relação a essa medida. Em princípio, nossa ideia é estabelecer um máximo de quatro a cinco festivais de filmes de longa-metragem por ano, divididos por igual número de regiões no Brasil. Pretendemos também tornar mais técnicos os júris de premiação, incluindo especialistas de vários estados. Um festival deve ter o seu caráter mundano, mas também não pode ser só gente em volta de piscinas. Deve constar de seminários, onde se debatam problemas sérios, relativos ao cinema, convocando-se intelectuais, reunindo enfim um grupo seleto de elementos que possam dar um cunho cultural a essas mostras. Não podem faltar também mostras informativas e retrospectivas do cinema brasileiro" (ALENCAR, 1976, p. 1).

Alcino manteve sua visão de que um festival precisaria ser menos badalação e mais filmes, aliado a atividades que ajudem a resolver os problemas do cinema brasileiro, reestruturando a Resolução n° 88, uma continuidade do que vimos durante o FECIG-74.

O desejo de Alcino na versão CONCINE paira na evolução do sistema de controle sistemático da realização de festivais pelo país, algo já desejado por Durval Gomes Garcia e Ricardo Cravo Albin quando presidentes do INC: poucos festivais, eventos seletivos, controle e padronização via entidade reguladora, à luz da FIAPF no cenário internacional. Enquanto esse desejo esteve presente de 1966 a 1972, não havia uma regulamentação jurídica, e a atuação do Instituto, nesses eventos, ocorria aparentemente sem padrão.

Entre 1973 e 1975, a Resolução n° 88, gera, pelo menos na teoria, um maior aparato de controle do Instituto, padronizando como lançaria sua influência política e econômica

dentro destes eventos. A partir de 1976, o desejo de Alcino era expandir a Resolução n° 88 para evitar uma proliferação de festivais pelo Brasil, mas os tempos são outros.

O Conselho teria prerrogativa jurídica, mas não financeira para controlar o formato desses eventos, tampouco não cuidaria das inscrições aos festivais internacionais, agora nas mãos das Embrafilme, que absorveu o Setor de Festivais do INC. Na prática, tinha o poder da lei e da esfera política, mas não econômica. Ou seja, mesmo com a extinção do Instituto, a Resolução n° 88 continuaria em vigor, sendo revogada apenas no final da década de 80, quando surge a Fundação do Cinema Brasileiro (SIMIS, 1990, p. 362)[189].

Miriam Alencar afirma que "durante algum tempo, Santos e Guarujá se revezaram na realização de um festival, cuja importância ainda está para ser aquilatada" (ALENCAR, 1978, p. 90). Embora a autora refira-se prioritariamente ao curta-metragem, tentaremos dar luz a estes eventos realizados na Baixada Santista na primeira metade da década de 70, período de existência do INC. O Correio Braziliense de 27 de setembro de 1975 sintetiza o que seriam os festivais brasileiros nesse período, incluindo os quatro da Baixada:

> Os festivais de cinema no Brasil vêm ganhando progressivamente maior ímpeto, a partir da constatação de que suas repercussões na imprensa e no público sempre receptivo a este tipo de promoção resultam benéficas para as instituições patrocinadas, e também para os envolvidos diretamente na realização dos filmes, produto que afinal todos querem ver popularizado e divulgado. No caso de festivais estruturados em torno de películas de 35 mm, que de uma forma ou de outra visam atingir os espectadores através do sistema regular de distribuição, tudo funciona às mil maravilhas: sistema de premiação seletiva coloca em relevo os melhores em cada categoria (melhor filme, melhor ator, melhor fotografia, etc.). Os participantes insatisfeitos questionam a premiação após a divulgação dos resultados, e os premiados passam a repartir com os ídolos da televisão o assunto preferido da população que os recepcionou (EM TEMPO DE FESTIVAL, 1975, p. 2).

Em 1975, já se enxergava que a presença de astros e estrelas nas cidades onde aconteciam os festivais criava a badalação, que gerava a repercussão e atenção midiática tanto para a cidade quanto para o próprio evento, que culminava em publicidade para as entidades

---

[189] A segunda metade da década de 80 marca um tenso período no cinema brasileiro, em que a Embrafilme existia por aparelhos. A Lei n° 7.624, de 05/11/1987, criava alguns órgãos para atuação na cultura brasileira, entre eles, a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). O Art. 4 diz que a FCB tem a finalidade "de realizar as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - Embrafilme" (SIMIS, 1990, p. 203) e o Art. 10 autoriza a cisão da Embrafilme, transferindo para o patrimônio da Fundação parte de seus bens. A Embra seria exclusivamente uma distribuidora, cuidando da parte mais comercial, enquanto as culturais ficaram a cargo da Fundação. A estrutura, competências, atribuições e funcionamento da FCB seriam exploradas em um estatuto próprio, via Decreto n° 95.673, de 27/01/1988. A Fundação ficava responsável pela política pública para o cinema brasileiro, seu desenvolvimento, promoção da produção e difusão. O item XI do Art. 6 do Decreto coloca a FCB como responsável pela “realização e a promoção de festivais, feiras e mostras cinematográficas no Brasil e no exterior" (SIMIS, 1990, p. 281-282). A FCB absorve a responsabilidade por atuar junto aos festivais e mostras cinematográficos no cenário interno quanto externo, difundindo estes filmes (SIMIS, 1990).

parceiras, como as prefeituras e o Instituto Nacional do Cinema. Esta foi uma das tônicas dos festivais anos 60 e 70 no Brasil.

Esta pesquisa se aproxima da teoria de Campos Rabadán de que os festivais constroem pontos de hierarquia entre si, predominando em importância e relevância no cenário internacional e local. Durante o período-INC (1966-1975), vimos que os eventos internacionais patenteados pela FIAPF eram os com maior atenção direcionada da classe cinematográfica para circulação externa de suas obras, e dentre estes, Cannes, Berlim e Veneza historicamente destacam-se como os importantes dentre os importantes.

Essa noção hierárquica dota estes eventos de certas vantagens na composição dos festivais, como a de que os realizadores priorizarão a entrada de suas obras nestes eventos em detrimento de outros. Estar em Cannes significa publicidade e possibilidade de exportação: das obras, da equipe, da cinematografia de um país e do próprio país. A hierarquia de Campos Rabadán é ainda mais acurada quando estabelece prioridades entre as localidades que os festivais acontecem. Os países europeus eram o epicentro de onde estavam os principais festivais do mundo, e o restante espécie de periferia do contexto político e dos festivais.

Os eventos aqui analisados possuem características políticas em suas estruturações, como apontado por Marijke De Valck (2007). Nos festivais, as cinematografias europeias exibiam o que tinham de melhor, utilizando as obras cinematográficas como elemento de identidade nacional e projeção de força perante outras nações. Tão importante quanto a participação, era sediar a realização desses eventos: além de deslocar a um determinado país realizadores, astros, estrelas, obras e governos, significava que, durante o evento, ali estaria o mais recente da produção cinematográfica mundial. Em outras palavras, o festival se tornava a capital mundial do cinema por um breve intervalo de tempo, atraindo os olhares do mundo.

As obras eram submetidas às Comissões de Seleções criadas pelos entes nacionais que realizavam triagem das obras inscritas e indicavam as que julgasse pertinentes aos eventos internacionais, que, por sua vez, decidiam se aceitavam ou não tais filmes. Na prática, os governos controlavam que tipo de obra era enviado para esses eventos, embora não totalmente, tendo em vista que os festivais convidavam diretamente os realizadores das obras.

Como capital do planeta-cinema, não era notícia apenas a programação fílmica, mas também aspectos mundanos desses festivais: quem estava presente, quando e como chegava, o que fazia, o que vestia, com quem, que atividades participava, como aproveitava o dia, se ia à praia, os boatos que corriam, os relacionamentos que aconteciam, as brigas que surgiam.

Essa programação social, intensamente personalizada, levantava outro aspecto aos festivais como eventos de lazer às celebridades, estabelecendo uma proporção direta do

sucesso do evento: quanto mais estrelas, mais atenção o festival obtinha, e, com mais atenção, mais artistas iam ao festival. A presença de famosos, aliada ao contexto fílmico, geraria no contexto brasileiro o que foi chamado de “badalação”. O Instituto achava relevante a presença dessas celebridades como forma de marcar território em eventos internacionais e, no caso interno, fazer valer a presença dos artistas para gerar repercussão dos filmes exibidos e do festival. Ao movimentar-se para trazer convidados internacionais para os festivais realizados no país, o Instituto unia seus objetivos políticos e midiáticos.

Expandindo os conceitos de Campos Rabadán, o centro dos festivais europeus eram eventos internacionalizados, gerando competição entre diferentes cinematografias no ambiente-festival, enquanto os eventos nacionais eram as periferias desse circuito. Assim, não seria errôneo afirmar que o Brasil era periférico no seu envolvimento com os festivais, embora sua cinematografia tenha momentos de prestígio nos festivais centrais.

Até o surgimento do INC (1966), o estado brasileiro se envolve nesses eventos essencialmente no envio de obras brasileiras para festivais internacionais, função desempenhada pelo Divisão Cultural do Itamaraty (DCI). O projeto de Cavalcanti encomendado por Getúlio Vargas fortalecia a atuação do MRE na função, e nos congressos realizados na década de 50 que estimularam a consciência de classe do setor cinematográfico, constava o desejo de maior representação por parte de produtores, diretores e demais profissionais na escolha dos filmes que representariam o Brasil nesses eventos.

Nos trabalhos do GEICINE, germinam outros pontos da relação cinema-Estado-festivais, como a definição de filme brasileiro para posteriormente estabelecer as regras de participação em festivais internacionais das fitas realizadas por acordos de coprodução. A presença brasileira nos eventos internacionais, principalmente os de Classe A ranqueados pela FIAPF, era espécie de certificado de qualidade das obras nacionais para os olhares do mundo.

O Brasil, após o fracasso das tentativas de cinema de estúdio, veria o surgimento do Cinema Novo como uma mudança da forma de se fazer e pensar o cinema brasileiro. Nos anos 50 e 60, a Comissão de Seleção do Itamaraty era palco de um debate ideológico sobre que imagem de Brasil se levaria ao exterior: filmes que dialogavam com o estilo narrativo clássico estadunidense, centrado em maioria na produção paulista, aproximando-se de uma estrutura mais mercadológica, ou em obras que expunham as mazelas brasileiras abrigadas na estrutura fílmica a fim de conscientizar o povo brasileiro sobre seu subdesenvolvimento.

Os paulistas saem em vantagem porque controlam os órgãos federais da época (GEIC e GEICINE), possuindo assentos nas Comissões de Seleção do MRE. A dicotomia de Ortiz Ramos (1983) carece de críticas e imprecisões já apontadas por outros autores, mas sua

utilização pontua a luta pelo protagonismo nos eventos do período. Sem a máquina federal, os cinemanovistas penetram nos festivais e mercados externos se assumindo como produção do Terceiro Mundo, expondo em suas fitas as contradições da sociedade brasileira refletido nos métodos de produção e conceituação artística. Não demoram para ganhar o mundo, mas a participação nos festivais internacionais via Comissão de Seleção é dificultada, sendo essa feita via convite direto dos festivais internacionais.

Nos anos 60, o GEICINE alertava a necessidade de maior participação do setor na escolha das obras nos certames estrangeiros, sugerindo que tal prerrogativa ficasse a cargo de um novo órgão voltado à execução da atividade cinematográfica no território brasileiro, que seria o INC dos militares, função descrita no decreto-lei que a cria, considerando uma área sobre a qual o INC poderia exercer sua influência e alcançar seus objetivos.

É a partir do Instituto que a relação estado-festival se intensifica. O INC enxergaria os festivais como estruturas dinâmicas de diferentes funções, envolvendo-se assim de diferentes formas nesses eventos. Abordamos essas relações dos quase 10 anos de vida do órgão sob as linhas de atuação De Dentro Para Fora, De Fora Para Dentro e De Dentro Para Dentro. Esses recortes não significavam atuações isoladas, pelo contrário: enquanto o INC selecionava as obras aos festivais estrangeiros (De Dentro Para Fora), fazia frente na realização de festivais internacionais no Brasil, como o FIF e a Mostra Internacional do Filme Científico (De Fora Para Dentro) e nos festivais voltados para o mercado local (De Dentro Para Dentro).

É paradigmática a atuação do Instituto ao considerar os festivais como instrumentos jurídicos nas suas Resoluções, que, das 112 lançadas pelo órgão, oito tratam destes eventos, 7% dos documentos: a Comissão de Seleção nos Festivais Internacionais (Resoluções n° 5, 69 e 73), o Prêmio Carmen Santos no Festival de Brasília (n° 46), o Troféu Humberto Mauro concedido aos melhores curtas-metragens nos festivais patrocinados pelo Instituto (Resoluções n° 53 e 54), a que cria o Certificado de Obrigatoriedade como documento necessário para participação nestes eventos (Resolução n° 69) e a que define as regras para criação de festivais brasileiros (Resolução n° 88), fortalecendo as linhas de atuação do Instituto e, em alguns casos, são seus principais pilares, como a Comissão de Seleção de Filmes (De Dentro Para Fora) e as regras de festivais brasileiros (De Dentro Para Dentro).

O escopo torna-se ainda mais representativo quando incluídos os acordos de coprodução com Argentina (1968), França (1969), Itália (1974) e República Federal Alemã (1975), flexibilizando as condições de produção e inserção do filme brasileiro em mais de um país (De Dentro Para Fora) e em seu próprio mercado (de fora para dentro e de dentro para dentro); no cenário externo, os festivais estão como parte do Plano de Promoção Externa do

Cinema Brasileiro (PPECB) estabelecido junto ao Ministério de Relações Exteriores (1967), espécie de predecessor da função da Embrafilme de exportar o filme brasileiro.

As Semanas do Cinema Brasileiro realizadas com apoio do INC, Embrafilme e MRE são expoentes da exportação das obras para mercados estrangeiros (De Dentro Para Fora); os convênios assinados com a Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos (ABPC), filiada à FIAPF (1968) e com o Instituto Nacional de Cinema da Argentina (1968), permitiram a realização do FIF (1969, De Fora Para Dentro). A autarquia possuía um setor em sua estrutura especificamente direcionada para fazer o trâmite com os festivais internacionais, mostrando o quanto que o assunto era prioritário.

Dentro dessas categorizações, a relação INC-festivais passava por atividades de níveis diferentes, que variava de acordo com o interesse no evento. Encontramos execuções da autarquia com os festivais como 1) pauta normativa; 2) patrocínio; 3) apoio institucional; 4) inserindo festivais considerados relevantes em seu calendário de eventos oficiais; 5) no processo de seleção de obras; 6) enviando um representante oficial para comparecer aos festivais e participar da sua programação; 7) na organização dos festivais; 8) participar dos júris de premiação; 9) criar, sugerir e inserir atividades de seu interesse na programação dos eventos, como mostras paralelas, simpósios, coletivas; 10) oferecer prêmios em dinheiro e troféus para curtas e longas, como o Troféu Humberto Mauro e Prêmio Carmen Santos; 11) indicar filmes em festivais internacionais e fazer o filme brasileiro participar desses eventos; 12) espaço em que é cobrado a prestar contar sobre suas atividades; 13) garantindo a presença dos artistas nos festivais nacionais e internacionais.

Enquanto o circuito internacional de festivais estava consolidado, o cenário brasileiro engatinhava nos anos 50. São Paulo-54 e o FIF-65 são os dois eventos internacionais realizados no país antes do INC que buscaram tornar o país o centro dentre as periferias, no conceito de Campos Rabadán, tutelados pela FIAPF e à luz do formato de Cannes, Veneza, Berlim, etc. Seus altos custos impediriam suas continuidades, mas são referências para o olhar De Fora Para Dentro que o instituto adotaria.

Paralelo ao surgimento do INC, o Brasil entraria no seu momento mais desenvolvimentista e repressivo com o suposto Milagre Econômico, havendo favorável fluxo de caixa na economia brasileira e acarretando mudanças no próprio setor cinematográfico.

Nesse contexto, a produção brasileira era marginalizada em seu próprio mercado, praticamente aberto ao filme estrangeiro e sem espaço às fitas nacionais, que conseguiam janelas mínimas de exibição na garantia de mercado via exibição compulsória. Nos anos 60 e 70, o setor passa a ter intensa intervenção estatal na produção, estimulando a entrada do filme

brasileiro no mercado interno, a "conquista do mercado interno", com foco em obras que conseguissem se transformar em sucessos de público e renda. Situam-se aqui, principalmente, as comédias de costumes e de cunho erótico, mas não apenas elas.

O INC aumenta a quantidade de dias obrigatórios para o filme nacional, surge a Embrafilme, que passa a financiar parte da produção. A facilidade do Cinema Novo em penetrar nos festivais internacionais não acontece no mercado local, surgindo a geração Marginal e os filmes da Boca dialogando com esse intento, fazendo com que, na década de 70, o cinema brasileiro avance energicamente a fim de conquistar esse espaço mercadológico. Não obstante, a difusa atuação da ditadura militar, tenta estabelecer certo controle da produção cultural, ao mesmo tempo em que insere essa produção em ativos da indústria cultural, criando órgãos federais para mediar essa relação, como o próprio Instituto. Assim, a ditadura considera as comédias eróticas, as obras Marginais e da Rua do Triunfo importantes produtos culturais de mercado, ainda que com pouco apreço moral por estas obras.

Para a “conquista”, os festivais foram utilizados como estratégias pró-mercado da cinematografia brasileira. Das três linhas abordadas, é a De Dentro Para Dentro a mais trabalhada nesta pesquisa. Se antes do INC os festivais eram experiências descontínuas e dispersas pelo país, encontramos diversos eventos realizados ao longo dos nove anos da autarquia, algo que não está necessariamente relacionado ao órgão, mas como uma reflexão do borbulhar da produção local do período, que necessitava escoar a exibição dessas obras. No geral, encontramos dois tipos de festivais brasileiros durante o período-INC. Primeiro, os voltados para exibição de longas para potencializar o filme brasileiro em seu próprio mercado. Nesses festivais, participam curtas, mas em caráter complementar, antes das sessões e com finalidades educativas e culturais. Em segundo lugar, os voltados para exibição de curtas, médias e bitolas desprestigiadas pelo mercado, como 8mm e 16mm. Esses eventos eram em maioria um espaço de trabalho do filme curto e de discussão dos problemas do cinema brasileiro à margem da "conquista", objetivo do momento.

A disputa de paulistas e fluminenses pelo protagonismo cinematográfico seria alocado para as entranhas do Instituto, marcando todo o período de existência da autarquia. Os paulistas detêm o controle da máquina pública durante as passagens de Flávio Tambelini e Durval Gomes Garcia (1966-1970), com figuras notoriamente contrárias ao Cinema Novo em seu quadro de funcionários, como Ely Azeredo e Moniz Vianna. A entrada de Cravo Albin (1970-1971) seria uma vitória dos cinemanovistas, passando a ter certa representação no Instituto e Embrafilme.

Após a saída de RCA, os três últimos presidentes da autarquia, Armando Troia, Carlos Guimarães de Matos Jr. e Alcino Teixeira de Mello (1971-1975) não escolheram um lado publicamente nesse embate. Em um Instituto que parte para a absorção pela Embra, é nesta última que os fluminenses - não necessariamente apenas os cinemanovistas - terão seu grande espaço de visibilidade na gestão de Roberto Farias (1974-1979).

Esses embates ideológicos, por consequência, seriam alocados para a relação do Instituto com os festivais. De Dentro Para Fora, o Instituto se insere como meio-campo entre realizadores e festival, e, enquanto enviava as obras para exibições externas, trabalhava a vendas dos filmes para outros mercados.

Os cinemanovistas acusavam a cúpula do INC de impedir propositadamente a participação de suas obras nos festivais internacionais - discurso já existente antes do próprio INC. A autarquia contemporizava as acusações, e diante da participação do Cinema Novo nos festivais via convite, estabelecer uma relação de não conflito.

De Fora Para Dentro, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e aliados não participariam do FIF-69, sendo contrários a sua realização e propósitos. Para eles, o festival era apenas mais uma forma do filme estrangeiro penetrar no mercado brasileiro, o que não está exatamente incorreto, mas não seria exclusivamente pelo FIF que os filmes estrangeiros entrariam em um mercado quase aberto. Durante as negociações para a terceira edição, já com Cravo Albin, os cinemanovistas mantiveram-se terminantemente contrários, o que mostra que não havia um alinhamento automático com a cúpula do INC.

De Dentro Para Dentro, o Instituto envolvia-se com maior afinco nos festivais pró-mercado, sendo um promovedor e participante efusivo desses eventos. Já nos eventos de curtas, o INC não teria participação tão entusiasmada, o que reflete a visão da própria autarquia para com os filmes que não fossem os longas: um complemento, como a associação do filme curto a um documentário e a estes como sinônimos de esfera educativa e/ou de início de carreira dos realizadores para o 35mm e, por consequência, para inserção no mercado. Nesses eventos, o Instituto seria bastante cobrado para atuar de forma mais incisiva no trato com o curta, como vimos principalmente nas Jornadas de Salvador.

No cenário nacional, os cinemanovistas não recusavam a participação nos festivais, por motivos pragmáticos: era uma forma de exibir suas obras para o público brasileiro, mesmo sob forte regime ditatorial e de censura, e de concorrer aos prêmios em dinheiro ofertados nestes eventos, principalmente os tutelados pelo INC. Vale destacar que essas premiações eram constantemente utilizadas pela autarquia como forma de estimular os realizadores a

participarem desses festivais com “Selo INC” em função de seu alto valor para a época, chegando a quantias próximas de um valor de um imóvel em São Paulo.

O Instituto teve uma intensa relação com os festivais brasileiros, vendo-se tentado a neles estar presente como forma de controlar o que era exibido e inserindo seus objetivos nas estruturas desses festivais, transformando-os em estratégia de mercado e legitimadores culturais da qualidade do filme brasileiro para quando entrassem no parque comercial local. A premiação em um festival tutelado pelo Instituto significava um carimbo de qualidade, de forma que a relação filmes-festivais-INC era uma via pela qual todos ganhavam.

À medida que esses eventos cresciam em quantidade, mais complexo era para o Instituto dispor de seu controle operacional em todos eles. A FIAPF atuava internacionalmente regulando a existência dos principais festivais do mundo, dotando os que tinham o "Selo FIAPF" como importantes e quais mereceriam a atenção.

O INC leva isso para o cenário local e cria um calendário de eventos oficiais, no qual tentaria replicar esse formato, com poucos eventos tendo esse status de oficial pela autarquia e recebendo aporte financeiro e promocional, ganhando visibilidade e atenção do setor. Na prática, o Instituto disporia sua influência política e econômica em uma seleta rede de eventos. Essa fase do calendário do INC vai de 1966 a 1972. Encontramos poucos festivais reconhecidamente inseridos nesta categorização da época, como Brasília (1968), Manaus (1969), Santos (1970) e Gramado (1973). A atuação do Instituto, naquele momento, não tinha um padrão, participando desses festivais de formas e níveis diferentes, mesmo sendo oficiais.

Entre 1973 e 1975, com a Resolução n° 88, o INC atua nesses eventos de forma institucionalizada e padronizada, definindo diretrizes que se fazem presentes nos festivais do período: Gramado, Santos, Guarujá, Belém, Festival de Super-8 de Curitiba, Campos dos Goytacazes, Brasília, Lajes, Penedo, Petrolina, como a localidade turística, padrão do nome (Edição + "de cinema brasileiro" + de "localidade"), nome do troféu ("nome de ouro") também menção a algum aspecto regional, o patrocínio do INC na forma de prêmios em dinheiro. Brasília e Gramado, os dois principais do país, possuem relação diferente do Instituto: o primeiro nasce com auxílio do INC, no segundo a autarquia possui dificuldade de adentrar.

Este é o motivo para que os quatro festivais de Santos (1970 e 1973) e Guarujá (1970 e 1974) nesta pesquisa estejam divididos em duas partes. A primeira contempla como o INC lançou-se nos eventos de 1970, quando não dotava ainda de um instrumento jurídico regulador de festivais, atuando sem um padrão referencial e com diversos conflitos nesses eventos. A segunda abrange os festivais de 73 e 74, quando a Resolução n° 88 já existia, institucionalizando as esferas de influência da autarquia dentro desses festivais.

O Instituto não realizava os festivais nacionais e sim as prefeituras, sendo que, oficialmente, não tinha responsabilidade nas escolhas dos filmes que participariam dos eventos. Porém, a autarquia articulava para estar presente e acompanhar esses processos por meio de um assento nas Comissões de Seleção e Premiação.

Durante o momento mais "discreto" da autarquia no embate de paulistas e fluminenses, ao analisarmos os premiados dos festivais pós-Resolução n° 88, há uma tentativa sistêmica de agradar a todos: Em Gramado-73, um filme fluminense recebe Melhor Filme, e um paulista, a Direção; em Santos-73, produções de São Paulo e Rio dividem a Melhor Direção, com os paulistas recebendo a maior quantidade de prêmios; obras do Rio de Janeiro recebem ambas as premiações em Gramado-74, o que faz a classe paulista protestar; em Belém-74, quase todas as premiações para fluminenses, apenas um para uma produção paulista; Guarujá-74, mais uma divisão de Melhor Filme entre Rio-SP, com as obras paulistas com a maior quantidade de prêmios; Gramado-75, se repete a distribuição fluminense-Filme e paulista-Direção; em Brasília-75, o Rio recebe a maior quantidade de prêmios; Lajes-75, os filmes de São Paulo abocanham quase todos os prêmios; em Gramado-76, a situação se inverte, é paulista-Filme e fluminense-Direção.

Conscientes de que este apontamento não é referencial para indicar um suposto favorecimento na premiação dos festivais entre os dois polos, por meio deste histórico, conseguimos apontar que nos festivais locais os assuntos macro da cinematografia brasileira faziam-se presentes, incluindo essa disputa geográfico-cinematográfica, que, em último nível, representava um embate pela disputa na inserção do próprio mercado brasileiro.

Não nos estranha, assim, a utilização dos festivais pelo INC como forma de promover o filme brasileiro para facilitar sua penetração no mercado local, tampouco a replicação do formato internacional e personalista dos festivais à realidade interna: eventos realizados em grandes centros turísticos populacionais, deslocamento de celebridades para esses eventos, intensa programação social, badalação, sol, praia e filmes. A autarquia vai à Baixada Santista, mais especificamente a Santos e Guarujá, onde aconteceriam quatros festivais: dois em 1970, um em cada cidade, um em 1973 em Santos, e outro em Guarujá, em, 1974.

O *boom* da exportação de café e a instalação da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí no século XIX dão protagonismo nacional a Santos em esferas econômicas, políticas e sociais, alterando, ao longo das décadas, a estrutura da cidade, estimulando a reforma do Porto de Santos e a construção dos canais sanitários, aumentando a qualidade de vida e outros reflexos socioeconômicos do município. A transformação que Santos atravessa ao longo do século XIX e XX, somado ao fato do porto santista ser uma porta de entrada de visitantes

estrangeiros ao Brasil, estimula na região a chegada de novas formas de lazer, entre elas, a exibição cinematográfica.

A cidade passa por diversas instalações e funcionamentos simultâneos de cinemas de rua ao longo de seu território, chegando a mais de 30 casas exibidoras pelos bairros da região insular do município, tornando-se polo exibidor da atividade cinematográfica, a Cinelândia Santista (RODRIGUES, O., 1973), considerada por Geraldo Santos Pereira um dos principais territórios cinematográficos para a exibição do filme brasileiro (PEREIRA, G., 1973).

A inauguração da Rodovia Anchieta, em 1947, aproxima a capital São Paulo da Baixada, facilitando o turismo de curta duração e a especulação imobiliária nos municípios da região nas décadas seguintes. Neste período, Guarujá se emancipa de Santos, tornando-se um município. A Estância Balneária foi palco de gravações importantes da Vera Cruz e de Amácio Mazzaropi. Não obstante, a especulação imobiliária em Guarujá caminhava com a elitização da própria cidade, que recebia os turistas de maior aporte econômico, criando uma rede hoteleira de padrão internacional para suprir os níveis de exigência desses visitantes.

Assim, consideramos as seguintes características como primordiais para Santos e Guarujá terem seus festivais: 1) Localização: estão próximas da capital São Paulo, pouco mais de 70 km, com rápido deslocamento via Rodovia Anchieta; 2) Cidades turísticas: possuem atrativos locais que movimentam o fluxo de visitantes, a praia é o principal elemento; 3) Centros populacionais: Santos ultrapassava a marca de 350 mil habitantes na década de 70, e Guarujá caminhava para os 100 mil; 4) Capacidade de aumento demográfico temporário: absorvem periodicamente grande fluxo de visitantes.

Agora podemos listar os pontos de encontro dos eventos da Baixada Santista:

1) Os quatros festivais analisados têm envolvimento, participação e presença do Instituto Nacional do Cinema, alternando entre si o nível dessa relação;

2) Ocorreram no segundo semestre, mais especificamente entre outubro e novembro, meses de pouco fluxo de visitantes na região, reforçando o elemento turístico;

3) Os curtas-metragens foram exibidos antes dos longas, embora as divulgações da época deixassem o filme curto de lado nos informes das programações;

4) Os quatros festivais atuaram De Dentro Para Dentro, promovendo o filme brasileiro para o público brasileiro para quando entrassem no mercado interno;

5) Os filmes participantes e premiados utilizaram os festivais como divulgação para o mercado interno, verificado nos anúncios das obras quando entravam em cartaz após participação. O evento seria uma espécie de chancelador de qualidade das obras, um recado publicitário que agregava valor aos filmes a fim de convencer o espectador a assisti-los. Atores e atrizes também utilizaram suas participações e premiações como forma de alavancar suas carreiras, mencionando os troféus obtidos em Santos e Guarujá mesmo anos mais tarde;

6) A caracterização desses festivais emula a dos eventos internacionais da FIAPF: realizados em cidades turísticas, presença de astros e estrelas que gera a badalação, que proporciona repercussão e cobertura midiática, sessão solene de abertura e cerimônia de premiação. A estrutura desses festivais dividia-se em dois ramos, a programação fílmica e a social, composta por atividades de lazer não relacionadas à cinematografia direcionadas às celebridades presentes, como passeios, sessões de autógrafos, almoços, jantares, festas, idas às piscinas e praias. Com base nos periódicos consultados para a elaboração desta pesquisa, não seria errado afirmar que a cobertura da programação social predominou à fílmica, com constantes informes de chegava e saía de Santos e Guarujá, que horas os artistas dormiam e acordavam, com que roupas iam à praia, ornamentos de qual cor, os fuxicos, fofocas e namoricos. A praia e o sol são elementos-símbolo da programação social desses festivais, sendo constantemente referenciados pela cobertura de imprensa;

7) Como principal característica desses festivais, a efetividade da programação social dependia da maior adesão, deslocamento e presença de celebridades em Santos e Guarujá, para maior repercussão na imprensa local e nacional. Não à toa, a lista de atores, atrizes, produtores e diretores que iam e vinham era constantemente referenciada nas coberturas midiáticas. Os festivais utilizavam a presença desses artistas para se promoverem no cenário brasileiro. Ou seja, o sucesso dos festivais da Baixada Santista se relaciona diretamente às pessoas que iam aos festivais e que participavam de suas atividades. Certas estrelas estiveram em mais de um dos eventos, como Jece Valadão, Rossana Ghessa, Joanna Fomm, Walter Hugo Khouri, Nadir Fernandes, Francisco Di Franco, Terezinha Sodré, entre outros. Mário Benvenutti participou dos quatro festivais. As coberturas da revista O Cruzeiro em três dos quatro

eventos exponenciam esse caráter mais badalação dos festivais aqui analisados, com o direcionamento dos textos e fotografias para às presenças das celebridades;

8) Como decorrência do ponto anterior, houve intensa exploração do corpo feminino como forma de promoção dos eventos. Faz-se presente as constantes descrições dos vestuários das moças, os títulos sexistas dos textos para contextualizar os acontecimentos nos festivais, as coberturas fotográficas objetificando a mulher, até mesmo na abordagem oficial, vide as eleições para "Rainhas do Festival" decorrentes das programações sociais, em que as moças são analisadas pelas suas qualidades físicas. A sexualização feminina dá-se também nos filmes participantes, com filmes de títulos sugestivos nesse sentido: *Memórias de um Gigolô, As Gatinhas, Juliana do Amor Perdido, Mulher Para Sábado, O Leito da Mulher Amada*, com ápice na participação de *A Super Fêmea* no Festival da Baixada Santista de 1973, em que o público ansiava por ver a nudez de Vera Fischer na versão sem cortes da obra;

9) O apoio e participação das prefeituras de Santos e Guarujá para com seus eventos realizados nos seus municípios. Destaca-se o envolvimento da rede hoteleira, recebendo os artistas durante a realização dos eventos. Em Santos-70, foi o Parque Balneário Hotel, em Santos-73, o Universo Palace Hotel, e em Guarujá-70 e 74, o Delphin Hotel.

Os eventos de Santos e Guarujá estão em momentos distintos que sintetizam o envolvimento do Instituto com os festivais De Dentro Para Dentro. Nos de 1970, período do calendário de eventos oficiais, Santos-70 é oficializado, tem investimento, influência, presença e tutela do INC, mas Guarujá-70 não. O exemplo do quanto os festivais brasileiros eram desorganizados é justamente o conflito de Santos-Guarujá-Brasília, em que Guarujá colide diretamente com um (Brasília) e acontece pouco mais de um mês após o segundo, na mesma região, com as mesmas características (Santos). Nos eventos do biênio 73-74, a Resolução n° 88 padroniza o formato de realização, datas e controle do Instituto.

O I Festival do Cinema Brasileiro de Santos de 1970 nasceu sob as esferas do Santos FC, rapidamente oficializado e inserido no calendário do INC, dispondo de estímulos políticos, sociais, econômicos e cinematográficos da autarquia. O INC de Ricardo Cravo Albin utilizaria o festival santista para a promoção de suas atividades no cenário macro, como a divulgação e explicação do funcionamento do empréstimo para produção de obras de longa-

metragem via Embrafilme, o que marcaria a sua passagem pelo órgão recém-criado (AMÂNCIO, 2018, p. 298), e o financiamento seria assunto constante pelos artistas entrevistados que foram ao evento.

A estratégia do Instituto de inserir a coletiva de financiamento em Santos-70 foi a de atrair atenção de produtores, diretores e demais profissionais do setor, colocando peso na programação fílmica do festival e agregando valor a um evento oficializado. O festival se transforma em espaço de discussão da realidade brasileira e de incentivo à participação, ainda que esporádica, de figuras relevantes na produção brasileira que iriam a Santos inteirar-se da explicação dos empréstimos, como Mazzaropi, Roberto Santos, Maurice Capovilla, José Mojica Marins, Primo Carbonari, Rodolfo Nanni, César Memôlo Junior, George Jonas, Jece Valadão, Alfredo Palácio e AP Galante.

O Instituto poderia afirmar, para fins promocionais, que estes profissionais participaram do festival santista, fortalecendo a sensação de que foi correspondido pelo setor. Ricardo Cravo Albin não pensou Santos-70 apenas na exibição das fitas brasileiras como promoção do cinema nacional, mas como promoção de Embrafilme e INC. A participação do Instituto no festival santista seria grande, participando *in loco* das atividades realizadas. RCA foi integrante e presidente do júri de premiação.

O I Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá, contudo, não foi apadrinhado pelo Instituto e sim pela Secretaria Estadual de Turismo de São Paulo, que concebeu, organizou e promoveu o evento quase um mês depois do FECIBRASA.

Sua estruturação ocorreu fora dos braços de influência do INC, por isso, conflitando com a realização do Festival de Brasília, oficializado pela autarquia e já com alcance nacional, além da proximidade com o evento santista. Na prática, o festival guarujaense era concorrente de Brasília e Santos, competindo com o primeiro na data simultânea de realização e com o segundo no aspecto geográfico, tanto que os organizadores do evento tentaram convencer alguns produtores a participarem do evento em Guarujá e não no de Santos.

Nesse sentido é sintomática a declaração de Jece Valadão negligenciando o convite, optando por Brasília e Santos com a justificativa de que esses festivais eram eventos oficializados pelo INC. A visão pragmática de Valadão expõe os festivais como eventos de visibilidade, cabendo aos responsáveis pelas obras escolherem os que ofereçam as melhores condições de publicidade possível. Um festival considerado oficial, integrado ao calendário de eventos e promovido pelo principal órgão da cinematografia no país é vitrine por todas as esferas políticas e econômicas que o Instituto carrega enquanto estrutura pública.

Como forma de atrair os realizadores ao festival guarujaense, o governo do Estado aumentaria os prêmios em dinheiro. O conflito Santos-Guarujá repercute durante a realização do festival santista, e Ricardo Cravo Albin anuncia a participação tardia da autarquia no evento guarujaense, não sem antes tentar negociar uma postergação sem sucesso do evento. O próprio Alvin considerou Guarujá-70 "no espaço físico entre Santos e Brasília", em alusão que, em meio a dois festivais oficializados pelo Instituto, há outro, o do Guarujá.

Cravo Albin foi à Pérola do Atlântico, e o INC teria um representante no júri de premiação. RCA tentaria inserir uma luz macro ao evento, dando uma coletiva para manifestar seu desejo de padronização do calendário dos festivais, do anúncio da liberação das primeiras verbas do sistema de financiamento da Embrafilme, alguns projetos do Instituto para o ano seguinte como a realização de filmes e séries educativas e a quantidade de dias para exibição compulsória. Ricardo reforçava a função do festival de promover o filme brasileiro para seu público local, embora os demais provedores, como a prefeitura, almejassem a internacionalização do evento no ano seguinte. Albin rapidamente sai de Guarujá para Brasília para participar do festival candango e anunciar, em outra coletiva, os mesmos pontos falados na Pérola do Atlântico.

Embora com a mesma espinha dorsal do festival santista, Guarujá-70 tem particularidades com relação ao FECIBRASA. O primeiro não abriu inscrições para obras e o festival guarujaense sim. O governo do Estado deslocou complexa estrutura de Comissões e Coordenadoria em diversos setores, como hospedagem, recepção, relações públicas, publicidade, transporte, comércio local, impressos, entre outros, para fazer o evento acontecer. O festival também teve uma Mostra Retrospectiva com filmes premiados internacionalmente, como *O Cangaceiro* e *O Pagador de Promessas*, que Santos-70 não teve. Os prêmios em dinheiro também foram maiores que no evento santista. Assim, Guarujá-70 foi um festival entre dois festivais que estavam nos braços do INC, que participaria de forma tímida no evento guarujaense, contribuindo para sua menor repercussão e cobertura de seus acontecimentos, com auspícios de segunda categoria por parte da autarquia.

Santos e Guarujá seguiriam e, em 1971 e 1972, tentariam fazer acontecer as segundas edições de seus eventos, sem aval do Instituto. Em 1973, no meio das tratativas de Alcides França Brasil, secretário de Turismo de Santos, com o INC, surge a proposta de um festival anual em formato de revezamento entre Santos e Guarujá, por já terem experiência no assunto. Se os eventos de 1970 eram concorrentes, agora se tornam trunfos para convencer a autarquia a financiar um festival na Baixada, que vivia discussões de integração a fim de ser considerada uma Região Metropolitana. Santos, Guarujá e INC fecham a proposta, e surge

desse intento um "Festival de Baixada Santista", em 1973, em Santos, e, no ano seguinte, em Guarujá. As duas prefeituras dividiriam os custos de realização, assim, Santos-73 e Guarujá-74 seriam complemento do outro.

Paralelamente, o Instituto formatava a Resolução n° 88, padronizando a participação da autarquia nesses eventos. Miriam Alencar acredita que o instrumento serviria como "caricatura das mostras europeias, em prejuízo da ligação efetiva, através de exibições de filmes e palestras, do cinema brasileiro e da população da cidade-sede" (ALENCAR, 1974, p. 10), o que nos parece um comentário acurado, tendo em vista o desejo do INC de ser a "FIAPF do solo brasileiro". Acreditamos que Santos e Guarujá estão diretamente envolvidos na formatação da Resolução, sendo o festival de outubro de 1973 uma oportunidade de experienciar como se daria o instrumento jurídico – o Instituto deu diversas consultorias à Prefeitura de Santos sobre qual formato de realização adotar, sugestões que estariam futuramente na Resolução. Santos-73 e Guarujá-74, comparando suas características, estão de fato enquadradas no instrumento jurídico.

O I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista é o primeiro resultado desse esforço, realizado em Santos, em 1973. A menção à "Baixada Santista" em vez de "Santos" no nome é referência à estratégia de priorizar a região como prática unificada dos municípios junto ao INC. Vimos que Santos-73 enquadra-se nas normas da Resolução n° 88, como o local de realização em cidade turística e com mais de 200 mil habitantes, aprovação e envolvimento da Prefeitura de Santos, abertura de inscrições para obras nas Delegacias Regionais do Instituto, presença de Comissão Coordenadora e Comissão de Premiação, troféus com menção a elemento na região (no caso seria o Pelé, atleta do Santos FC), realização de Mostras Paralelas. O festival fraciona a programação entre as mostras não competitivas e as competitivas, fazendo com que os artistas tivessem contato apenas com a segunda. Quem esteve presente no evento inseriu a contextualização macro do cinema brasileiro a partir das obras participantes, como Jece Valadão ao dizer que sua obra faz parte de um "neorromantismo brasileiro" e não mais às características cafajestes. Rossana Ghessa também afirmaria que o cinema brasileiro estaria em nova fase, sem o erotismo banal.

O INC iria à Santos, no qual Carlos Guimarães de Matos Jr. daria declarações rechaçadas pelos artistas a respeito da produção brasileira de 1973, que encolheria em termos absolutos comparados ao ano anterior. Matos Jr. não esconde o fator turístico que a cidade de Santos tinha, e que o festival lá ocorria por conta dessas características.

A organização santista tinha em mente trazer artistas internacionais para o evento, o que não aconteceu. Em Santos-73, o INC não participa de forma tão atuante, restringindo-se

ao acordado via Resolução n° 88, como a presença no festival, oferta dos Cr$ 90 mil em prêmios em dinheiro - uma das maiores quantias disponibilizadas pelo INC em um certame do tipo - e no júri de premiação. O Instituto de Matos Jr. não colocou na programação de Santos-73 alguma atividade que centralizasse a atenção da autarquia no espaço criado - como Ricardo Cravo Albin fez em Santos-70 ao anunciar o sistema de financiamento da Embrafilme.

A atrapalhada cerimônia de premiação é o símbolo de um festival que como não teve grandes atrações além das presenças dos poucos artistas e dos filmes exibidos no Cinema I. A participação de Guarujá no festival santista também foi diferente do planejado, com apenas um representante na Comissão de Seleção e outro no júri de Premiação.

Santos-73 também é um bom exemplo do quanto que um evento cinematográfico do período pode perder seu impacto sem a dita "badalação". A ausência do sol e de uma programação social fez com que os artistas ficassem reclusos em seus quartos do Universo Palace, sintetizando a cobertura do evento como "monótona" e onde "nada acontecia". Assim, a premissa se mantém: um festival, para ter repercussão, precisa de badalação, e isso se faz com artistas aproveitando as atividades sociais dispostas pelo evento e pela cidade.

O II Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá, realizado em 1974, continuaria o acordo de um festival de cinema na região, agora na Pérola do Atlântico. Novamente, a Secretaria Estadual de Turismo esteve envolvida na realização do evento guarujaense, agora com a participação simultânea do INC desde a concepção inicial do festival, também enquadrado na Resolução n° 88: abertura de inscrições, realização de mostras não competitivas, aval da prefeitura e realização em localidade turística e estância balneária. O INC, assim como Santos-73, destinaria Cr$ 90 mil em dinheiro para as premiações.

Guarujá-74 teve envolvimento mais macro do Instituto que Santos-73, em virtude dos simpósios que tentaram discutir os problemas do cinema brasileiro. Ao não ficar apenas com o fator de promoção, vemos um início de movimentação por parte da autarquia em alterar a formatação dos festivais oficializados pelo órgão, sendo menos badalação e mais relacionados à realidade cinematográfica. Em outras palavras, inverter a prioridade da programação social para a programação fílmica: mostras paralelas, Mercado de Filmes que propicie a exportação do filme brasileiro, mesas-redondas, simpósios, debates, transformando a associação espaço-festival em um ambiente fílmico.

A referência era o então recente Festival de Gramado, que trabalhava as linhas de atuação de forma simultânea, e, para Alcino Teixeira de Mello, o cenário brasileiro dos festivais teria de suplantar o modelo Gramado: na promoção do filme brasileiro para seu próprio mercado, ao mesmo tempo em que vende as obras para estrangeiros que veem ao

Brasil participar do Mercado de Filmes e das demais atividades da programação do festival, assim sendo, De Dentro Para Dentro, De Dentro Para Fora e De Fora Para Dentro.

Não à toa, um texto de 29 de novembro de 1975 no Jornal do Brasil sobre o 3° Festival de Gramado externava que a pequena cidade gaúcha "viveu em torno da realidade e dos sonhos do cinema brasileiro. O III Festival, encerrado sábado último, superou todos os anteriores em termos de organização e vitalidade cultural, e pode tornar-se um modelo para a reformulação das mostras nacionais já existentes, em Belém do Pará, Guarujá e Santos" (GRAMADO, UM MODELO, 1975, p. 4).

O FECIG-74 simboliza o desejo do INC de alterar essa estrutura, e, se em Guarujá não há um Mercado de Filmes, há programação paralela e os dois simpósios que discutem os problemas do cinema brasileiro com profissionais do setor, representantes públicos do governo brasileiro da cinematografia nacional, gerando troca de ideias e um espaço de debate em prol do cinema brasileiro, ao mesmo tempo em que mantém seu fator De Dentro Para Dentro. O II Festival do Guarujá, nesse ponto, pode ser visualizado como uma experiência que sinaliza um ponto de partida para uma mudança de perfil dos festivais brasileiros, embora nunca saibamos os resultados práticos dessa experiência, já que o INC seria extinto no ano seguinte. A cidade santista pouco se envolveu com o festival, limitando-se a ida de alguns poucos representantes da prefeitura indo ao Guarujá para participar do evento de 74.

Em Guarujá-74, temos o maior problema na realização dos quatro festivais, quando Primo Carbonari utiliza seu cargo na Comissão Coordenadora para influenciar a competição dos curtas, impedindo a análise de alguns filmes pela Comissão de Seleção, colocando suas próprias obras para triagem, com uma delas concorrendo ao prêmio em dinheiro de Cr$ 10 mil. Nos outros festivais de Santos e Guarujá o curta também não teve espaço próprio e protagonismo, sendo um acompanhamento dos longas nas sessões, com apenas uma premiação (Melhor Filme) e o Troféu Humberto Mauro, à margem das coberturas dos eventos. Quando recebeu algum destaque, isso aconteceu porque um dos filmes foi produzido por profissionais da região (*O Guru e os Guris*) ou porque estava relacionado com um grande problema de relações públicas (o episódio-Carbonari).

Se o Troféu Humberto Mauro era aplicado aos curtas, os troféus para os longas vão de encontro à visão desses eventos como continuidade um do outro. Os festivais santistas não apresentam uma sequência de realização, Santos-73 não é a segunda edição do evento de 1970, mas o Troféu Pelé de Ouro é utilizado nos dois eventos. No caso guarujaense, além de serem sequenciados (primeira e segunda edição), também mantiveram o Troféu Pérola do Atlântico. Os dois troféus, entretanto, simbolizam aspectos das próprias cidades. Nesse

sentido é perceptível a relevância do Santos FC nos festivais santistas, que concebeu um dos eventos (o de 1970) e tem o nome de um de seus atletas, Pelé, no troféu do evento.

Os organizadores dos eventos santistas, conscientes da necessidade de remeter o prêmio a algo da região, associam os festivais de Santos ao time de futebol. O FECIBRASA começa na data de aniversário de 30 anos do Rei do Futebol, e Pelé e outros atletas do Santos participariam dos festivais de 1970 e 1973. A ida de Edson Arantes do Nascimento, porém, seria sempre aquém, por não conseguir fugir dos compromissos esportivos. Já a Pérola do Atlântico é uma menção às praias guarujaenses, cartão postal da Estância Balneária.

Nos filmes, os festivais mais se aproximam do que se distanciam. Nas Mostras Competitivas dos longas, os eventos da parte 1 priorizaram as "chanchadas a cores", comédias de costumes com leve tom erótico, demonstrando explicitamente o desejo de preencher um espaço no mercado. Na parte 2, período da Resolução n° 88, as comédias perdem quantidade para dar vazão a um perfil de obra mais direcionado ao drama. Nas Retrospectivas, presentes nos eventos enquadrados pela Resolução n° 88, há um sentimento de dotar a cinematografia brasileira ares de constante expansão, de que a prática do cinema brasileiro tem seus pioneiros, clássicos e cânones, a qual precisava ser reverenciada pelo presente. As Mostras Informativas, ou Não Competitivas, também em Santos-73 e Guarujá-74, são um complemento, menção honrosa para obras que não foram enquadradas nas Competitivas e que não se aplicavam na Retrospectiva, mas ainda assim com certo apreço para integrar os eventos. No geral, os filmes exemplificam o perfil De Dentro Para Dentro dos quatro eventos. Os curtas-metragens são desprestigiados no processo, sendo exibidos em três dos quatro eventos, sinônimos de documentários mesmo quando são ficções e com fins educativos e didáticos, exibido antes dos longas, um complemento "cultural" numa sessão "comercial".

As movimentações de agradar os polos Rio-SP estão presentes nos quatro festivais, demonstrando também que esses eventos são síntese da atuação dos eventos tutelados pelo INC no fervilhar da disputa pelo protagonismo no cinema brasileiro. Santos-70 teve um filme do Rio recebendo as maiores premiações, mas, das onze bonificações, os paulistas ficaram com cinco; no período da Resolução n° 88, Santos-73 e Guarujá-74 tiveram ambos os prêmios de Melhor Filme divididos por um paulista e um fluminense, com os dois polos também recebendo quase a mesma quantidade de premiações. Curiosamente, o único festival sem um envolvimento mais profundo do Instituto é Guarujá-70, único evento em que não há filmes fluminenses, predominando os da Boca.

Nos perguntamos se realmente existiria alguma produção de material próprio dos quatro eventos, como posters, catálogos, revistas, programação oficial. Esta pesquisa não

encontrou nada nesse sentido, com exceção para Santos-73, que realizou concurso para definir o cartaz oficial do festival, que teria características do cinema em seu aspecto macro. Todas as suas comunicações públicas foram realizadas e mediadas pelos veículos de mídia da época, notadamente o jornal local A Tribuna, principal fonte utilizada para esta pesquisa. Porém, as identidades desses eventos mostram-se sob a luz dos filmes e os artistas, que dão um rosto de projeção do cinema brasileiro, de repercussão e visibilidade a partir de artistas, em uma réplica do tapete vermelho de Cannes à moda brasileira para seu público interno.

Quanto às linhas de atuação, pragmaticamente, o objetivo em todos os eventos consistia na promoção do filme brasileiro para seu público interno, agregando valor às obras participantes e premiadas para quando entrassem no mercado de exibição, um olhar De Dentro Para Dentro. Porém, apenas Santos-70 nasce e se mantém nesse molde até o fim.

Santos-73 tentaria chamar alguns artistas internacionais, sem sucesso, enquanto Guarujá-70 tinha como plano internacionalizar suas próximas edições, e o resultado do FECIG-74 foi tão satisfatório para a prefeitura de Guarujá e para o governo do Estado, que se pretendia dissolver o acordo com a cidade de Santos e realizar a segunda edição do festival já em formato internacional em 1975, ano que seria a vez do município vizinho ter seu evento. Também é no II Festival do Guarujá a tentativa de trazer Maurice Bessy e Claudine Auger como membros do júri, o que não aconteceu por pouco, fortalecendo a internacionalização do festival da estância balneária. Dessa forma, Santos-73, Guarujá-70 e Guarujá-74 foram De Dentro Para Dentro, mas aspiravam ser De Fora Para Dentro.

Ao nos perguntamos da falta de continuidade, o oneroso custo de realização desses festivais é fator determinante. Santos e Guarujá já passariam por isso em 1971 e 1972. A falta de sequência dos festivais marca também o período-INC, cujos eventos sob sua esfera de influência seguem esse formato de badalação e filmes. Gramado, Brasília e Jornadas de Salvador - estes dois últimos independentes ao Instituto de qualquer forma - seriam alguns dos eventos que seguiriam em continuidade de realização ao longo dos anos e décadas.

Dessa forma, parece-nos condizente a divisão dos quatro festivais da Baixada Santista em duas partes, a primeira com os eventos de 1970 e a segunda com os de 1973 e 1974, considerando que estes períodos marcam a divisão de atuação do INC antes (1966-1972) e depois da Resolução n° 88, porque ajudam a entender como as nuances das suas realizações aconteceram de acordo com a estrutura de momento do Instituto em abrigá-los.

A partir das linhas de atuação do Instituto com os festivais e das formas como o órgão inseria-se nos festivais, o INC esteve em Santos e em Guarujá das seguintes formas:

1) sob pauta normativa;

2) patrocinando estes eventos;

3) fornecendo apoio institucional, auxiliando na divulgação dos eventos;

4) inserindo alguns dos festivais em seu calendário oficial de eventos;

5) centralizando inscrições e o processo de seleção de obras para alguns dos festivais;

6) enviando representante(s) oficial(is) do INC para comparecer aos festivais e participar da sua programação;

7) trabalhando na programação dos festivais, inserindo coletivas, simpósios e mostras paralelas;

8) trabalhando no júri de premiação;

9) oferecendo prêmios em dinheiro e troféus para curtas e longas;

10) como espaço de prestação de contas por parte da classe cinematográfica;

11) estimulando a ida de celebridades do setor cinematográfico a esses eventos.

Em Santos-70, Santos-73 e Guarujá-74, constam todos os itens citados anteriormente, tendo intenso interesse e influência do INC, que insere a sua agenda e objetivos de mercado na programação desses eventos, executando diversas funções nesses festivais. Guarujá-70 é a exceção, em que o órgão participa indo até a cidade, fornecendo apoio e atuando no júri.

Estruturados com o padrão dos eventos europeus, a presença de astros e estrelas nos festivais da Baixada Santista de 1970 a 1974 gera uma programação social que cria a badalação, que gera repercussão e publicidade para os filmes exibidos, para os próprios festivais e para as entidades a eles associadas, como as prefeituras e o INC. A partir disso, o Instituto realiza ações e atividades nesses festivais em que é o protagonista (coletiva RCA financiamento da Embrafilme, simpósios), reforçando a imagem de atuação em prol do desenvolvimento do cinema brasileiro. A autarquia, assim, desloca o macro ao micro para fazer o macro reverberar a partir do micro.

Os festivais de Santos e Guarujá, fixados a seus contextos e configurações de acontecimento, tiveram como objetivo a divulgação e promoção do filme brasileiro, como estratégia de potencializar comercialmente suas obras participantes. Ainda que incertos sobre a possibilidade do desempenho comercial e sua garantia de renda de um filme quando for ao mercado, é por meio desses festivais que temos o registro dessa tentativa. Esperamos que este texto jogue luz sob a necessidade de pesquisar, analisar e estudar a realização desses eventos pelo país, pela capacidade de contextualização de um momento que os festivais têm, afinal, são eventos marcados para acontecer em um determinado lugar em um determinado tempo.

REFERÊNCIAS

ABERTA INSCRIÇÃO para Pelé de Ouro. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. 22 set. 1973. Ano 147, n. 294. Primeiro caderno, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/24575>. Acesso em: 14 jan. 2021.

ABERTA INSCRIÇÃO para o Festival de Locarno. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 19 abr. 1974. Ano LXXIII, n° 24.840. p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/39693>. Acesso em: 22 ago. 2021.

ABERTAS AS INSCRIÇÕES para o 26° Festival do Filme de Berlim. **Diário de Pernambuco**, Recife. 22 fev. 1976. Ano 151, n° 52. p.7, quarto caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/81298>. Acesso em: 05 ago. 2021.

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. 2ed. Campinas: Editora UNICAMP, 2015. 221p.

ACONTECEU NA IV JORNADA. **Diário de Pernambuco**, Recife. 18 set. 1975. Ano 150, n° 281. p. 11, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/74748>. Acesso em: 22 ago. 2021.

ACORDOS entre o INC do Brasil e o INC da Argentina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 17 out. 1967. Ano LXXVII, n. 167. Caderno B, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/105758>. Acesso em: 09 jan. 2021.

ADAMATTI, Margarida Maria. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. **Revista FAMECOS**, 23(3), ID23120, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2016.3.23120>. Acesso em: 15 ago. 2021.

AGORA HÁ muitos filmes para o Festival da Baixada. **A Tribuna**, Santos. 26 set. 1973; Ano LXXIX, n.196. 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/51471>. Acesso em: 14 jan. 2021.

AGRADECIMENTO. **Manchete**, Rio de Janeiro. 27 maio. 1972. n° 1049. p. 24. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/123776>. Acesso em: 21 ago. 2021.

AGUARDEM! (Programação de Cinema de A Tribuna). **A Tribuna**, Santos. 14 out. 1970. Ano LXXVII, n. 186. 2° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/8328>. Acesso em: 10 jan. 2021.

ALAGOAS PROMOVE festival de cinema. **Diário de Pernambuco**, Recife. 04 jan. 1975. Ano 150, n° 03. p. 7, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/65246>. Acesso em: 22 ago. 2021.

ALAGOAS PROMOVE II Festival de Cinema em Janeiro.**Diário de Pernambuco**, Recife. 17 dez. 1975. Ano 151, n° 339. p. 11, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/78554>. Acesso em: 22 ago. 2021.

ALBERTO, Luiz. A volta para o adeus. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. 05 mar. 1965. Ano 138, n° 128. p.6, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_15/33793>. Acesso em: 17 ago. 2021.

ALBIM DIZ QUE Festival do Filme poderá não sair por culpa do Governo Carioca. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro. 10 dez. 1970. Ano LXXX, n. 212. 1° caderno, p.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/200463>. Acesso em: 10 jan. 2021.

ALENCAR, Miriam. **O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1978.142p.

_____. INC vai sair do papel. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 maio. 1967. Ano LXXVII. n. 28. Caderno B, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/99328>. Acesso em: 09 jan. 2021.

_____. II FIF, a palavra oficial. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 02-03 mar. 1969a. Ano LXXVIII, n. 276. Caderno B, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/99597>. Acesso em: 09 jan. 2021.

_____. Filme científico em festival. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 31 ago 1969b, 01 set. 1969. Ano LXXIX, n.125. Caderno B, p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/140044>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____. Panorama do Cinema - Festival de Brasília. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 05 nov. 1969c. Ano LXXIX, n. 181. Caderno B, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/143619>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____. Um festival onde o curto ficou de fora. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 13 nov. 1974. Ano LXXXIV, n.219. Caderno B, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/44522>. Acesso em: 15 jan. 2021

_____. Mais filmes, menos festivais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 12 abr. 1976. Ano LXXXVI, n° 4. p.1, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/73988>. Acesso em: 01 ago. 2021.

ALMEIDA, Zenaide. Fora de Foco. **Cinelândia**, Rio de Janeiro. Jun. 1961, n° 207, 2ª quinzena. p.70. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/312622/12560>. Acesso em: 08 ago. 2021.

AMÂNCIO, Tunico. **Artes e Manhas da EMBRAFILME. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981).** 2ed. Niterói: Editora da UFF, 2011.179p.

_____. Sob a Sombra do Estado: EMBRAFILME, política e desejo de indústria. p.290-321 IN RAMOS; Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova História do Cinema Brasileiro**. Edições SESC: São Paulo, 2018. 595p. Volume 2.

ANA TERRA É INDICADO para Cannes pelo INC. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 01 mar. 1972. Ano LXXXI, n. 277. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/229680>. Acesso em: 10 jan. 2021.

ANDRADE, Artur Luiz. **Família Roman e amigos comemoram 80 anos de Ricardo**. Guarujá: Panrotas, 2014. Reportagem sobre o aniversário do patriarca de Ricardo Roman. Disponível em: <https://www.panrotas.com.br/noticia-turismo/gente/2014/03/familia-roman-e-amigos-comemoram-80-anos-de-ricardo_98742.html>. Acesso em: 29 jul. 2021.

ÂNGELO, Miguel. O Último Êxtase e Obsessão ganham troféu Pelé de Outo no Festival de Cinema de Santos. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 14 nov. 1973. n.46. p.122-126. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003581/188710>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____. 1° Festival de Cinema em Belém. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 13 nov. 1974a. Ano XLVI, n° 46. p. 32- 34. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/194390>. Acesso em: 22 ago. 2021.

_____. *Sedução* e *A Estrela Sobe* dividiram o primeiro lugar no 2° Festival de Cinema no Guarujá. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 27 nov. 1974b. n. 48. p.4-7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/194527>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____. Ogum baixou e venceu em Gramado. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 19 fev. 1975. n° 8. p. 42- 47. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/195590>. Acesso em: 22 ago. 2021.

ÂNGELO, Miguel; LUIZ, Walter. O Pelé de Ouro. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 10 nov. 1970. Ano XLII, n.46. p.116-123. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003581/176677>. Acesso em: 13 jan. 2021.

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO BRASIL - Edição de 1972. Rio de Janeiro: Fundação IBGE, 1972. 976p. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1972.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2021.

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO BRASIL - Edição de 1975. Rio de Janeiro: Fundação IBGE, 1975. 1002p. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1975.pdf>. Acesso em: 24 out. 2021

ANÚNCIO do Cine Caiçara sobre a cerimônia de premiação do Festival da Baixada Santista. **A Tribuna**, Santos. 20 out. 1973a. Ano LXXIX, n. 207. p.18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52188>. Acesso em: 14 jan. 2021.

ANÚNCIO do Cine Caiçara sobre a cerimônia de premiação do Festival da Baixada Santista. **A Tribuna**, Santos. 21 out. 1973b. Ano LXXIX, n. 208. p.32. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52232>. Acesso em: 14 jan. 2021.

AMANHÃ, último dia dêsse festival de muita mulher bonita e badalação. **A Tribuna**, Santos. 30 out. 1970. Ano LXXVII, n. 202. 1° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/8812>. Acesso em: 13 jan. 2021.

AMBIENTE. São Paulo: Diciário Michaelis, 2021. Significado da palavra "ambiente". Disponível em:<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ambiente/>. Acesso em: 11 ago. 2021.

APOIO. **Diário de Pernambuco**, Recife. 24 ago. 1973. Ano 148, n° 227. p.7, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/46419>. Acesso em: 05 ago. 2021.

AQUI COMEÇA a discussão porque há insatisfeitos com o resultado final. **A Tribuna**, Santos. 02 nov. 1970. Ano LXXVII, n.205. p.12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8933>. Acesso em: 13 jan. 2021.

ARAÚJO FILHO, José Ribeiro de. A expansão urbana de Santos. IN **Baixada Santista: Aspectos Geográficos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1964, 174p. Volume 3.

ARAÚJO, Luciana Corrêa. Verbete sobre "Jorge Ileli". p.371. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

ARAÚJO, Sérgio Onofre Seixas de; GRAÇA, Ándelli D'Mara Santos da. Os Festivais de Cinema de Penedo (1975-1982): impactos para o turismo local. XXVII **Simpósio Nacional de História**. Natal, XXVII, p.1-22, jul.2013. Disponível em: <https://bit.ly/2zmiTcp>. Acesso em: 25 maio 2020.

ARNALDO JABOR EXPLICA porque realizou Toda Nudez Será Castigada. **Diário de Pernambuco**, Recife. 15 mar. 1973. Ano 148, n° 69. p. 6, terceiro caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/39653>. Acesso em: 22 ago. 2021.

ARRUDA, Ana. Filmes brilham lá fora mas a indústria ameaça fracassar. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 02 set. 1964, Ano XV, n° 4444. p.6, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/17715>. Acesso em: 08 ago. 2021.

ARTISTAS E DIRETORES Já estão chegando. Começa o Festival. **A Tribuna**, Santos. 23 out. 1970. Ano LXXVII, n. 195. 1° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8584>. Acesso em: 10 jan. 2021.

ASPECTOS DA POLÍTICA Cultural Brasileira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1976. 114p.

ASSISTÊNCIA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11 ago. 1973. Ano LXXXIII, n° 125. p.10, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/89599>. Acesso em: 05 ago. 2021.

AUGUSTO, Sérgio. INC X Cinebrás. **Opinião**, Rio de Janeiro. 15 abr. 1974. n° 75. p. 23. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/123307/1703>. Acesso em: 22 ago. 2021.

AUTARQUIA. São Paulo: Diciário Michaelis, 2021. Significado da palavra "autarquia". Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/autarquia/>. Acesso em: 11 ago. 2021.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec Editora, 2013. 380p.

_____. Verbete sobre "Pedro Lima". p.408-409. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012a. 836p.

_____. Verbete sobre "Jurandyr Passos Noronha". p.516. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012b. 836p.

_____. Verbete sobre "Primo Carbonari", p.115-116. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012c. 836p.

AZEREDO, Ely. Itamaraty e os gatos. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 11 maio. 1962. Ano XIV, n° 2742. p.8, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/9527>. Acesso em: 08 ago. 2021.

_____. Itamarati a serviços de alguns. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 28 jan. 1965a. Ano XVI, n° 4566. p.2, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/19449>. Acesso em: 08 ago. 2021.

_____. Antonioni quer vir ao Brasil. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 18 fev. 1965b. Ano XVI, n° 4584. p.2, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/19701>. Acesso em: 16 ago. 2021.

_____. Itamarati dá normas às seleções. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 23 fev. 1965c. Ano XVI, n° 4588. p.2, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/19757>. Acesso em: 17 ago. 2021.

_____. O Itamarati e os festivais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 20 abr. 1965e. Ano LXXV, n° 90. p.2, caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/67401>. Acesso em: 17 ago. 2021.

_____.Itamarati soluciona festivais. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 01 maio. 1965d. Ano XVI, n° 4643. p.2, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/154083_02/20457>. Acesso em: 06 dez. 2021.

_____. O Novo Cinema Brasileiro. **Revista Filme Cultura (1)**. Rio de Janeiro, v.1, n. 1, p.05-14, 1966. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-1/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. Coluna Cinema. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 22 maio 1967a. Ano XVIII n. 5271. Segundo caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/29044>. Acesso em: 09 jan. 2021.

_____. Coluna Cinema. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 01 jun. 1967b. Ano XVIII, n. 5280. Segundo caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/29174>. Acesso em: 09 jan. 2021.

_____. O Brasil nos festivais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 13 jun. 1967c. Ano LXXVII, n. 59. Caderno B, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/100815>. Acesso em: 09 jan. 2021.

_____. Filme brasileiro ganha antologia. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 11 dez. 1967d. Ano XVIII, n° 5443. p.3, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/31480>. Acesso em: 17 ago. 2021.

_____. Cinema. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 18 jan. 1967e. Ano XVIII, n° 5169. p.3, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/27600>. Acesso em: 17 ago. 2021.

_____. Diretrizes do INC. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 31 mar. 1967f. Ano LXXVI, n° 74. p.2, Caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/97607>. Acesso em: 17 ago. 2021.

_____. III FIF: Um festival em "suspense". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro 12 set. 1970. Ano LXXX, n. 136. Caderno B, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/194155>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____.Terceira Mostra Internacional do Filme Científico. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 29-30 ago. 1971. Ano LXXXI, n. 123. Caderno B, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/217312>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____. Filmes Brasileiros em semana promissora. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 26 maio. 1974. Ano LXXXIV, n. 48. Caderno B, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/35630>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____. *Sedução*: a comédia da família mafiosa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 02 mar. 1975. Ano LXXXIV, n.324. Caderno B, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/50316>. Acesso em: 15 jan. 2021.

ATÉ HOJE INSCRIÇÃO para filme Super-8. **Diário do Paraná**, Curitiba. 07 mar. 1975. Ano XX, n° 5911. p. 5, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/103176>. Acesso em: 22 ago. 2021.

A COMISSÃO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 13 jun. 1967. Ano LXXVII, n. 57. 1° Caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/100725>. Acesso em: 09 jan. 2021.

A ESTÂNCIA DO GUARUJÁ, Guarujá. 23 ago. 1970. Ano XX, n.2071. p.3.

A ESTÂNCIA DO GUARUJÁ, Guarujá. 06 set. 1970. Ano XX, n.2075. p.5.

A ESTÂNCIA DO GUARUJÁ, Guarujá. 31 mar. 1973. Ano XXII, n. 2250. p.6

A ESTRELA SOBE divide com Sedução prêmio do Festival do Guarujá. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11 nov. 1974. Ano LXXXIV, n.217. 1° caderno, p.16. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/44410>. Acesso em: 15 jan. 2021.

A EXTORSÃO de Tambelini venceu Festival de Lajes. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 20 nov. 1975. Ano XXVI, n° 8016. p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/21895>. Acesso em: 22 ago. 2021.

A FAMÍLIA EM CENA no Festival de Gramado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 18 jan. 1973. Ano LXXXII, n° 271. p. 2, caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/1133>. Acesso em: 22 ago. 2021.

À MARGEM do Festival de Cinema. **A Estância do Guarujá**, Guarujá. 18 out. 1970. Ano XX, n. 2079. p.1

A MAIS IMPORTANTE MOSTRA - Festival de Brasília. **Correio Brasilienze**, Brasília. 09 jul. 1975. n° 4578. p.1, caderno 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/62863>. Acesso em: 03 ago. 2021.

A MORENINHA, filme vencedor do Festiva de Guarujá. **A Tribuna**, Santos. 01 dez. 1970. Ano LXXVII, n. 234.1° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/9796>. Acesso em: 13 jan. 2021.

A MULHER MAIS BONITA. **A Tribuna**, Santos. 21 out. 1973. Ano LXXIX, n.208. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52201>. Acesso em: 14 jan. 2021.

À NOITE DO DIA 9, VII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. **Correio Braziliense**, Brasília. 11 dez. 1971. p.2, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/17588>. Acesso em: 03 ago. 2021.

A NOTÍCIA. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 06 jan. 1972. Ano LII, n° 15.420. p. 6, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/99741>. Acesso em: 21 ago. 2021.

A TRIBUNA: Anúncio promocional As Gatinhas. **A Tribuna**, Santos. 01 nov. 1970a. Ano LXXVII, n.204. 3° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8901>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional As Gatinhas. **A Tribuna**, Santos. 03 nov. 1970b. Ano LXXVII, n.206. 2° caderno, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8960>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional As Gatinhas. **A Tribuna**, Santos. 04 nov. 1970c. Ano LXXVII, n.207. 2° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/8984>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional As Gatinhas. **A Tribuna**, Santos. 12 nov. 1970d. Ano LXXVII, n.215. 2° caderno, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/9198>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional As Gatinhas. **A Tribuna**, Santos. 20 nov. 1970e. Ano LXXVII, n.223. 2° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/9448>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Memórias De Um Gigolô. **A Tribuna**, Santos. 27 nov. 1970f. Ano LXXVII, n.230. 2° caderno, p.7.Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/9668>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Memórias De Um Gigolô. **A Tribuna**, Santos. 01 dez. 1970g. Ano LXXVII, n.234. 2° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/9812>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Memórias De Um Gigolô. **A Tribuna**, Santos. 10 dez. 1970h. Ano LXXVII, n.243. 2° caderno, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/10107>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Memórias De Um Gigolô. **A Tribuna**, Santos. 07 dez. 1970i. Ano LXXVII, n.240. 2° caderno, p.15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/10023>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de O Vale do Canaã. **A Tribuna**, Santos. 06 dez. 1970j. Ano LXXVII, n.239. 5° caderno, p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/9981>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de O Vale do Canaã. **A Tribuna**, Santos. 08 dez. 1970l. Ano LXXVII, n.241. 2° caderno, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/10049>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de O Vale do Canaã. **A Tribuna**, Santos. 09 dez. 1970m. Ano LXXVII, n.242. 2° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/10075>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Uma Mulher Para Sábado. **A Tribuna**, Santos. 02 maio. 1971. Ano LXXVIII, n. 38. 3° caderno, p.13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/14605>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Obsessão. **A Tribuna**, Santos. 05 maio. 1974a. Ano LIV, n.15.591. p.37. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/58122>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Obsessão. **A Tribuna**, Santos. 15 maio. 1974b. Ano LIV, n.15.591. p.17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/58426>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de A Faca e o Rio. **A Tribuna**, Santos. 01 mar. 1974c. Ano LXXIX, n.337. p. 21. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/56174>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de A Faca e o Rio. **A Tribuna**, Santos. 02 mar. 1974d. Ano LXXIX, n.338. p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/56200>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Obsessão. **A Tribuna**, Santos, 16 maio 1974e. Ano LXXXI, n° 50, p.18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/58451>. Acesso em: 01 ago. 2021.

_____: Anúncio promocional de Sedução. **A Tribuna**, Santos. 05 Jan. 1975. Ano LXXXI, n.282. p.31. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/67613>. Acesso em: 15 jan. 2021.

BADALAÇÃO. São Paulo: Dicionário Michaelis, 2021. Significado da palavra "Badalação". Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/badala%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em: 06 ago. 2021.

BAHIA, Berê (Coord.). **30 anos de cinema e festival – A história do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.** Fundação Cultural do Distrito Federal, 1998. 432p.

BAIXADA SANTISTA recebeu 17 inscrições: Festival. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. Ano LXXIX, n. 24.685. 04 out. 1973. 1° caderno, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/38413>. Acesso em: 14 jan. 2021.

BAIXADA AINDA NÃO É área metropolitana. Mas deve trabalhar como se fosse. **A Tribuna**, Santos. 6 maio. 1973. Ano LXXIX, n° 40, p. 56. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/47119>. Acesso em: 28 jul. 2021.

BAIXO NÍVEL nesse concurso de cartazes. **A Tribuna**, Santos. 17 jul. 1973. Ano LXXIX, n. 112. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/49351>. Acesso em: 14 jan. 2021.

BARBOSA, Neusa. **Rodolfo Nanni: um realizador persistente**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. 162p. Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.812.944/12.0.812.944.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2021.

BARCAS LOIRINHA: As rainhas da baía de Santos. Santos: Blog Memória Santista, 2018. Texto sobre a história das lanchas de nome "Loirinha" em Santos. Disponível em: <http://memoriasantista.com.br/?p=4502>. Acesso em: 28 jul. 2021.

BARROS, Maria Izabel. Primeiro festival nacional de curta-metragem (16 m/ms). **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 09 jul. 1974. Ano XXV, n° 7318. p. 8, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/16366>. Acesso em: 22 ago. 2021.

BARROSO, Pedro. CSN reúne-se para responder ao Paraguai. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 10 mar. 1965. Ano XVII, n° 4905. p.4, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/23877>. Acesso em: 17 ago. 2021.

BASTOS, César Vieira. Informações, críticas e comentários. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 18 mar. 1971. Ano LXX, n° 23.902. p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/18269>. Acesso em: 21 ago. 2021.

BASTOS, Maria Teresa; RAMOS; Maria Guiomar. Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 1940. **REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo, ano 2, n° 3. p. 156-183. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/70>. Acesso em: 22 ago. 2021.

BELÉM FAZ O SEU I Festival de Cinema. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 05 out. 1974. n° 16.123. p. 3, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/34474>. Acesso em: 22 ago. 2021.

BELÉM VAI TER Festival de Cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 19 set. 1974. Ano LXXXIV, n. 164. 1° Caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/40940>. Acesso em 10 jan. 2021.

BERLIM PREMIA "Toda Nudez será castigada". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 04 jul. 1973. Ano LXXXIII, n.87. 1° Caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/13108>. Acesso em 10. jan. 2021.

BERTONI, Estevão. **O crítico preferia os filmes com heróis de chapéus largos**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010. Release biográfico do crítico de cinema Orlando Fassoni. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2704201012.htm>. Acesso em: 13 ago. 2021.

BRASIL CINEMA - Catálogos de filmes brasileiros. Rio de Janeiro: Editora Embrafilme, 1974. 156p.

BRASIL COMPARECE A FESTIVAL: URSS. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 06 jul. 1967. Ano LXVII, n. 22.776. 1° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/83668>. Acesso em: 09 jan. 2021.

BRASIL-HOLANDA EM BERLIM. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 14 jun. 1972. Ano LXXXII, n° 57. p. 10, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/237195>. Acesso em: 22 ago. 2021.

BRASÍLIA INAUGURA Festival do Cinema Brasileiro com exibição de "A Moreninha". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 28 nov. 1970. Ano LXXX, n. 202. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/199667>. Acesso em: 13 jan. 2021.

BRASIL INAUGURA INSTITUTO Cultural em Washington. **Última Hora**, Niterói. 8 maio. 1964. Ano XIII, n° 1292. p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/99516>. Acesso em: 08 ago. 2021.

BRASIL LEVA AMULETO a Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 26 abr. 1975. Ano LXXXV, n° 18. p. 8, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/53886>. Acesso em: 22 ago. 2021.

BRASIL LEVARÁ A CANNES o filme "Palácio dos Anjos" como representante oficial. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 15 abr. 1970. Ano LXXX, n. 6. 1° caderno, p.15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/184426>. Acesso em: 10 jan. 2021.

BRASIL NÃO ENVIA mais filmes ruins para os festivais. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 02 fev. 1965. Ano XXXV, n° 12.945. p.6, 1ª seção. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/46002>. Acesso em: 08 ago. 2021.

BRASIL REPRESENTADO no Festival de Mar Del Plata: A Ilha. **Diário do Paraná**, Curitiba. 05 mar. 1963. Ano VIII, n° 2365. p.2, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/44448>. Acesso em: 08 ago. 2021.

BRASIL VAI A FESTIVAL do filme na Índia. **A Luta Democrática**, São Paulo. 09 out. 1976. Ano XXIV, n° 7168. p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/62064>. Acesso em: 05 ago. 2021.

BRASIL VAI A TEERÃ com oito filmes. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 11 nov. 1975. Ano XXVI, n° 8009. p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/21816>. Acesso em: 22 ago. 2021.

BRASÍLIA ABRE TERÇA-FEIRA Festival de Curta-Metragem com 40 produções inscritas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 10 jul. 1968. Ano LXXVIII, n. 78. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/118298>. Acesso em: 09 jan. 2021.

BREQUE. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 17 abr. 1973. Ano XXIV, n° 6977. p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/12025>. Acesso em: 22 ago. 2021.

BOLETIM. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 04 jan. 1975. n° 16.196. p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/36486>. Acesso em: 22 ago. 2021.

BONES, Marcelo. **Um olhar sobre os festivais**. p. 22-27. IN Palco Giratório: circuito nacional. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2017. Catálogo do Palco Giratório. Disponível em: <https://bit.ly/3uWYtxS>. Acesso em: 17 maio. 2021.

CAESAR, Gabriela. **São Paulo abriga 1/3 das salas de cinema do país. São Paulo: G1, 2017. Reportagem sobre a estrutura cinematográfica brasileira**. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/sao-paulo-abriga-13-das-salas-de-cinema-do-pais.ghtml>. Acesso em: 21 jul. 2021

CAETANO, Maria do Rosário. Verbete sobre "festivais". p. 296-298. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

CAKOFF, Leon. As primeiras cenas do Festival de Santos. **Diário da Noite**, São Paulo. 26 out. 1970a. Ano XLV, n. 13.772. 1° caderno, p.12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/8991>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Todas as vitórias do cinema neste 1o Festival de Santos. **Diário da Noite**, São Paulo. 02 nov. 1970b. Ano XLV, n. 13.778. 1° caderno, p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/9154>. Acesso em: 13 jan. 2021.

CAKOFF, Leon; PETRI, Renato. É um festival que nasce. **Diário da Noite**, São Paulo. 26 nov. 1970. Ano XLV, n. 13.799. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/9955>. Acesso em: 13 jan. 2021.

CALCAGNO, Luiz. **Fundador do Arquivo Público do DF é homenageado com biografia**. Brasília: Correio Braziliense, 2016. Texto sobre o ArPDF, idealizado por Walter Albuquerque Melo. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2018/11/06/interna_cidadesdf,717637/fundador-do-arquivo-publico-do-df-e-homenageado-com-biografia.shtml>. Acesso em: 13 ago. 2021.

CÂMARA, José Rodolpho. Universo Palace. **Revista A Manchete**, Rio de Janeiro. 13 fev. 1973. n° 1087, p.90-93. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/131160>. Acesso em: 28 jul. 2021.

CAMPOS E LAJES têm Festival de Cinema. **A Luta Democrática**, São Paulo. 24 set. 1975. Ano XXII, n° 6839. p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/59636>. Acesso em: 22 ago. 2021.

CAMPOS FARÁ festival brasileiro de filmes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 12 set. 1975. Ano XLVI, n° 16.408. p. 7, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/39837>. Acesso em: 22 ago. 2021.

CAMPOS RABÁDAN, Minerva. Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos. **Comunicación y Medios**. Santiago (Chile): n° 42, p.72-84, dez. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2UqXSah>. Acesso em: 05 jul. 2021.

CAMPOS, Newza. I Festival Norte de Cinema Brasileiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 19-20 out. 1969. Ano LXIX, n. 23.470. 1° caderno, p.15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/104826>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CAMPOS, Olímpio. Em dia com a notícia**. A Luta Democrática**, Rio de Janeiro. 11 nov. 1970. Ano XVII, n.5.185. p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/46452>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____. Gordon desmente, mas visita secretário-adjunto da Ásia. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 15 mar. 1965. Ano XVI, n° 4603. p.1, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/19964>. Acesso em: 17 ago. 2021.

CAMPOS TEM festival de Super-8. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 27 set. 1975. Ano XLVI, n° 16.421. p. 6, 1° caderno. Disponível em: <zhttp://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/40157>. Acesso em: 22 ago. 2021.

CANNES EM BELÉM. **Opinião**, Rio de Janeiro. 25 out. 1974. n° 103. p. 18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/123307/2306>. Acesso em: 22 ago. 2021.

CANNES JÁ ESTÁ com inscrições abertas no INC. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 02 fev. 1971. Ano LXX, n° 23.866. p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/16786>. Acesso em: 01 ago. 2021.

CANNES TERÁ todo cinema brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 22 jan. 1971. Ano LXXX, n. 247. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/202787>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CARNAVAL ADIA PARA JULHO o I Festival Internacional de Filmes Turísticos da GB. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 28 fev. 1971 e 01 mar. 1971. Ano LXXX, n. 277a. 1° caderno, p.21. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/204859>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CARVALHO, Graça de Fátima Pires De. **Evolução Histórica dos Festivais de Cinema e Vídeo no Maranhão**. São Luís: Editora UFMA, 2002.110p.

CASTRO, Clóvis De. O Itamarati e o Festival do Rio. **A Luta Democrática**, São Paulo. 15 set. 1965. Ano XII, n° 3558. p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/31201>. Acesso em: 17 ago. 2021.

CERQUEIRA, Leonardo Campos. **Terra de Ninguém**: a crítica cinematográfica na internet. 2015. 133p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3hGk87c>. Acesso em: 07 jan. 2021.

CÉSAR MEMÔLO JUNIOR e a cultura local. Atibaia: Semana André Carneiro, 2016. Biografia de César Memôlo Júnior. Disponível em: <http://semanaandrecarneiro.blogspot.com/2016/10/cesar-memolo-junior-e-cultura-local.html>. Acesso em: 14 ago 2021.

CHAMADA PARA PUBLICAÇÃO: Festivais e mostras audiovisuais – olhares e perspectivas. São Paulo: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – REBECA. Chamada para a edição número 20 da revista, de jul-dez de 2021, direcionada para festivais. Disponível em: <>. Acesso em: 10 abr. https://bit.ly/3wGL6TP2021.

CHARGE DE PELÉ E FESTIVAL. **A Tribuna**, Santos. 17 out. 1973. Ano LXXIX, n. 204. p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52094>. Acesso em: 14 jan. 2021.

CIDINHA. Na Jogada, com Jofre Soares. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro. 16 abr. 1978. Ano XLVVIII, n.14.779. p.15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/112518_04/48116>. Acesso em: 14 jan. 2021.

CIDINHA, coluna Na Jogada. Ney Latorraca: "Escalada". **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro. 25 maio. 1975. Ano XLV, n.13.735. p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/112518_04/30147>. Acesso em: 15 jan. 2021.

CINE E FOTO. **O Fluminense**, Niterói. 28 e 29 set. 1975. Ano XCVIII, n° 22.114. p. 32. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/100439_11/31611>. Acesso em: 22 ago. 2021.

CINE QUA NON. **Diário da Noite**, São Paulo. 26 abr. 1973. Ano XLIX, n° 14.546. p. 14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/23333>. Acesso em: 22 ago. 2021.

CINE QUA NON. **Diário da Noite**, São Paulo. 17 maio. 1973. Ano XLIX, n° 14.563. p. 16. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/23757>. Acesso em: 22 ago. 2021.

CINEMA - O Instituto Nacional do Cinema escolheu o filme que representará o Brasil no Festival do Panamá. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 27 set. 1969. Ano LXXIX, n. 148. Caderno B, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/141442>. Acesso em: 09 jan. 2021.

CINEMA - Festival de Belém. **Diário do Paraná**, Curitiba. 14 set. 1974. Ano XX, n° 5766. p. 6, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/100181>. Acesso em: 22 ago. 2021.

CINEMA NOVO acha que o FIF afetará indústria nacional e decide manter-se ausente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 06 fev. 1969. Ano LXXVIII, n. 257. 1° caderno, p. 18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/129089>. Acesso em: 09 jan. 1969.

CINEMA I. Anúncio da programação. **A Tribuna**, Santos. 13 out. 1973. Ano LXXIX, n. 200. p. 18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/51980>. Acesso em: 14 jan. 2021.

CINEMA- COMO ERA GOSTOSO o meu francês. **Correio Braziliense**, Brasília. 02 jul. 1971. N° 3544. p. 2, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/12567>. Acesso em: 22 ago. 2021.

CINEMA NA TV (Ó Último Êxtase). **A Tribuna**, Santos. 19 set. 1979. Ano LXXXVI, n.178. p.17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/41695>. Acesso em: 14 jan. 2021.

CINEMA BRASILEIRO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 12 jul. 1975. Ano LXXXV, n. 95. Caderno B, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/58729>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CINEMA FANTÁSTICO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 01 out. 1970. Ano LXXX, n° 152. p. 3, Caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/195462>. Acesso em: 22 ago. 2021.

CINEASTAS ACHAM JUSTA recusa de filme em Cannes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 16 maio. 1968, Ano LXVII, n.23. 635. 1° caderno, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/92013>. Acesso em: 09 jan. 2021.

CINELÂNDIA MATINAL: Rádio Nacional resgata acervo de programa sobre cinema produzido nos anos 1950. Brasília, EBC, 2017. Release sobre a trajetória do projeto Cinelândia Matinal. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/especiais/2017/04/cinelandia-matinal-radio-nacional-resgata-acervo-de-programa-sobre-cinema>. Acesso em: 15 ago. 2021.

CINEMATECA REALIZA ciclo de cinema em homenagem a Maurice Legeard. Santos: Prefeitura de Santos, 2017. Release biográfico sobre Maurice Legeard. Disponível em: <https://www.santos.sp.gov.br/?q=noticia/cinemateca-realiza-ciclo-de-cinema-em-homenagem-a-maurice-legeard>. Acesso em: 11 ago. 2021.

CLASSIFICADOS. Anúncio informativo do filme em cartaz do Festival de Santos de 1970. Filme: As Gatinhas. **A Tribuna**, Santos. 23 out. 1970. Ano LXXVII, n. 195. 2° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/8602>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CLUBE DE CINEMA de Marília comemora 61 anos. Marília: Prefeitura de Marília, 2013. Release sobre o Clube de Cinema de Marília, fundado em 1952. Disponível em: <https://www.marilia.sp.gov.br/portal/noticias/0/3/5010/clube-de-cinema-de-marilia-comemora-61-anos>. Acess em: 14 ago. 2021.

COLEÇÃO APLAUSO - Carlos M. Motta. São Paulo: Coleção Aplausos Livros, 2012. Release biográfico sobre Carlos M. Motta. Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/sobre-o-autor.php?iEdicaoID=124>. Acesso em: 11 ago. 2021.

COMEÇA HOJE o Festival de Cinema de Guarujá. **A Tribuna**, Santos. 25 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 228. 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/9600>. Acesso em: 13 jan. 2021.

COMEÇA NO GUARUJÁ o Festival de Cinema. **A Tribuna**, Santos. 07 nov. 1974. Ano LXXXI, n.225. p. 14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/63724>. Acesso em: 15 jan. 2021.

COMEÇA O FESTIVAL DE GUARUJÁ. **A Tribuna**, Santos. 08 nov. 1974. Ano LXXXI, n.226. p.12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/63754>. Acesso em: 15 jan. 2021.

COMEÇOU COM PRAIA E ENTREVISTA. **A Tribuna**, Santos. 27 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 230. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/9650>. Acesso em: 13 jan. 2021.

COMEÇOU O I FESTIVAL de Cinema do Guarujá. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 26 nov. 1970. Ano LXX, n. 23.619. 1° caderno, p.13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/14323>. Acesso em: 13 jan. 2021.

COMEÇOU O FESTIVAL. **A Tribuna**, Santos. 17 out. 1973. Ano LXXIX, n. 204. p.24. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52116>. Acesso em: 14 jan. 2021.

COMISSÃO DE SELEÇÃO de Filmes Brasileiros. **Cine Repórter**, São Paulo. Fev. 1964. p.29. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/085995/7409>. Acesso em: 08 ago. 2021.

COMISSÃO DO CURTA-METRAGEM escolhe 4 filmes. **O Fluminense**, Niterói. 23 set. 1975. Ano XCVIII, n° 22.111. p. 14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/100439_11/31505>. Acesso em: 22 ago. 2021.

COMISSÃO DO INC selecionará filmes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11 mar. 1972. Ano LXXXI, n° 286. p. 15, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/230390>. Acesso em: 21 ago. 2021.

COMISSÃO EXECUTIVA do festival presta contas. **A Tribuna**, Santos. 02 dez. 1970. Ano LXXVII, n. 235. 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/9824>. Acesso em: 13 jan. 2021.

COMISSÃO INDICA 24 filmes que serão apresentados no Festival de Curta-Metragem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 8 ago. 1972. Ano LXXXII, n. 110. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/241725>. Acesso em 10. jan. 2021.

COMUNICADO da Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. **A Tribuna**, Santos. 20 out. 1973. Ano LXXIX, n. 207. p.5 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52175>. Acesso em: 14 jan. 2021.

CONCURSO de cartazes, último dia. **A Tribuna**, Santos. 20 jun. 1973.Ano LXXIX, n. 85. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/4850>. Acesso em: 14 jan. 2021.

CONCURSO DE CARTAZES para o Festival de Cinema da Baixada. **A Tribuna**, Santos. 12 maio. 1973. Ano LXXIX, n.46. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/47251>. Acesso em: 14 jan. 2021.

CONFUSÃO NA INDICAÇÃO para Cannes, Pelé & Etc. e tal. **Última Hora**, Niterói. 22 mar. 1962. Ano XI, n° 809. p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/81646>. Acesso em: 08 ago. 2021.

CONFUSO E ANTECIPADO, I Festival de Cinema. **A Tribuna**, Santos. 09 out. 1973. Ano LXXIX, n. 196. 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/51861>. Acesso em: 14 jan. 2021.

CONSELHO DE CULTURA estuda o festival de cinema de Guarujá. **A Tribuna**, Santos. 09 jul. 1971. Ano LXXVIII, n.106. 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/16722>. Acesso em: 13 jan. 2021.

CORREIO BRAZILIENSE. Anúncio promocional de Memórias De Um Gigolô. **Correio Braziliense**: Brasília.02 maio. 1971. n.2492. p.2 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/10871>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Paixão na Praia. **Correio Braziliense**, Brasília. 20 fev. 1973. n. 4094. p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/30857>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Os Condenados. **Correio Braziliense**, Brasília. 13 nov. 1974. n. 4644. 2° caderno, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/54635>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Sedução. **Correio Braziliense**, Brasília. 07 jan. 1975. n. 4398. 2° caderno, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/56469>. Acesso em: 15 jan. 2021.

COSTA, Cecília. **Ricardo Cravo Albin. Uma vida em imagem e som**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2018. 398p.

COSTA, Flávia Cesarino; CÁNEPA, Laura Loguercio. O cinema paulista para além dos estúdios. p.454-487 IN RAMOS; Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova História do Cinema Brasileiro**. Edições SESC: São Paulo, 2018. 528p. Volume 1.

COUTINHO, Valdi. Jofre Soares: do Circo Tilichi para as telas. **Diário de Pernambuco**, Recife. 15 abr. 1979. Ano 154, n. 101. Seção C, página única, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/133983>. Acesso em: 14 jan. 2021.

CRAVO ALBIM CONFIRMA a realização do FIF em 1973. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 11 fev. 1971. Ano LXX, n° 23.874. p. 4, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/17100>. Acesso em: 21 ago. 2021.

CRAVO ALBIN QUER O BRASIL mandando brasa em Cannes. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 15 abr. 1970. Ano XXI, n° 6074. p. 7, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/1075>. Acesso em: 21 ago. 2021.

CRAVO FRACASSOU no FIF porque Negrão não deu a verba pedida. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 18 dez. 1970. Ano XXI, n° 6283. p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/3619>. Acesso em: 21 ago. 2021.

CUNHA, Ângela Regina. Verbete sobre "Antônio Moniz Vianna". p.727-729. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

CUNHA, Wilson. Fala Confusa. **Tribuna da Imprensa**. 07 jan. 1971a. Ano XXII, n° 6296. p. 9. 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/3777>. Acesso em: 21 ago. 2021.

_____. A moral e os costumes (bons). **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 28 abr. 1971b. Ano XXII, n° 6387. p. 9, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/4869>. Acesso em: 21 ago. 2021.

_____. Às Ordens do Ministro. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 08 abr. 1971c. Ano XXII, n° 6372. p. 9, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/4689>. Acesso em: 21 ago. 2021.

DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. In **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 5-6, pp. 193-204, mar. 1966.

_____. Coisas de Festival... e de filme de índio. **Opinião**, Rio de Janeiro. 31 jan. 1975. n° 117. p. 20. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/123307/2643>. Acesso em: 22 ago. 2021.

DATA CERTA: Festival de cinema: 16 a 20 de outubro. **A Tribuna**, Santos.14 abr. 1973. Ano LXXIX, n. 20. 1° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/46407>. Acesso em: 14 jan. 2021.

DECRETO N° 33.040, de 12/06/1953. Rio de Janeiro: Senado Federal, 1953. Cria a Comissão Organizadora do I Festival Internacional de Cinema do Brasil. Disponível em: <http://legis.senado.leg.br/norma/455638/publicacao/15699448>. Acesso em 18 jan. 2020.

DECRETO n° 33.639, de 24/08/1953. Rio de Janeiro: Senado Federal, 1953. Cria a Comissão Executiva do I Festival Internacional do Cinema do Brasil. Disponível em: <http://legis.senado.leg.br/norma/456235/publicacao/15700446>. Acesso em 18 jan. 2020.

DECRETO n° 35.195, de 15/03/1954.Rio de Janeiro: Senado Federal, 1954. Abre ao Ministério das Relações Exteriores, o crédito especial de Cr$10.000.000,00, para ocorrer às despesas do I Festival de Cinema do Brasil. Disponível em: <http://legis.senado.leg.br/norma/457786/publicacao/15699761>. Acesso em: 18 jan. 2020.

DECRETO N° 55.202, de 11 de dezembro de 1964. Brasília: Senado Federal, 1964. Define filme brasileiro. Disponível em: <http://legis.senado.leg.br/norma/477796/publicacao/15666791>. Acesso em: 14 ago. 2021.

DECRETO n° 60.220, de 25/02/1967. Brasília: Senado Federal, 1967. Aprova o regulamento do Instituto Nacional do Cinema. Disponível em: < https://legis.senado.leg.br/norma/482832/publicacao/15703745>. Acesso em: 06 jan.2021.

DECRETO N° 69.161, de 02 de setembro de 1971. Brasília: Senado Federal, 1971. Atualiza o Decreto n° 55.202, que define brasileiro. Disponível em: <http://legis.senado.leg.br/norma/491801/publicacao/15705680>. Acesso em: 14 ago. 2021.

DELEGAÇÃO BRASILEIRA vai ter 12 diretores, 12 produtores e 36 artistas já escolhidos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 17 mar. 1969. Ano LXXVIII, n.288. 1° caderno, p.28. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/130729>. Acesso em: 09 jan. 2021.

DESENHO INDUSTRIAL irá ao Festival de Oberhausen. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 03 fev. 1973. Ano LXXI, n° 24.175. p. 4, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/28040>. Acesso em: 22 ago. 2021.

DE PALACE HOTEL A UNIVERSO PALACE, no José Menino. Santos: Portal Novo Milênio, 2014. História do Universo Palace Hotel, em Santos. Disponível em: <https://www.novomilenio.inf.br/santos/fotos033.htm>. Acesso em: 07 jan. 2021.

DIA DO TURISTA: Um desafio e passeio de ônibus e lancha. **A Tribuna**, Santos. 06 jul. 1971. Ano LXXVIII, n° 103. p.24. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/16659>. Acesso em: 29 jul. 2021.

DIÁRIO DA NOITE: Anúncio promocional de Um Uísque Antes... Um Cigarro Depois. **Diário da Noite**, São Paulo. 23 nov. 1970a. Ano XLV, n. 13.796. 2° caderno, p.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/9815>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de O Vale do Canaã. **Diário da Noite**, São Paulo. 28 nov. 1970b. Ano XLV, n.13.801. 2° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/10027>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Memórias De Um Gigolô. **Diário da Noite**, São Paulo. 17 dez. 1970c. Ano XLV, n.13.817. 2° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/10669>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Uma Mulher Para Sábado. **Diário da Noite**, São Paulo. 04 dez. 1970d. Ano XLV, n. 13.806. 2° caderno, p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/10225>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Uma Mulher Para Sábado. **Diário da Noite**, São Paulo. 14 dez. 1970. Ano XLV, n. 13.814. 4° caderno, p.9e. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/10525>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de A Guerra dos Pelados. Diário da Noite, São Paulo. 21 dez. 1970f. Ano XLV, n. 13.820. 4° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/10808>. Acesso em 13 jan. 2021.

_____:. Anúncio promocional de Memórias De Um Gigolô . **Diário da Noite**, São Paulo. 04 maio. 1971a. Ano XLV, n° 13.931. p. 23 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/13236>. Acesso em: 29 jul. 2021.

_____: Anúncio promocional de Uma Mulher Para Sábado. **Diário da Noite**, São Paulo. 08 fev. 1971b. Ano XLV, n. 13.861. 4° caderno, p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/11822>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de A Guerra dos Pelados. **Diário da Noite**, São Paulo. 18 out. 1971c. Ano XLVII, n. 14.074. p.21. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/16419>. Acesso em 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de A Moreninha. **Diário da Noite**, São Paulo. 25 jan.1971d. Ano XLV, n. 13.849. 2° caderno, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/11538>. Acesso em 13 jan. 2021.

_____DIÁRIO DA NOITE: Anúncio promocional de O Pornógrafo. **Diário da Noite**, São Paulo. 25 mar. 1971e. Ano XLV, n. 13.902. 2° caderno, p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/12629>. Acesso em 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de A Moreninha. **Diário da Noite**, São Paulo. 11 jan.1971f. Ano XLV, n. 13.837. 2° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/16419>. Acesso em 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Balada dos Infiéis. **Diário da Noite**, São Paulo. 26 abr. 1971g. Ano XLV, n.13.924. 2° caderno, p.15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/13057>. Acesso em: 13 jan. 2021.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO: Anúncio promocional de A Moreninha. **Diário de Pernambuco**, Recife. 09 maio. 1972. Ano 147, n. 105. Segundo caderno, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/27450>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Sedução. **Diário de Pernambuco**, Recife. 29 dez. 1974. Ano 150, n.349. Terceiro caderno, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/65086>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Sedução. **Diário de Pernambuco**, Recife. 06 jan. 1975. Ano 150, n.150. Terceiro caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/65361>. Acesso em: 15 jan. 2021.

DIÁRIO DO PARANÁ: Anúncio promocional de Uma Mulher Para Sábado. **Diário do Paraná**, Curitiba. 27 nov. 1971. Ano XII, n. 4916. p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/84499>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de A Faca e o Rio. **Diário do Paraná**, Curitiba. 02 mar. 1974. Ano XIX, n° 5600. p.2, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/761672/96695>. Acesso em: 29 jul. 2021.

DIRETOR DO INC diz em Minas que não reivindica presidência do Festival. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 06 ago. 1968. Ano LXXVIII, n. 101. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/119676>. Acesso em: 09 jan. 2021.

DIRETOR DO INC é antigo no cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 24 mar. 1967. Ano LXXVII. n.69. 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/97360> Acesso em: 09 jan. 2021.

DIRETRIZES do festival de cinema da Baixada. **A Tribuna**, Santos. 27 jul. 1973. Ano LXXIX, n. 122. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/49637>. Acesso em: 14 jan. 2021.

DIRIGENTE DO INC exige a presidência do Festival de Cinema Brasileiro em Minas **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 02 ago. 1968. Ano LXXVIII, n. 98. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/119468 >. Acesso em: 09 jan. 2021.

DONA DOROTEIA, vamos furar aquela onda? Ícone do carnaval santista. Santos: Memória Santista, 2014. História da festa carnavalesca Dona Doroteia. Disponível em: <http://memoriasantista.com.br/?p=413>. Acesso em: 07 jan. 2021.

DOS SEUS FILHOS, O post aos leitores. São Paulo: Cine Fassoni Blog, 2020. Post do blog do crítico Orlando Fassoni. Disponível em: <http://cinefassoni.blogspot.com/2010/04/dos-seus-filhos-o-recado-aos-leitores.html>. Acesso em: 13 ago. 2021.

DROPS. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 24 jul. 1971. n° 14.950. p. 3, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/12570>. Acesso em: 21 ago. 2021.

DURVAL SE DEFENDE de acusações. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 04 out. 1967. Ano LXVII, n° 22853. p.9, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/86194>. Acesso em: 17 ago. 2021.

DUWE, Ricardo; BREDA, Thiago Santini. **Futebol e política: da popularização do esporte às torcidas antifascistas**. Florianópolis: Podcast Estação Brasil, episódio número 5, produzido pelo canal Leitura ObrigaHISTÓRIA, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3v77Gnf>. Acesso em: 18 abr. 2021.

DUWE, Ricardo; PINTO, Matías. **Somos o país do futebol?: futebol e a identidade nacional brasileira. Florianópolis:** Podcast Estação Brasil, episódio número 21, produzido pelo canal Leitura ObrigaHISTÓRIA, 2021. Disponível em: < https://bit.ly/3pa2EEZ >. Acesso em: 29 nov. 2021.

DYLAN, Emerson. O festival e a cidade: a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo como um espaço de sociabilidade na capital paulista. **CSOnline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, Juiz de Fora, n° 29, p.32-44. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/issue/view/1248/398>. Acesso em: 20 abr. 2020.

EDITORIAL de A Tribuna. Festival a esquecer. **A Tribuna**, Santos. 15 nov. 1974. Ano LXXXI, n. 233. p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/65918>. Acesso em: 15 jan. 2021.

EDMIR PEDE APOIO para o I Festival de Cinema. **Diário de Pernambuco**, Recife. 08 jun. 1971. Ano 146, n° 130. p. 3, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/16190>. Acesso em: 22 ago. 2021.

ELSAESSER, Thomas. Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. Amsterdam University Press. Amsterdam: 2005 p. 82-107. IN **European Cinema: Face to Face with Hollywood**. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9789048505173-005/html>.Acesso em: 17 maio. 2021.

EMPLASA - REGIÃO METROPOLITANA DA BAIXADA SANTISTA. São Paulo: Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano S.A, 2019. Indicativos econômicos da Região da Baixada Santista. Disponível em: <https://emplasa.sp.gov.br/RMBS>. Acesso em: 03 jun. 2020.

EM FAMILIA NO FESTIVAL. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 25 e 26 abr. 1971. Ano LXX, n° 23.935. p. 8, Anexo. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/19548>. Acesso em: 22 ago. 2021.

EM GRAMADO, UMA NOVA promessa. **Diário do Paraná**, Curitiba. 03 jan. 1976. Ano XXI, n° 6164. p.5, 2e caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/108147>. Acesso em: 04 ago. 2021.

EM GUARUJÁ já se pensa no segundo festival. **Diário da Noite**, São Paulo. 30 nov. 1970. Ano XLV, n.13.802. 1° caderno, p.12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/10070>. Acesso em: 13 jan. 2021.

EM NOVEMBRO Festival do Cinema Brasileiro. **A Tribuna**, Santos. 27 ago. 1970. Ano LXXVII, n. 139. 1° caderno, p.7.Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/6856>. Acesso em: 13 jan. 2021.

EM TEMPO DE FESTIVAL. **Correio Braziliense**, Brasília. 27 set. 1975. n° 4658. p. 2, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/66113>. Acesso em: 22 ago. 2021.

ENCERRA-SE hoje o Festival. **A Estância do Guarujá**, Guarujá. 29 nov. 1970. Ano XX, n. 2085. p.7.

É O FESTIVAL. Ativo. A Tribuna, Santos. 27 out. 1970. Ano LXXVII, n. 199. p.26. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8755>. Acesso em: 12 jan. 2021.

É PROIBIDO BEIJAR... NO GUARUJÁ. Santos: Novo Milênio, 2020. Breve texto com prints sobre o filme É Proibido Beijar, da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, gravado em Guarujá em 1951. Disponível em: <https://bit.ly/3dAOXrE>. Accesso em: 05 jun. 2020.

É PROIBIDO BEIJAR no Guarujá. Santos: Novo Milênio, 2016. Texto sobre as gravações do filme *É Proibido Beijar* em Guarujá. Disponível em: <https://www.novomilenio.inf.br/guaruja/gfoto027.htm>. Acesso em: 05 jun. 2020.

EQUÍVOCO DO ITAMARARI. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1967. Ano XXXVII n. 13.548. 2ª Seção, p.2 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/63656>.Acesso em: 09 jan. 2021

ESTÁ QUASE TUDO pronto para o nosso festival, que vai começar amanhã. **A Tribuna**, Santos. 22 out. 1970. Ano LXXVII, n. 194. p. 28. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/8581>. Acesso em: 12 jan. 2021.

ESTAMOS QUERENDO mexer com o turista. **A Tribuna**, Santos. 26 jan. 1973. Ano LXXVIII, n° 304, p.6, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/43902>. Acesso em: 28 jul. 2021.

ESTES ARTISTAS estarão no Festival de Cinema. **A Tribuna**, Santos. 19 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 222. 1° caderno, p.12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/9411>. Acesso em: 13 jan. 2021.

ETYMOLOGY – Festival. Pensilvânia, Estados Unidos: Online Etymology Dictionary. Etimologia da palavra "festival". Disponível em: <https://bit.ly/33RrVJM>. Acesso em: 17 maio. 2021.

EUROPA VAI QUERER cinema unido Brasil-Argentina. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 31 out. 1967. Ano LXVII, n. 22.876. 1° caderno, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/86959>. Acesso em: 09 jan. 2021.

EXIBIÇÃO DE SUPER-8 é hoje às 20hs. **Diário de Pernambuco**, Recife. 02 fev. 1975. Ano 150, n° 32. p. 3, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/66328>. Acesso em: 22 ago. 2021.

EWALD FILHO, Rubens. Juliana, de Sérgio Ricardo. **A Tribuna**, Santos. 24 mar. 1971a. Ano LXXVII, n. 345. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/13314>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Antes... E Depois? **A Tribuna**, Santos. 22 jun. 1971b. Ano LXXVIII, n. 89. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/16168>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Quem pode com Simonal? **A Tribuna**, Santos. 10 set. 1971c. Ano LXXVIII, n. 169. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/18792>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Sem Obras-primas. **A Tribuna**, Santos. 23 out. 1973. Ano LXXIX, n. 210. p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52284>. Acesso em: 14 jan.2021

_____. De prêmios e saídas. **A Tribuna**, Santos. 16 maio. 1974a. Ano LXXXI, n.50. p.8 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/58441>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____. A sedução de Sandra. **A Tribuna**, Santos. 09 nov. 1974b. Ano LXXXI, n. 227. p.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/65734>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____.De política a metempsicose. **A Tribuna**, Santos. 10 nov. 1974c. Ano LXXXI, n. 228. p.15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/65767>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____. Isabel, a grande. **A Tribuna**, Santos. 11 nov. 1974d. Ano LXXXI, n.229. p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/65813>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____. Filmes: o melhor do caos. **A Tribuna**, Santos. 12 nov. 1974e. Ano LXXXI, n.230. p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/65842>. Acesso em: 15 jan. 2021.

FABBRI, Helio. Saiba tudo sobre o Festival do Guarujá. **Diário da Noite**, São Paulo. 24 nov. 1970. Ano XLV, n. 13.797. 1° caderno, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/9856>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FATOS E FOFOCAS no Festival de Guarujá. **Diário de Notícias**, Porto Alegre. 28 nov. 1970. Ano XLVI, n. 329. p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093726_05/4853>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FATOS MAIS IMPORTANTES do ano em Guarujá. **A Estância do Guarujá**, Guarujá. 25 dez. 1970. Ano XX, n.2.089, p.23.

FECIBRASA, nome exótico para o nosso 1° Festival de Cinema. **A Tribuna**, Santos. 10 out. 1970. Ano LXXVII, n. 182. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8175>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FERNANDES, José Rafael. Brasil também exporta cultura obtendo lucros de milhões. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 06 out. 1963. Ano LXXIII, n° 234. p.33, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/44838>. Acesso em: 08 ago. 2021.

FESTIVAL DE BRASÍLIA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 14 nov. 1967. Ano LXXVII, n. 190. Caderno B, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/107098>. Acesso em: 09 jan. 2021.

FESTIVAL DE CANNES com inscrições até o dia 20. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. 13 fev. 1976. Ano 149. n° 110. p.10. Disponivel em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/39809>. Acesso em: 05 ago. 2021.

FESTIVAL COM NOVAS CARAS vê últimos concorrentes. **A Tribuna**, Santos. 28 nov. 1970. Ano LXXVII, n.231. 1° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/9678>.

FESTIVAL COM PASSARINHO. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 28 maio. 1970. Ano XXI, n° 6110. p.2, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/1526>. Acesso em: 21 ago. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA. **A Tribuna**, Santos. 05 set. 1970. Ano LXXVII, n. 148. 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/7106>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA AMADOR vai exibir no Paissandu todas as obras inscritas**. Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 29 out. 1969. Ano LXXIX, n.175. 1° caderno, p.12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/143215>. Acesso em: 09 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA - Abertas inscrições para o II FIF. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 11 fev. 1969. Ano XLIX, n. 14.523. 1° Caderno, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/71837>. Acesso em: 09 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA começa hoje em Penedo. **Diário de Pernambuco**, Recife. 09 jan. 1975. Ano 150, n° 08. p. 9, primeiro caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/65432>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA COMEÇA TERÇA-FEIRA. **A Tribuna**, Santos. 14 out. 1973. Ano LXXIX, n. 201. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/51993>. Acesso em: 14 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA: Comissão já tem nomes. **A Tribuna**, Santos. 09 jun. 1971. Ano LXXVIII, n. 76. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/15759>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA ELEVA valor dos prêmios aos melhores. **A Tribuna**, Santos. 03 nov. 1970. 07 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 210. 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/9048>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA ESTE ANO depende de auxílio do INC. **A Tribuna**, Santos. 31 maio. 1972. Ano LXXVIII, n° 66. p.3, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/27403>. Acesso em: 01 ago. 2021

FESTIVAL DE CINEMA EM LAGES tem novo prazo. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. Ano 149, n° 8. p. 8, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/37829>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA em Guarujá. **A Estância do Guarujá**, Guarujá. 04 jun. 1972. Ano XXII, n. 2243. p.6.

FESTIVAL DE CINEMA EM OUTUBRO, a ideia de Alcides. **A Tribuna**, Santos. 23 jan. 1973. Ano LXXVIII, n° 301, p.3, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/43783>. Acesso em: 28 jul. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA EM PENEDO. **Correio Braziliense**, Brasília. 10 dez. 1975. n° 4730. p. 5, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/68925>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA EM SANTOS. **A Tribuna**, Santos. 07 fev. 1973. Ano LXXVII, n° 316. p.3, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/44297>. Acesso em: 13 ago. 2021.

FESTIVAL de cinema do Guarujá amanhã. **A Tribuna**, Santos. 25 out. 1974. Ano LXXXI, n.211.p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/63386>. Acesso em: 15 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA: Está tudo certo, só falta marcar a data. **A Tribuna**, Santos. 24 mar. 1973. Ano LXXVIII, n. 1° caderno, p.3 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/45721>. Acesso em: 14 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA NA BAIXADA vai a debate na Guanabara. **A Tribuna**, Santos. 21 mar. 1973. Ano LXXVIII, n° 357, p.3, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/45635>. Acesso em: 28 jul. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA pode se realizar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 26 jul. 1973. Ano LXXXIII, n. 109. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/14740>. Acesso em 10. jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA tem sua 'Miss': a mulata Denise**. A Tribuna**, Santos. 30 out. 1970. Ano LXXVII, n. 202. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/8836>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA DARÁ muitos prêmios. **A Tribuna**, Santos. 16 out. 1970. Ano LXXVII, n. 188 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8372>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA, promoção conjunta de Santos e Guarujá. **A Tribuna**, Santos. 16 mar. 1973. Ano LXXVIII, n.352. 1° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/45469>. Acesso em: 14 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA Também dá samba. **A Tribuna**, Santos. 29 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 232. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/9706>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA TERMINA com procissão. **Jornal do Commércio**, Rio de Janeiro. 10 dez. 1975. Ano 149, n° 60. p. 5, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/38810>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA TERÁ iluminação especial para Enseada. **A Tribuna**, Santos. 24 ago. 1970. Ano LXXVII, n. 196. 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8616>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL DE CINEMA TERÁ música-tema. **A Tribuna**, Santos. 14 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 217. 1° CADERNO, p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/9242>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL DE CURTA-METRAGEM. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 04 abr. 1968. Ano LXXVII, n. 309. Caderno B, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/113687>. Acesso em: 09 jan. 2021.

FESTIVAL DE CURTA-METRAGEM é suspenso no DF porque a Censura proibiu dois filmes. Geocites: Brasília, 1968. **Textos do Jornal do Brasil**. Disponível em: <http://www.geocities.ws/veraluciacarlospereira/>. Acesso em: 09 jan. 2021.

FESTIVAL DE CURTA OBERHAUSEN-74 e outras: INC. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 18 jan. 1974. Ano LIV, n° 16.041. p. 4, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/117941>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FESTIVAL DE FILMES CIENTÍFICOS. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 14 abr. 1968. n.13.926. 2ª seção, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/73891>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FESTIVAL DO CINEMA DO AUTOR será de 9 a 12 em Penedo. **A Luta Democrática**, São Paulo. 07 jan. 1975. Ano XXI, n° 6408. p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/57910>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FESTIVAL DO FILME tem convênio do MEC e Guanabara. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 06 fev. 1969. Ano LXVIII, n. 23.241. 1° caderno, p.7 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/99597>. Acesso em: 09 jan. 2021.

FESTIVAL DO GUARUJÁ. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. 10 out. 1974. Ano 148, n.9. 1° caderno, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/31535>. Acesso em: 15 jan. 2021.

FESTIVAL DO GUARUJÁ vai só de "cobras". **Diário da Noite**, São Paulo. 16 nov. 1970. Ano XLV, n. 13. 790. 2° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/9576>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL DO LÍBANO. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. 30 jul. 1964. Ano 137, n° 250. p.5, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_15/30013>. Acesso em: 08 ago. 2021.

FESTIVAL DO PARÁ. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 11 set. 1974. Ano XXV, n° 7397. p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/17356>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FESTIVAL É DE ARTE lá em Minas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 17 abr. 1970. Ano LXXIX, n° 23.620. p.11, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/5061>. Acesso em: 21 ago. 2021.

FESTIVAL É SUCESSO porque tem coisa boa de se ver. **A Tribuna**, Santos. 25 out. 1970. Ano LXXVII, n. 197. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8638>. Acesso em: 12 jan. 2021.

FESTIVAL É TEMA para debates. **A Tribuna**, Santos. 30 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 233. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/9770>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL EM SANTOS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 08 out. 1970. Ano LXXX, n. 158. Caderno B, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/195982>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FESTIVAL & PAQUERAS. **A Tribuna**, Santos. 29 out. 1970. Ano LXXVII, n. 201. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8782>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAIS INTERNACIONAIS. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. 21 fev. 1965. Ano 138, n° 120. p.6, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_15/33609>. Acesso em: 17 ago. 2021.

FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE CINEMA. **Revista Filme Cultura (15)**. Rio de Janeiro, v.6 n. 15, p.50-53. Jul-ago. 1970. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-15/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

FESTIVAL INTERNACIONAL de filmes de Tel-Aviv. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro. 21 nov. 1962. Ano XXXV, n° 10.635. p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_05/11522>. Acesso em: 08 ago. 2021.

FESTIVAL INTERNACIONAL do Filme pode se realizar em outubro mas sem competição. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 21 jul. 1972. Ano LXXIII, p.92. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/240157>. Acesso em 10. jan. 2021.

FESTIVAL INTERNACIONAL DO FILME: Verba Certa. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 12 jan. 1969. n. 14.153. 1ª seção, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/80422>. Acesso em: 09 jan. 2021.

FESTIVAL JÁ SELECIONOU filmes. **A Tribuna**, Santos. 12 out. 1973. 1° caderno, p.7. Ano LXXIX, n. 199. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/51941>. Acesso em: 14 jan. 2021.

FESTIVAL JÁ TEM filmes inscritos. **A Tribuna**, Santos. 11 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 214. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/9159 >. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL MELANCÓLICO. **A Tribuna**, Santos. 30 nov. 1974. Ano LXXXI, n° 248. p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/66394>. Acesso em: 01 ago. 2021.

FESTIVAL MELHORA com a "SUPERFÊMEA". **A Tribuna**, Santos. 20 out. 1973. Ano LXXIX, n. 207. p.30. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52200>. Acesso em: 14 jan. 2021.

FESTIVAL PROSSEGUE e deverá chegar Leila Diniz. **A Tribuna**, Santos. 25 out. 1970. Ano LXXVII, n. 197. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8647>. Acesso em: 12 jan. 2021.

FESTIVAL PROSSEGUE, DIA E NOITE. **A Tribuna**, Santos. 27 out. 2021. Ano LXXVII, n° 199. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8730>. Acesso em: 16 ago. 2021.

FESTIVAL VAI DAR muitos prêmios aos melhores do Cinema. **A Tribuna**, Santos. 05 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 208. 1° caderno, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8998>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL VAI TRAZER cinema para Santos. 28 out. 1970. **A Tribuna**, Santos. Ano LXXVII, n. 200. p.1, Capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8756>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FESTIVAL TERMINA com queixas e festa confusa. **A Tribuna**, Santos. 23 out. 1973. Ano LXXIX, n. 210. p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52284>. Acesso em: 14 jan.2021

FESTIVAIS DE BERLIM E CANNES. **Jornal do Sports**, Rio de Janeiro. 18 mar. 1974. Ano XLIII, n° 13.311. p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/112518_04/24169>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FESTIVAIS DE CINEMA já têm inscrições. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 24 nov. 1967. Ano LXVII, n° 22.896. p.3, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/87599>. Acesso em: 01 ago. 2021.

FESTIVAIS DE CINEMA SÃO RECOMENDADOS. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 14 jul. 1967. Ano LXVII. n. 22.783. 1° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/83846>. Acesso em: 09 jan. 2021.

FIF A NÃO PERDER. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 28 jun. 1967. Ano LXXVI. n. 70. Caderno B, p.3 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/101372>. Acesso em: 09 jan. 2021.

FIF NÃO SAI. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 22 jan. 1973. Ano LXXXII. n. 275. Caderno B, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/1460>. Acesso em 10. jan. 2021.

FILME BRASILEIRO candidato ao Festival de Berlim pode inscrever-se no INC até dia 27. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 20 abr. 1971. Ano LXXXI, n° 10. p. 23, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/208437>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FILME BRASILEIRO interessa Europa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 06 jul. 1968. Ano LXVIII, n° 23.679. p.8, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/93525>. Acesso em: 17 ago. 2021.

FILME BRASILEIO TEM convite para exibição durante festival. **A Luta Democrática**, São Paulo. 07 fev. 1975. Ano XXII, n° 6434. p. 4 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/58124>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FILME CIENTÍFICO NO MAM discute o homem e seu meio-ambiente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11-12 jun. 1972. Ano LXXXII, n. 55. Caderno B, p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/237043>. Acesso em 10. jan. 2021.

FILME DE ARNALDO JABOR abre 1° Festival do Cinema Brasileiro de Gramado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11 jan. 1973. Ano LXXXII, n. 264. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/604>. Acesso em 10. jan. 2021.

FILME DO INC inaugura o festival em Santos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 14 out. 1973. Ano LXXXIII, n° 189. p. 33. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/20109>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FILME E COQUETEL abrem Festival em Belo Horizonte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 20 set. 1968. Ano LXXVIII, n.140. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/122065>. Acesso em: 09 jan. 2021.

FILME NACIONAL PREMIADO em Nova Delhi. **Diário de Pernambuco**, Recife. 26 jan. 1975. Ano 150, n° 28. p. 5, terceiro caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/6610>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FILME NACIONAL tem mostra em Cannes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 22 jan. 1971. Ano LXX, n° 23.857. p.4, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/16396>. Acesso em: 21 ago. 2021.

FILME NÚMERO 11 vai ser no Piauí. **Diário da Noite**, São Paulo. 01 fev. 1971. Ano XLV, n. 13.885. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/11645>. Acesso em: 13 jan. 2021.

FILMES BRASILEIROS já têm compradores: estrangeiros. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 19 maio. 1970. n. 16.676. 1ª seção, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/2817>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FILMES. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 09 jun. 1972. Ano LXXXII, n. 53. Classificados, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/236895>. Acesso em 10. jan. 2021.

FILMES BRASILEIROS. **Diário de Pernambuco**, Recife. 19 jul. 1972. Ano 147, n° 170. p. 10, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/30086>. Acesso em: 21 ago. 2021.

FILMES BRASILEIROS NA DINAMARCA. **Correio Braziliense**, Brasília. 06 set. 1969. n° 2985. p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/44550>. Acesso em: 17 ago. 2021.

FILMES BRASILEIROS para o Festival de Veneza. **Correio Paulistano**, São Paulo. 11 jul. 1962. Ano 109, n° 32.598. p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_11/12816>. Acesso em: 08 ago. 2021.

FILMES DE TRANSPLANTES são atração de festival. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 21 fev. 1969. Ano LXXVIII, n. 268. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/129608>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FILMES PARA CANNES. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 27 mar. 1962. Ano XXXII, n° 12.074. p.6, segunda seção. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/20294>. Acesso em: 08 ago. 2021.

FILMES PARA CANNES já foram escolhidos. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. 20 mar. 1973. Ano 147, n° 138. p. 9, primeiro caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/20164>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FREIRE, Rafael de Luna; FRÓES, Natália Teles Silva. Carlos Fonseca e o cinema conservador carioca. Revista **Ecopós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2020, p.460-483. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27548/pdf>. Acesso em: 11 ago. 2021.

FRIAÇA, Guilherme José Roeder. **Mulheres diplomatas no Itamaraty: Uma análise de trajetórias, vitórias e desafios. Brasília**: Fundação Alexandre de Gusmão, 2018. 385p. Disponível em: <https://bit.ly/2YKBPdl>. Acesso em: 17 jun. 2020.

FONSECA, Carlos. Segundo Festival Internacional do Filme de Teerã. **Revista Filme Cultura (25).** Rio de Janeiro, v.10 n. 25, p.49-53. mar.1974 Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-25/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

FONTOURA, João Neves De. **Relatório do Ministério das Relações Exteriores apresentado ao presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo ministro de estado das Relações Exteriores**. Rio de Janeiro: Seção de Publicações do Serviço de Documentação do MRE, 1952. 264p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/zb0028/11996>. Acesso em: 07 jul. 2021.

FUSÃO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 12 ago. 1973. Ano LXXXIII, n. 126. Caderno B, p.2 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/89698>. Acesso em 10. jan. 2021.

FUSÃO NÃO SAI. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 22 maio. 1975. Ano LXXXV, n. 44. Caderno B, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/55725>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FUZISAKI, Aline. Esquadrão Gavião celebra cinquentenário. Brasília: Força Aérea Brasileira (FAB), 2017. Release com a história da Ala 435. Disponível em: <http://bit.ly/3ojy2PL>. Acesso em: 07 jan. 2021.

GARRINCHA, Alegria do Povo, vai ao Festival Internacional de Berlim. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 18 maio 1963. Ano LXXIII, n° 114. p.5, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/39735>. Acesso em: 08 ago. 2021.

GATTI, André; SIMÕES, Inimá. Verbete sobre "Censura". p.149-150. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital**. São Paulo: Editora Papirus, 2016. 203p.

GENTE FAMOSA chega a Santos. É o festival de cinema que está começando. **A Tribuna**, Santos. 24 out. 1970. Ano LXXVII, n. 196. p. 1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8610>. Acesso em: 12 jan. 2021.

GERBER, Raquel. **O cinema brasileiro e o processo político cultural**. Rio de Janeiro: Editora EMBRAFILME, 1982. 390p.

GLAUBER GANHA ELOGIO Oficial. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 19 jun. 1969. Ano LXXXIX, n° 62. p.16, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/135852>. Acesso em: 17 ago. 2021.

GLAUBER IRÁ A CANNES representar o Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 25 abr. 1969. n. 14. 239. 1ª Seção, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/82822>. Acesso em: 09 jan. 2021.

GLAUBER NÃO MOSTRARÁ seu filme em Londres. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 21 fev. 1970. Ano L, n° 14.846. p.5, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/81978>. Acesso em: 17 ago. 2021.

GLOSSÁRIO DE TERMOS Técnicos – ANCINE. Brasília: Ministério da Cultura, 2005. Reprodução do glossário de termos técnicos publicados pela Agência Nacional de Cinema. Disponível em: <http://bit.ly/2XfdPyu>. Acesso em: 06 jan. 2021.

GOMES DE GARCIA CONTINUARÁ no Instituto Nacional de Cinema a obra de Tambelini. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 29 mar. 1967. Ano LXXVI, n° 72. p.14, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/97515>. Acesso em: 17 ago. 2021.

GONÇALVES, Alcindo. **Desenvolvimento Econômico da Baixada Santista**. Santos: Editora Leopoldianum, 2006. 189p.

GODARD-RESNAIS E MAIS 10 pedem a Costa e Silva para liberar "Terra em Transe". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 27 abr. 1967. Ano LXXXVII, n° 17. p.10, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/98711>. Acesso em: 17 ago. 2021.

GOVERNADOR Laudo Natel na abertura do Festival do Guarujá. **A Tribuna**, Santos. 04 nov. 1974. Ano LXXXI, n. 222. p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/63662>. Acesso em: 15 jan. 2021.

GOVERNO AJUDA filha de Leila. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 17 jun. 1972. Ano LXXII, n° 24.289. p. 3, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/31298>. Acesso em: 21 ago. 2021.

GOVERNO CRIA Empresa para fazer filmes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 13 set. 1969. Ano LXXIX, n° 136. p.16, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/140682>. Acesso em: 21 ago. 2021.

GRACIOSA ASSUME NO INC. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 18 abr. 1974. Ano LXXXIV, n. 10. 1° caderno, p.13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/32701>. Acesso em: 10 jan. 2021.

GRANDE GALA no 101° aniversário do XV inaugura novo salão. **A Tribuna**, Santos. 21 jun. 1970. Ano LXXVII, n. 74. 3° caderno, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/4911>. Acesso em: 10 jan. 2021.

GRANDE OTELO chega dizendo que ninguém segura os festivais. **A Tribuna**, Santos. 26 out. 1970. Ano LXXVI, n. 198. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8706>. Acesso em: 12 jan. 2021.

GRAMADO ELEGE À LUZ de velas "Toda Nudez será castigada o melhor filme". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 15 jan. 1973. Ano LXXXII, n. 268. 1° caderno, p.16. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/951>. Acesso em 10. jan. 2021.

GRAMADO ESTÁ PRONTA para o festival. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 15 jan. 1976. Ano LXXXV, n° 280. p.56. Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/69383>. Acesso em: 04 ago. 2021.

GRAMADO FAZ IV FESTIVAL de cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11 dez. 1975. Ano LXXXV, n° 247. p.8, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/67383>. Acesso em: 04 ago. 2021.

UM MODELO nacional para os festivais de cinema: Gramado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 29 jan. 1975. Ano LXXXIV, n.294. Caderno B, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/255380>. Acesso em 10 jan. 2021.

GUARUJÁ E SANTOS, juntos nas promoções turísticas. **A Tribuna**, Santos. 20 mar. 1973. Ano LXXVIII, n° 356, p.3, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/45621>. Acesso em: 28 jul. 2021.

GUARUJÁ PITORESCA DE CORNÉLIO PIRES. Santos: Novo Milênio,2013. Texto sobre o filme *Brasil Pitoresco*, de Cornélio Pires, com imagens feitas em Guarujá em 1925. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/guaruja/gfoto048.htm>. Acesso em: 05 jun. 2020.

GUARUJÁ TEM PROGRAMA para festival de cinema. **A Tribuna**, Santos. 08 set. 1974. Ano LXXXI, n° 166. p. 22. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/61979>. Acesso em: 01 ago. 2021

GUERRA CONJUGAL SERÁ MOSTRADO em maio ao público de Cannes. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 06 fev. 1975.Ano XXVI, n° 7878. p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/18909>. Acesso em: 22 ago. 2021.

GUIAS: Associação esclarece. **A Tribuna**, Santos. 06 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 209. 2° caderno, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/9031>. Acesso em: 13 jan. 2021.

HEFFNER, Hernani. Verbete sobre "Geraldo Santos Pereira". p.546-547a. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

_____. Verbete sobre "José Lino Grünewald". p.354-355b. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

HISTÓRIA DO CINEMA E DOS CINEMAS. Santos: Novo Milênio, 2020. Compilados de textos sobre a história do desenvolvimento cinematográfico na cidade de Santos. Disponível em: <https://bit.ly/2Ui6a1E>. Acesso em: 05 jun. 2020.

HOINEFF, Nelson. Especial: As verdades do INC (I). **O Jornal**, Rio de Janeiro. 29 set. 1972. Ano LIII, n° 15.642. p. 2, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/106520>. Acesso em: 21 ago. 2021.

_____. Apresentando o II FIF. **O Jornal**, Rio de Janeiro 11 fev. 1969. Ano XLIX, n. 14.532. Jornal Jovem, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/71862>. Acesso em: 09 jan. 2021.

HOJE DE MANHÃ, a data e o dinheiro para o Festival. **A Tribuna**, Santos. 10 abr. 1973. Ano LXXIX, n. 16. 1° caderno, p.3 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/46290>. Acesso em: 14 jan. 2021.

HORA PRIMEIRA. **Revista Filme Cultura (5**). Rio de Janeiro, v.3, n. 5, p.02-07, jul.-ago. 1967. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-05/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

I FESTIVAL DE CINEMA Brasileiro do Guarujá. **Diário da Noite**, São Paulo. 13 nov. 1970. Ano XLV, n.13.788. 2° caderno, p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/9515>. Acesso em: 13 jan. 2021.

I FESTIVAL DE CINEMA COMEÇA, apesar dos contratempos. **A Tribuna**, Santos. 16 out. 1973. Ano LXXIX, n° 203, p. 24. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/52092>. Acesso em: 28 jul. 2021.

I FESTIVAL DE CINEMA na Bahia. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 12 jul. 1974. Ano XXV, n° 7346. p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/16710>. Acesso em: 22 ago. 2021.

I FESTIVAL DE SANTOS do Cinema Brasileiro. A **Tribuna**, Santos. 16 ago. 1970. Ano LXXVII, n. 128. 3° caderno, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/6531>. Acesso em: 10 jan. 2021.

I FESTIVAL DE SALVADOR. **Correio Braziliense**, Brasília. 05 out. 1974. n° 4605. p. 1, caderno de integração. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/53188>. Acesso em: 22 ago. 2021.

I MOSTRA DO FILME ETNOGRÁFICO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 18 ago. 1975. Ano LXXXV, n. 132. Caderno B, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/60062>. Acesso em: 10 jan. 2021.

II FESTIVAL DE CINEMA em Juiz de Fora deu vitória a Maurício e Glauber Rocha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 04 set. 1967. Ano LXXVII, n.73, 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/101619>. Acesso em: 09 jan. 2021.

II FIF - AS RAÍZES DO ÊXITO. **Revista Filme Cultura (12)**. Rio de Janeiro, v.5 n. 12, p.02-05. maio/jun. 1969. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-12/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

IMÓVEIS POR BAIRROS. **Diário da Noite**, São Paulo. 18 dez. 1970, p.2, segundo caderno. Ano XLV, n° 13.818. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/221961_05/10689>. Acesso em: 25 out. 2021.

IDA E VOLTA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 08 jan. 1976. Ano LCCCV, n° 273. p. 3, Caderno Turismo. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/68946>. Acesso em: 22 ago. 2021.

INC ABRE CAMINHO a Glauber. Diário de **Notícias**, Rio de Janeiro. 20 abr. 1969. n. 14.235. 1ª Seção, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/82707>. Acesso em: 09 jan. 1969.

INC ABRE INSCRIÇÕES PARA A XX SEMANA Internacional de Cinema de Valladolid. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 28 fev. 1975. p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/37279>. Acesso em: 05 ago. 2021.

INC ABRE INSCRIÇÕES a festivais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 2 fev. 1972. Ano LXXXI, n. 255. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/227840>. Acesso em: 10 jan. 2021.

INC ABRE INSCRIÇÕES para Cannes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 16 fev.1968. Ano LXVII, n° 22.966. p.5, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/89757>. Acesso em: 01 ago. 2021.

INC ABRIRÁ AGÊNCIAS para aumentar a venda de filmes brasileiros aos europeus. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 15 de ago. 1967. Ano LXXVII, n.111. 1° caderno, p.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/103477>. Acesso em: 09 jan. 2021.

INC CONVOCA PARA CANNES. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 25 jan. 1975. N° 16.213. p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/36852>. Acesso em: 05 ago. 2021.

INC DÁ 90 MIL em prêmios no II Festival de Cinema de Guarujá. **Diário de Pernambuco**, Recife. 26 ago. 1974. Ano 149, n.288. Segundo Caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/800074/131616>. Acesso em: 15 jan. 2021.

INC É CABIDE de emprego para críticos pelegos. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 15 mar. 1968. Ano XXXVIII, n° 13901. p. 6, 1ª seção. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/73226>. Acesso em: 17 ago. 2021.

INC CONVOCA PARA CANNES. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 25 jan. 1975. n° 15.123. p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/36852>. Acesso em: 22 ago. 2021.

INC E DES DÃO POSSE a novos chefes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 23 mar. 1967. Ano LXXVI. n. 71. 1° caderno, p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/97474>. Acesso em: 09 jan. 2021.

INC E FILMES. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 05 jun. 1970. Ano XXI, n° 6117. p. 8, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/1616>. Acesso em: 21 ago. 2021.

INC EM RITMO DE FESTIVAIS. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 30 mar. 1974. Ano LIV, n° 16.100. p. 4, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/119525>. Acesso em: 22 ago. 2021.

INC ENVIA QUATRO FILMES ao Panamá. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 24 ago. 1972. Ano LXXXXII, n. 126. 1° caderno, p.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/242994>. Acesso em: 10 jan. 2021.

INC ESCOLHE HOJE filme que representará Brasil no Festival de Moscou. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 09 jun. 1967. Ano LXXVII, n.54. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/100553>. Acesso em: 09 jan. 2021.

INC ESTUDA FESTIVAL do Filme. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 03 ago. 1973. Ano LXXXIII, n° 117. p. 10, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/15369>. Acesso em: 22 ago. 2021.

INC FIXA NORMAS para festivais. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 30 ago. 1973. n° 24.656. p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/38169>. Acesso em: 05 ago. 2021.

INC FIXA NORMAS E PROMETE apoio a festivais de cinema. **A Tribuna**, Santos. 9 set. 1973. Ano LXXIX, n° 166. p.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/50978>. Acesso em: 05 ago. 2021.

INC FIXA NORMAS para a realização de festivais. **Diário de Pernambuco**, Recife. 26 set. 1973. Ano 148, n° 259. p.4, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/47768>. Acesso em: 05 ago. 2021.

INC FORMA COMISSÃO para mostra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 31 mar. 1973. Ano LXXXII, n. 340. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/6210>. Acesso em 10. jan. 2021.

INC INDICA filmes para 4 festivais. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 10 jul. 1970. Ano LI, n° 14. 964. p. 2, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/85975>. Acesso em: 22 ago. 2021.

INC INDICA "Pindorama" e "Como era Bom Meu Francês" para o Festival de Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 03 abr. 1971. Ano LXXX, n. 306. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/207333>. Acesso em: 10 jan. 2021.

INC INSCREVE PARA FESTIVAL DE FILMES, 1975. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 21 mar. 1975. n° 16.258. p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/37504>. Acesso em: 05 ago. 2021.

INC JÁ COMEÇOU TRABALHO para realização em 1968 do II Festival do Filme. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11 out. 1967. Ano LXXVII, n. 162. 1° caderno, p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/105344>. Acesso em: 09 jan. 2021.

INC LEVARÁ FILMES à Espanha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11 jul. 1972. Ano LXXXII, n° 82. p.10, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/239420>. Acesso em: 01 ago. 2021.

INC LEVARÁ filmes a Florença. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 17 ago. 1973. Ano LXXXIII, n.131. 1° caderno, p.16. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/89999>. Acesso em 10. jan. 2021.

INC PRETENDE dar ao nosso cinema promoção mais ampla e imediata. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. 07 nov. 1974. Ano 148, n.32. p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/32001>. Acesso em: 15 jan. 2021.

INC PROMOVE mostra filmes para juventude. 03 maio. 1973. **A Luta Democrática**, São Paulo. Ano XX, n° 5930. p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/53497>. Acesso em: 01 ago. 2021.

INC QUER EMBRAFILME para poder exportar. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 16 set. 1969. Ano LXIX, n° 23441. p.13, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/103914>. Acesso em: 17 ago. 2021.

INC QUER PROMOVER em 73 no Rio o III Festival Internacional do Filme. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 07 dez. 1972. Ano LXXXII, n. 231. 1° Caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/252359>. Acesso em 10. jan. 2021.

INC RECEBE filmes para festival. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 26 ago. 1974. Ano LXXXIV, n. 140. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/109870>. Acesso em 10 jan. 2021.

INC RECEBE inscrição de 7 filmes para escolher o que vai mandar a Cannes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 06 fev. 1971. Ano LXXX, n. 260. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/39411>.Acesso em: 10 jan. 2021.

INC RECEBE SÓ UM FILME ao abrir inscrições para o Festival de Oberhausen. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 03 fev. 1972. Ano LXXXI, n. 256. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/227912>. Acesso em: 10 jan. 2021.

INC SELECIONA para o FIF "A Compadecida", de Jonas, e "A Olho Nu", de Waisman. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 12 mar. 1969. Ano LXXVIII, n.284. 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/130522>. Acesso em: 09 jan. 2021.

INC VAI Disciplinar os festivais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 27 nov. 1970. Ano LXXX, n. 201. 1° Caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/199600>. Acesso em: 13 jan. 2021.

INC VAI PREMIAR vencedor do IV Festival de Cinema Amador com curta-metragem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11 ago. 1968. Ano LXXVIII, n. 106. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/119914>. Acesso em: 09 jan. 2021.

INC VAI PROMOVER cinema brasileiro no estrangeiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 07 abr. 1968. Ano LXVII, n. 23007. 1° caderno, p.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/90987>. Acesso em: 09 jan. 2021.

INC E EMBRAFILME farão mostras de cinema nacional na Europa, Ásia e África. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 06 out. 1970. Ano LXXX, n. 156. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/195822>. Acesso em: 10 jan. 2021.

INC, UM ANO DE TRABALHO. **Revista Filme Cultura (8)**. Rio de Janeiro, v.4 n. 8, p.48-50. mar. 1968. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-08/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

INDEPENDENTES DE CORDOVIL - Grupo de Acesso. Youtube: TR - Sambas de Enredo, 2018. Link para o samba-enredo "Festival de Cinema Brasileiro", do Grêmio Recreativo Escola de Samba Independentes do Cordovil. Disponível em: <https://youtu.be/wqAAZqz4jRI>. Acesso em: 09 ago. 2021.

INFORMAÇÕES SOBRE o II Festival do Filme. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 07 mar. 1969. Ano XX, n.5.748. p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/38351>. Acesso em: 09 jan. 2021.

INSTITUTO DE CINEMA torna permanente seu prêmio ao 1° colocado do Festival JB. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 31 jul. 1970. Ano LXXX, n. 99. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/191277>. Acesso em: 10 jan. 2021.

INSCRIÇÃO DE FILME em festival começa dia 5. **O Fluminense**, Niterói. 30 dez. 1972. Ano XCV, n° 21.270. p.3, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/100439_11/11835>. Acesso em: 01 ago. 2021

INSCRIÇÃO PARA VENEZA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 22 jun. 1967. Ano LXXVII, n. 65. Caderno B, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/101126>. Acesso em: 09 jan. 2021.

INSCRIÇÕES AO VII FESTIVAL de cinema em Moscou estão abertas no INC até dia 18. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 05 maio. 1971. Ano LXXXI, n° 23. p.10, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/209411>. Acesso em: 01 ago. 2021.

INSCRIÇÕES PARA CANNES. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 20 fev.1970. n° 14.502. p.2, 1° seção. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/1042>. Acesso em: 01 ago. 2021.

INCRIÇÕES PARA O FESTIVAL de Cannes. **Diário do Paraná**, Curitiba. 01 mar. 1975. Ano XX, n° 5906. p. 6, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/761672/103085>. Acesso em: 22 ago. 2021.

INSTITUTO DO CINEMA amplia o rigor no registro da empresa. **Diário da Tarde**, Curitiba. 08 nov. 1975. Ano 76, n° 22.683. p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/800074/134533>. Acesso em: 22 ago. 2021.

INSTITUTO QUERÔ. Santos: Portal do Instituto Querô, 2020. Institucional do Instituto e seus projetos. Disponível em: <http://institutoquero.org/institucional/>. Acesso em: 04 dez. 2020.

ITAMARATI AFIRMA que nunca dificultou ida de filmes nacionais para o exterior. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 ago. 1965. Ano LXXV, n. 189, Caderno 1, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/72478>. Acesso em: 09 jan. 2021.

ITAMARATI, ESCOLHE. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 24 amio. 1965. Ano LXXVI, n° 119. p.3, Caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/84642>. Acesso em: 17 ago. 2021.

INTERNATIONAL JURY. Berlim: Berlinale, 2012. Relação de jurados de Berlim-71, a qual consta participação de Walter Albuquerque Melo. Disponível em: <https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/1971/04_jury_1971/04_jury_1971.html>. Acesso em: 13 ago. 2021.

INTERVENTOR vê toda a importância do Festival de Cinema. **A Tribuna**, Santos. 11 out. 1970. Ano LXXVII, n. 2° caderno, p.13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8228>. Acesso em: 13 jan. 2021.

JÁ HÁ PÚBLICO para o cine-arte em Curitiba. **Diário do Paraná**, Curitiba. 22 mar. 1975. Ano XX, n° 5923. p. 8, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/103399>. Acesso em: 22 ago. 2021.

JANTAR JUNINO - Advogados. **A Tribuna**, Santos. 18 jun. 1970. Ano LXXVII, n° 71. p.6, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/4792>. Acesso em: 29 jul. 2021.

JB E INC VÃO PROMOVER em março festival brasileiro do filme de curta-metragem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 05 jan. 1971. Ano LXXX, n. 232. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/201754>. Acesso em: 10 jan. 2021.

JB PROMOVE EM NOVEMBRO o III Festival de Curta-Metragem no Cine Ópera. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 02 jun. 1973. Ano LXXXIII, n. 55. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/10809>. Acesso em 10. jan. 2021.

JB/SHELL PROMOVEM IV Festival Brasileiro de Curta-Metragem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 08 jun. 1975. Ano LXXXV, n.61. 1° caderno, p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/56684>. Acesso em: 10 jan. 2021.

JOANNA FOMM, A Melhor. **Intervalo**, Rio de Janeiro. Ano IX, n.438. 1971. p.28. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/109835/26814>. Acesso em: 13 jan. 2021.

JOGADA DE BASTIDOR. **Correio Braziliense**, Brasília. 12 dez. 1971. n° 3684. p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/17602>. Acesso em: 03 ago. 2021.

JORNADA DE CURTA-Metragem/Salvador. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 26 jun. 1977. Ano LXXVII, n° 76. p.8, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/99845>. Acesso em: 05 ago. 2021.

JORNAL DO BRASIL: Anúncio promocional de A Faca e o Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 18 nov. 1973. Ano LXXXIII, n.224. Caderno B, p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/22806>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Pontal da Solidão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 03 dez. 1979. Ano LXXXIX, n.239. Caderno B, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/169701>. Acesso em: 15 jan. 2021.

JUIZ DE FORA FAZ FESTIVAL de cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 26 jun. 1967. Ano LXXVII, n.68. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/101225>. Acesso em: 09 jan. 2021.

JULGAMENTO dos cartazes prossegue. **A Tribuna**, Santos. 13 jul. 1973. Ano LXXIX, n. 108. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/49219>. Acesso em: 14 jan. 2021.

JÚRI ANUNCIA HOJE os vencedores do Festival de Belém. **Diário de Pernambuco**, Recife. 19 out. 1974. Ano 149, n° 281. p. 10, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/62226>. Acesso em: 22 ago. 2021.

JÚRI CONCEDE A MACUNAÍMA o 1° prêmio do Festival Norte do Cinema Brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 25 out. 1969. Ano LXXIX, n.172. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/142975>. Acesso em: 10 jan. 2021.

KHOURI E HIRZMAN são favoritos no Festival de Cinema de Santos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 15 out. 1973. Ano LXXXIII, n.190. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/20242>. Acesso em: 14 jan. 2021.

KHOURI É PREMIADO em Santos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 23 out. 1973. Ano LXXXIII, n.198. 1° caderno, p.14. Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/20827>. Acesso em: 14 jan. 2021.

KLINTOWITZ, Jabob. Ricardo a contragosto. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 21 ago. 1970. Ano XXI, n° 6183. p. 9, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/2409>. Acesso em: 21 ago. 2021.

KUARUP PREMIADO na Itália. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 05 fev. 1964. Ano LXXIII, n° 30. p.8, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/49556>. Acesso em: 08 ago. 2021.

KURTZ, Cyro. **Cine Jornal 5 - Legislação do Cinema Brasileiro 1981/1983**. Editora da EMBRAFILME: Rio de Janeiro, 1984. 127p.

LAFER, Horário. **Relatório do Ministério das Relações Exteriores apresentado ao excelentíssimo senhor doutor Juscelino Kubitschek de Oliveira, presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, pelo senhor embaixador Horário Lafer, ministro de estado das Relações Exteriores**. Rio de Janeiro: Seção de Publicações do Serviço de Documentação do MRE, 1959. 274p. Disponúivel em: <http://memoria.bn.br/docreader/zb0028/13408>. Acesso em: 07 jul. 2021.

LAFER, Horário. **Relatório do Ministério das Relações Exteriores apresentado ao excelentíssimo senhor doutor Juscelino Kubitschek de Oliveira, presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, pelo senhor embaixador Horário Lafer, ministro de estado das Relações Exteriores**. Brasília: Seção de Publicações do Serviço de Documentação do MRE, 1960. 310p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/zb0028/13682>. Acesso em: 07 jul. 2021.

LAGO, Luis Aranha Correia do. **Milagre Econômico Brasileiro**. Rio de Janeiro: FGV CPDOC, 2021. Verbete sobre o Milagre Econômico (1968-1973). Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/milagre-economico-brasileiro>. Acesso em: 21 jul. 2021

LANCE-LIVRE. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 02 dez. 1970. Ano LXXX, n. 205. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/199973>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 24 jul. 1973. Ano LXXXIII, n° 107. p.10. 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/14605>. Acesso em: 05 ago. 2021.

_____. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 31 ago. 1974a. Ano LXXXIV, n. 145. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/39666>. Acesso em 10 jan. 2021.

_____. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11 jan. 1974b. Ano LXXXIII, n° 276. p. 10, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/26489>. Acesso em: 22 ago. 2021.

_____. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 08 maio. 1974c. 1° caderno, p.10. Ano LXXXIV, n. 30. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/34117>. Acesso em 10 jan. 2021.

_____. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 04 de fev. 1975. Ano LXXXIV, n. 300. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/48980>. Acesso em: 10 jan. 2021.

LAZER E SERVIÇO. **Diário do Paraná**, Curitiba. 18 nov. 1977. Ano XXII, n° 6442. p.7, Anexo. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/115279>. Acesso em: 05 ago. 2021.

LEI n° 2.057, de 31/10/1953. Rio de Janeiro: Casa Civil, Subchefia de Assuntos Jurídicos. Abre ao Ministério das Relações Exteriores o crédito especial de Cr$ 10.000.000,00, para às despesas do I Festival de Cinema do Brasil. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l2057.htm>. Acesso em 18 jan. 2020.

LEI COMPLEMENTAR N° 815, de 30/07/1996. São Paulo: Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, 1996. Texto aprovado da lei que torna a Baixada Santista uma Região Metropolitana. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei.complementar/1996/lei.complementar-815-30.07.1996.html>. Acesso em: 28 jul. 2021.

LEILA DINIZ, Boa imagem no Festival! **A Tribuna**, Santos. 31 out. 1970. Ano LXXVII, n. 203. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/8836>. Acesso em: 13 jan. 2021.

LEVY ANUNCIA calendário turístico de 1969. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 19 jan. 1969. Ano LXVIII, n.23.246. Caderno de Turismo, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/99122>. Acesso em: 09 jan. 2021.

LEVY: NÃO HÁ PROBLEMAS entre o Turismo e o INC. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 29 mar. 1969. n. 14.216. 1ª seção, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/82202>. Acesso em: 09 jan. 2021.

LIMA, Francisco Negrão De. **Relatório do Ministério das Relações Exteriores apresentado ao excelentíssimo senhor doutor Juscelino Kubitschek de Oliveira, presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, pelo senhor embaixador Francisco Negrão de Lima, ministro de estado das Relações Exteriores**. Rio de Janeiro: Seção de Publicações do Serviço de Documentação do MRE, 1958. 325p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/zb0028/13082>. Acesso em: 07 jul. 2021.

LISTAGEM DE FILMES brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2019. Tabela com a relação de filmes brasileiros de maior público. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2021.

LISTAGEM DE FILMES BRASILEIROS com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019. Rio de Janeiro: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), Agência Nacional do Cinema - ANCINE, 2019. Lista com a relação de obras brasileiras com mais de 500 mil espectadores. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2021.

LICHTI, Fernando Martins. **Polianteia Santista**. 2ed. São Vicente: Editora Caudex, 1986. 400p. Volumes 1 e 2.

_____. **Polianteia Santista**. Santos: Editora não informada. 1996. 250p. Volume 3.

LONGA E CURTA-METRAGEM. **Diário do Paraná**, Curitiba. 13 jan. 1973. Ano XVIII, n° 5.256. p. 11, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/90409>. Acesso em: 01 ago. 2021.

LOPES, Décio. Uma lição de realismo. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 17 out. 1973. Ano LIV, n° 15.965. p. 4, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/115667>. Acesso em: 22 ago. 2021.

M. PEREIRA FAZ Festival de Cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11 out. 1971. Ano LXXXI, n. 159. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/41708>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MACEDO, José Carlos De. **Relatório do Ministério das Relações Exteriores apresentado ao excelentíssimo senhor Nereu Ramos, vice-presidente do Senado Federal, no exercício do cargo de Presidente da República**. Rio de Janeiro: Seção de Publicações do Serviço de Documentação do MRE, 1955. 210p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/zb0028/12260>. Acesso em: 07 jul. 2021.

_____. **Relatório do Ministério das Relações Exteriores apresentado ao presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo ministro de estado das Relações Exteriores**. Rio de Janeiro: Seção de Publicações do Serviço de Documentação do MRE, 1956. 286p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/zb0028/12470>. Acesso em: 07 jul. 2021.

_____. **Relatório do Ministério das Relações Exteriores apresentado ao excelentíssimo senhor doutor Juscelino Kubitschek de Oliveira, presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, pelo senhor embaixador José Carlos de Macedo Soares, ministro de estado das Relações Exteriores**. Rio de Janeiro: Seção de Publicações do Serviço de Documentação do MRE, 1957. 326p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/zb0028/12757>. Acesso em: 07 jul. 2021.

MARCEL MARTIN CHEGA ao Rio para festival. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. Ano 149, n° 232. p. 9, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/30015>. Acesso em: 22 ago. 2021.

MACUNAÍMA É O GRANDE PRÊMIO em Mar Del Plata. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 17 mar. 1970. Ano L, n° 14886. p. 5, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/82674>. Acesso em: 17 ago. 2021.

MACHADO, Gilka Serzedello. Colunão. Cinema, o Nacional é claro. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 11 nov. 1970. Ano XXI, n.6251. p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/3236>. Acesso em: 13 jan. 2021.

MAIS BELAS PRESENÇAS. **A Tribuna**, Santos. 09 nov. 1974. Ano LXXXI, n. 227. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/65721>. Acesso em: 15 jan. 2021.

MAIS DE 90 FILMES no Festival Super-8. **Diário do Paraná**, Curitiba. 14 mar. 1975. Ano XX, n° 5916. p. 6, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/103269>. Acesso em: 22 ago. 2021.

MAR DEL PLATA E RIO tem 1 só festival. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 09 out. 1967. Ano LXXVII, n. 160. Capa, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/105178>. Acesso em: 09 jan. 2021.

MARTIN FIERRO GANHA Gaivota de Outo e resultado surpreendente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 30 mar. 1969. Ano LXXVIII, n.300. 1° caderno, p.24. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/131525>. Acesso em: 09 jan. 2021.

MASSON, Nonato. Cinema brasileiro tem I Semana em Moscou. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 26-27 nov. 1967. Ano LXXVII, n. 201. Caderno B, p.6 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/107679>. Acesso em: 09 jan. 2021.

MATTOS, José Paulo. Festival dá grana. **Fato Novo**, São Paulo. Ano I, n.30. p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/326801/360>. Acesso em: 13 jan. 2021.

MAZZAROPI FILMA em Guarujá. Santos: Novo Milênio, 2005. Gravações de Mazzaropi em Guarujá. Disponível em: <https://www.novomilenio.inf.br/guaruja/gfoto026.htm>. Acesso em: 20 jun. 2020.

MENDES, Bruno. Memória: **Santos FC adquiria imóvel de 15.550 metros quadrados no Bairro Gonzaga**. Santos: Site do Santos Futebol Clube, 2018. Resumo da aquisição do Parque Balneário Hotel pelo SFC. Disponível em: <https://www.santosfc.com.br/memoria-santos-fc-adquiria-imovel-de-15-550-metros-quadrados-no-bairro-gonzaga/>. Acesso em: 18 set. 2020.

MENEZES, Joaquim. Recife terá festival em janeiro de 69. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 26 nov. 1968. Ano XLIX, n. 14.469. 2° Caderno, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/69674>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____.Secretaria de Turismo e INC dão a partida para o Festival de Cinema. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 17 jan. 1969a. Ano XLIX, n° 14.512. p.5, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/71128>. Acesso em: 17 ago. 2021.

_____. Cinema brasileiro vai a São Carlos. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 05 nov. 1969b. Ano L, n. 14.757. 2° caderno, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/78837>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____. Gente de Cinema. **O Jornal**, Rio de Janeiro.09 nov. 1969c. Ano L, n. 14. 763. 2° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/78940>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____. Resultado do Festival de Cinema de Marília. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 13 dez. 1969d. Ano L, n. 14.766. 2° caderno, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/80075>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____.Gente de Cinema - Indicados para Berlim-70. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 26 abr. 1970a. Ano L, n° 14.901. p.5, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/83781>. Acesso em: 21 ago. 2021.

_____. Futebol versus camisa. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 07 jun. 1970b. Ano L, n° 14.936. p. 14, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/84978>. Acesso em: 21 ago. 2021.

_____. Gente de Cinema (Festival de Santos). **O Jornal**, Rio de Janeiro. Ano LI, n.15.056. 25 out. 1970c. Caderno D, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/88915>. Acesso em: 12 jan. 2021.

_____. Gente de Cinema. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 15 nov. 1970d. Ano LI, n. 15.074. Caderno 2. p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/89480>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. São Paulo tem maior recorde em festivais de cinema brasileiro. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 10 abr.1970e. Ano L, n. 14.887. 2° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/83353>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Gente de Cinema. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 29 nov. 1970f. Ano LI, n. 15.086. p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/89818>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Carlos Guimarães de Matos Jr. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 26 nov. 1972. Ano LIII, n° 15.690. p. 9, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/107941>. Acesso em: 21 ago. 2021.

_____.Segundo Festival do Cinema de Guarujá. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 03 nov. 1974a. n.16.148. p.21. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/35254>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____.Guarujá - Um ponto positivo do cinema. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 17 nov. 1974b. n.16.159. p.21. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/35580>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____. Gente de Cinema - Joaquim Teixeira de Mello. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. 25 ago. 1974c. Ano 149, n° 267. p. 24. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/30759>. Acesso em: 22 ago. 2021

MELHOR FILME CIENTÍFICO é japonês. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 27 jul. 1974. Ano LXXXIV, n. 110. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/152967>. Acesso em 10 jan. 2021.

MEMÔLO JÚNIOR, César. **Festival de Veneza**. IN DUARTE, Paulo (Org). Revista Anhembi. São Paulo, n° 61, v. XXI. p. 202-208. Dez.1955.

MEMÓRIAS de um Gigolô foi o melhor do Festival de Cinema de Santos. **A Tribuna**, Santos. 01 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 204. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8866>. Acesso em: 13 jan. 2021.

MERCADO É POUCO, INC apela para os festivais. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 30 ago. 1973. Ano LIV, n° 15.924. p.3, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/114508>. Acesso em: 05 ago. 2021.

MERCADO PARALELO PODE SER A SOLUÇÃO para o cineasta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. Ano LXXXIV, n° 156. 11 set. 1974. p.8, Caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/40416>. Acesso em: 05 ago. 2021.

MERCADO DE CANNES. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11 mar. 1966. Ano LXXV, n° 57. p. 7, caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/81508>. Acesso em: 17 ago. 2021.

MEXICO AMIGO vai entregar Coruja. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 25 set. 1970. Ano LI, n° 15.030. p.3, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/88116>. Acesso em: 29 jul. 2021.

MONIZ VIANA DEIXA o FIF e diz que Cravo Albim fêz fracassar festival do filme. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 17 dez. 1970. 1° caderno, p.10. Ano LXXX, n. 218. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/200902>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MONOTOMIA, tônica do I Festival de Cinema. **A Tribuna**, Santos, 19 out. 1973. Ano LXXIX, n. 206, 1° caderno, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52149>. Acesso em: 14 jan.2021.

MONTEIRO, José Carlos. Curta-Metragem: Rodar Cativo. **Revista Filme Cultura (18)**. Rio de Janeiro, v.7 n. 18, p.28-33. Jan-fev. 1971. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-18/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

MORENO Antonio do Nascimento. São Paulo: Plataforma Lattes, 2021. Currículo lattes de Antonio Moreno. Disponível em: < http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do >. Acesso em: 02 ago. 2021.

MORENO, Djaldino Mota. **VI Festival Nacional de Cinema**. Aracaju: Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários. 1978. 59p.

MORRE CLAUDINE AUGER, primeira 'Bond Girl' francesa. São Paulo: Revista Veja, 2019. Release com histórico da carreira de Claudine Auger. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/morre-claudine-auger-primeira-bond-girl-francesa/>. Acesso em: 01 ago. 2021.

MOSTRA DO FILME CIENTÍFICO dará troféu de Cr$ 18 mil à melhor obras brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 22 maio. 1973. Ano LXXXIII, n. 44. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/84488>. Acesso em 10. jan. 2021.

MOSTRA INTERNACIONAL do filme científico premia documentário americano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 28 jul. 1973. Ano LXXXIII, n. 111. 1° Caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/14883 >. Acesso em 10. jan. 2021.

MOSTRA DO FILME CIENTÍFICO Já selecionou 64 obras produzidas por 18 países. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 07 jul. 1973. Ano LXXXIII, n.90. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/13297>. Acesso em 10. jan. 2021.

MOVIMENTO. **Revista Filme Cultura (6).** Rio de Janeiro, v.3 n. 6, p.02-11. set. 1967a. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-06/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. **Revista Filme Cultura (7).** Rio de Janeiro, v.3 n. 7, p.26-31. out.-nov. 1967b. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-07/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. **Revista Filme Cultura (10**). Rio de Janeiro, v.4 n. 10, p.42-49. jul. 1968. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-10/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. **Revista Filme Cultura (13**). Rio de Janeiro, v.5 n. 13, p.45-50. Nov-dez. 1969. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-13/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. **Revista Filme Cultura (17).** Rio de Janeiro, v.6 n. 17, p.01-04. Nov-dez. 1970. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-17/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. **Revista Filme Cultura (18).** Rio de Janeiro, v.7 n. 18, p.01-08 e 73-80. Jan-fev. 1971a. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-18/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. **Revista Filme Cultura (19)**. Rio de Janeiro, v.7 n. 19, p.01-08. mar./abr. 1971b. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-19/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. **Revista Filme Cultura (20)**. Rio de Janeiro, v.8 n. 20, p.01-04. maio/jun. 1972a. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-20/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. **Revista Filme Cultura (21).** Rio de Janeiro, v.8 n. 21, p. 01-04 e p.61-64. Jul-ago. 1972b. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-21/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. **Revista Filme Cultura (23).** Rio de Janeiro, v.9 n. 23, p. 01-04 e p.61-64. Jan-fev. 1973a. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-23/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. **Revista Filme Cultura (24)**. Rio de Janeiro, v.9 n. 24, Ano VII, 1973b. p. 01-04. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-24/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. **Revista Filme Cultura (25).** Rio de Janeiro, v.10 n. 25, p. 01-04 e p.61-64. mar.1974b. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-25/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. Re**vista Filme Cultura (26).** Rio de Janeiro, v.10 n. 26, p. 01-04 e p.61-64. set.1974ª. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-26/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. **Revista Filme Cultura (27**). Rio de Janeiro, v.11 n. 27, p. 01-04 e p.61-64. abr.1975 Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-27/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

MOVIMENTO INTERNACIONAL. **Revista Filme Cultura (14)**. Rio de Janeiro, v.6 n. 14, p.61-64. Abr-maio. 1970. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-14/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

MUDANÇA NO INC faz "suspense". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 23 mar. 1967. Ano LXXVI. n. 68. Capa, p.1 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/97316>. Acesso em: 09 jan. 2021.

MURILO NERI. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 03 abr. 1972. Ano LXXI, n.24.224. p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/29374>. Acesso em: 13 jan. 2021.

MUITA PAQUERA nesse festival. **Intervalo**, Rio de Janeiro. n.413. p. 27. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/109835/26478>. Acesso em: 13 jan. 2021.

MIRANDA, Luiz Felipe. Verbete sobre "José Julio Spiewak". p.676. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; _____(Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

MEDEIROS, Diva. Guarujá. IN **Baixada Santista: Aspectos Geográficos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1964, 174p. Volume 3.

MELO, Luís Alberto Rocha. O cinema independente no Rio de Janeiro (1940-1950). p.392-431 IN RAMOS; Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova História do Cinema Brasileiro**. Edições SESC: São Paulo, 2018. 528p. Volume 1.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978).** 2018. 225p. Tese (Doutorado em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3hlk9iX>. Acesso em: 06 jul. 2021.

MELLO, Alcino Teixeira De. **Legislação do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edição da EMBRAFILME, 1978. Volumes I e II, 617p.

_____. **CINEMA: Legislação atualizada, anotada e comentada.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1972. 272p.

NACIONAL DARÁ viagem a Paris. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 31 jul. 1974. Ano LXXXIV, n° 114. p. 2, caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/153266>. Acesso em: 22 ago. 2021.

NÃO HÁ FILMES para o I Festival. **A Tribuna**, Santos. 13 set. 1973. Ano LXXIX, n. 170. 1° caderno, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/51089>. Acesso em: 14 jan. 2021.

NA BAHIA, UMA ABERTURA para todas as experiências. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 02 set. 1975. Ano LXXXV, n. 147. Caderno B, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/60969>. Acesso em: 10 jan. 2021.

NA PRÓXIMA SEMANA, o julgamento do concurso de cartazes. **A Tribuna**, Santos. 29 jun. 1973. Ano LXXIX, n.94. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/48781>. Acesso em: 14 jan. 2021.

NEI BRAGA MANDARÁ breve para Brasília projeto de fusão da EMBRAFILME com o INC. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 abr. 1974. Ano LXXXIII, n.355. 1° caderno, p.15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/102534>. Acesso em 10. jan. 2021.

NEI BRAGA PROMETE todo apoio a INC e Embrafilme. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 20 ago. 1974. Ano LXXXIV, n.134. 1° caderno, p.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/39023>. Acesso em: 10 jan. 2021.

NEGRÃO DESCONHECE pedido de demissão e diz que não exonera Cravo Albim do MIS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 19 dez. 1970. Ano LXXX, n. 220. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/201009>. Acesso em: 10 jan. 2021.

NEGRÃO NÃO CONCEDE verba para o Festival do Filme . **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 11 dez. 1970. Ano LXXX, n.213. 1° caderno, p.15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/200532>. Acesso em: 10 jan. 2021.

MORAES NETO. I Festival de Cinema de Penedo. **Diário de Pernambuco**, Recife. 15 jan. 1975. Ano 150, ne 14. p. 7, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/65676>. Acesso em: 22 ago. 2021.

NEUSA AMARAL Abrilhante "Barracão 36". **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro. 18 fev. 1975. Ano 148 n.111. Segundo caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_16/33614>. Acesso em: 13 jan. 2021.

NO FESTIVAL DE GRAMADO. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 23 jan. 1976. Ano XLVI, n° 16.509. p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/42383>. Acesso em: 22 ago. 2021.

NORMAS PARA O CINEMA NACIONAL. **Correio Braziliense**, Brasília. 06 set. 1973. n° 4180. p.2, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/37541>. Acesso em: 05 ago. 2021.

NOTARI, Maria Inês Alonso; PEREIRA, Ana Maria Simões. Faltaram biquinis e tangas mas já aconteceu grande animação**. A Tribuna**, Santos. 09 nov. 1974a. Ano LXXXI, n. 227. p.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/65734>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____. Biquinis chegam quase no fim. **A Tribuna**, Santos. 10 nov. 1974b. Ano LXXXI, n. 228. p.15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/65767>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____. Sandra Bréa e Dolabella, as presenças do último dia. **A Tribuna**, Santos. 11 nov. 1974c. Ano LXXXI, n.229. p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/65813>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____. Uma festa com muitas faixas, homenagens e desorganização. **A Tribuna**, Santos. 12 nov. 1974d. Ano LXXXI, n.230. p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/65842>. Acesso em: 15 jan. 2021.

NOTÍCIAS DA SEMANA. **A Luta Democrática**, São Paulo. 20 e 21 out. 1974. Ano XXI, n° 6369. p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/57383>. Acesso em: 22 ago. 2021.

NOVO PRESIDENTE do INC toma posse em Brasília. **A Luta Democrática**, São Paulo. 22 ago. 1974. Ano XXI, n° 6319. p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030678/56936>. Acesso em: 09 ago. 2021.

NOVA SENSAÇÃO para o Festival: presenças de Norma Bengell e Leila Diniz. **A Tribuna**, Santos. 29 out. 1970. Ano LXXVII, n. 201. 1° caderno, p.26. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8784>. Acesso em: 13 jan. 2021.

NOVO PRESIDENTE DO INC toma posse em Brasília. **A Luta Democrática**, São Paulo. 22 ago. 1974. Ano XXI, n° 6319. p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/56936>. Acesso em: 22 ago. 2021.

NOVOS DIRIGENTES no Cinema e no Esporte. **Correio Braziliense**, Brasília. 07 ago. 2021. n° 4519. p. 10. , primeiro caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/50963>. Acesso em: 22 ago. 2021.

NOVOS FESTIVAIS. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 01 ago. 1967. Ano XXXVIII, n. 13.713. Seção 2, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/68137>. Acesso em: 09 jan. 2021.

OLIVEIRA, Vera Brandão de. Maturidade de um festival. **Revista Filme Cultura (27).** Rio de Janeiro, v.11 n. 27, p. 50-60 e p.61-64. abr.1975 Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-27/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. III Festival Brasileiro de Curta-Metragem. **Revista Filme Cultura (25).** Rio de Janeiro, v.10 n. 25, p. 44-48, mar.1974 Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-25/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

OLIVEIRA, Oswaldo Marques de. 4ª Mostra Internacional do Filme Científico. **Revista Filme Cultura (21)**. Rio de Janeiro, v.8 n. 21, p.50-52. Jul-ago 1972. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-21/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

O BRASIL EM CANNES. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 jan. 1967. Ano XXXVII n. 13.545. 2ª Seção, p.2 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/63562>.Acesso em: 09 jan. 2021

O CINEMA BRASILEIRO. **Correio Braziliense**, Brasília. 05 maio. 1968. ne 2570. p.2, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_01/33441>. Acesso em: 17 ago. 2021.

O CINEMA BRASILEIRO na hora da verdade. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 01 ago. 1969. n° 14.333. p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/85125>. Acesso em: 17 ago. 2021.

O CINEMA EM FOCO. **O Fluminense**, Niterói. 24 set. 1975. Ano XCVIII, n° 22.114. p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/100439_11/31549>. Acesso em: 22 ago. 2021.

O CINEMA EM SANTOS. Santos: Portal Novo Milênio, 2004. Texto sobre o filme *A Hecatombe do Monte Serrat*, gravado em Santos. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0107l.htm>. Acesso em: 06 jan. 2021.

_____. Santos: Portal Novo Milênio, 2006. Histórico dos primeiros cinemas da cidade de Santos. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0107l.htm>. Acesso em: 06 jan. 2021.

_____. Santos: Portal Novo Milênio, 2009. Relação de cinemas de ruas que a cidade de Santos teve. Disponível em: < https://www.novomilenio.inf.br/santos/h0107z3.htm>. Acesso em: 06 jan. 2021.

_____. Santos: Portal Novo Milênio, 2011. Relação de atores e atrizes naturais de Santos. Disponível em: < https://www.novomilenio.inf.br/santos/h0107z5.htm>. Acesso em: 06 jan. 2021.

_____. Santos: Portal Novo Milênio, 2012. Histórico dos primeiros cinemas da cidade de Santos. Disponível em: < https://www.novomilenio.inf.br/santos/h0107a.htm>. Acesso em: 06 jan. 2021.

_____. Santos: Portal Novo Milênio, 2016. Histórico das gravações cinematográficas em Santos. Disponível em: < https://www.novomilenio.inf.br/santos/h0107q.htm>. Acesso em: 06 jan. 2021.

O CRÍTICO COMO PESQUISADOR. São Paulo: Editora Trem das Letras, 2018. Entrevista com Sérgio Rizzo. Disponível em: <http://tremdasletras.com/what-is-the-definition-of-a-lifestyle-entrepreneur/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

O FESTIVAL DOS AUTORES. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 05 maio. 1972. Ano LXXXII, n. 23. Caderno B, p.1 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/234580>. Acesso em: 10 jan. 2021.

O HOTEL - Delphin Hotel. Guarujá: Delphin Hotel, 2021. Release histórico sobre o hotel. Disponível em: <https://www.delphinhotel.com.br/o-hotel.php>. Acesso em: 29 jul. 2021.

O JORNAL: Anúncio promocional de O Último Êxtase. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 11 nov. 1973a. Ano LIV, n.15.987. p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/116327>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de Obsessão. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 16 nov. 1973b. Ano LIV, n.15.591. p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/116437>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de A Faca e o Rio. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 20 nov. 1973c. Ano LIV, n.15.994. p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_06/116541>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____: Anúncio promocional de A Faca e o Rio. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 24 jan. 1974. Ano LIV, n.16.046. p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/118096>. Acesso em: 14 jan. 2021.

O NORDESTE: NA JORNADA do Cinema Curto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 03 set. 1973. Ano LXXXIII, n° 148. p. 2, caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/16977>. Acesso em: 22 ago. 2021.

O NOVO PRESIDENTE do INC promete um voo rasante. **Diário da Noite**, São Paulo. 27 jul. 1971. Ano XVLII, n° 14.003. p. 20. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/14961>. Acesso em: 21 ago. 2021.

O PORTO DE SANTOS. Santos: Santos Port Authority (SPA), 2020. Texto institucional do Porto de Santos. Disponível em: <https://bit.ly/3n04dmR>. Acesso em: 04 dez. 2020.

O PREDILETO GANHA prêmio no RG Sul. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 26 jan. 1976. Ano LXXXV, n° 291. p.8, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/153936>. Acesso em: 04 ago. 2021.

OITO FILMES nacionais no Festival de Santos que vai começar dia 23. **A Tribuna**, Santos. Ano LXXVII, n. 185. 1° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/8288>. Acesso em: 10 jan. 2021.

OLIVIER PERROY. São Paulo: Museu da TV, Rádio e Cinema, 2021.Breve biografia de Olivier Perroy. Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/olivier-perroy/>. Acesso em: 15 ago. 2021.

OS CAFAJESTES FAZEM CINEMA de entusiasmar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 01 abr. 1962. Ano LXXI, n° 75. p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/27468>. Acesso em: 08 ago. 2021.

OS CONDENADOS GANHA o prêmio de Melhor Direção. **O Fluminense**, Niterói. 28 jan. 1975. n° 21.910. p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/100439_11/28025>. Acesso em: 22 ago. 2021.

OS DIRIGENTES de Guarujá. Santos: Portal Novo Milênio, 2020. Relação de tempo de mandado e lista de prefeitos de Guarujá. Disponível em: <https://www.novomilenio.inf.br/guaruja/gpolitica.htm>. Acesso em: 01 ago. 2021.

OS PREMIADOS em Guarujá. **Correio Braziliense**, Brasília. 15 nov. 1974. n. 4646. 2° caderno, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/54699>. Acesso em: 15 jan. 2021.

OS FESTIVAIS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 08 abr. 1968. Ano LXXVII, n° 311. p.3, Caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/113827>. Acesso em: 01 ago. 2021.

OS FESTIVAIS. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 16 ago. 1967. Ano XXXVIII, n° 12726. p.2, 2ª seção. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/68492>. Acesso em: 17 ago. 2021.

OS FESTIVAIS DE CINEMA - Em Moscou. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 15 jun. 1967. Ano XXXVIII, n. 13.673. 2ª seção, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/67023>. Acesso em: 09 jan. 2021.

OUTROS TCHANS. **Correio Braziliense**, Brasília. 02 jun. 1977. n° 5244. p.7, segundo caderno. Disponivel em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/88912>. Acesso em: 05 ago. 2021.

PAIVA, Samuel. Matas distantes, costumes exóticos, seres remotos. p.244-251. IN RAMOS; Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova História do Cinema Brasileiro**. Edições SESC: São Paulo, 2018. 528p. Volume 1.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. INC e outras brasilidades. **Correio da Manhã,** Rio de Janeiro. 19 maio. 1967a. Ano LXVI, n° 22735. p.2, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/82323>. Acesso em: 17 ago. 2021.

_____. Exportar é a Solução. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 13 jul. 1967b. Ano LXVII, n. 22.782. 2° caderno, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/83833>. Acesso em: 09 jan. 2021.

_____. Festival de Cinema de Brasília - Ano III. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 30 nov. 1967c. Ano LXVII, n.22.591. 2° caderno, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/87783>. Acesso em: 09 jan. 2021.

_____. De Camboriú à virgem prometida. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 20 fev. 1968. Ano LXVII, n. 22.949. Segundo caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/89871>. Acesso em: 09 jan. 2021.

PANORAMA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 14 dez. 1974. Caderno B, p.2. Ano LXXXIV, n.250. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/115417>. Acesso em: 10 jan. 2021.

PARQUE BALNEÁRIO (Anúncio promocional da programação social do Festival de Santos de 1970 que ocorreu no hotel). **A Tribuna**, Santos. 23 out. 1970. Ano LXXVII, n. 195. 1° caderno, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/8590>. Acesso em: 12 jan. 2021.

PASSARINHO AMPARA O CINEMA no país e INC parte para a conqusita do mercado interno. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 28 jun. 1970. Ano LI, n° 14.954. p. 7, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/85600>. Acesso em: 21 ago. 2021.

PATROCINAR. São Paulo: Diciário Michaelis, 2021. Significado da palavra "patrocinar".Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Patrocinar/>. Acesso em: 11 ago. 2021.

PRADO, Nemésio. Festival de Cinema na Baixada Santista. **A Tribuna**, Santos. 7 ago. 1970. Ano LXXVII, n. 119. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/6238>. Acesso em: 10 jan. 2021.

PEIXOTO, Fernando Moura. **Memórias do Primeiro FIF** (1965) em Copacabana. Rio de Janeiro: Observatório da Imprensa, 1965. Texto sobre a realização do I FIF, em 1965. Disponível em: <https://bit.ly/3iPafXv>. Acesso em: 16 ago. 2021.

PELÉ DE OURO fica com "Memórias de um Gigolô", o melhor desse Festival. **A Tribuna**, Santos. 01 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 204. 1° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8868>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PELÉ ENTREGA prêmios do I Festival de Santos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 03 nov. 1970. Ano LXX, n° 23.790. p.4, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/13468>. Acesso em: 29 jul. 2021.

PERDIGÃO, Paulo. Trajetória de Humberto Mauro. **Revista Filme Cultura (3).** Rio de Janeiro, v.3, n. 3, p.4-19, jan.-fev. 1967. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-03/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

PEREIRA, Arley. Mudando de conversa. **Diário da Noite**, São Paulo. 28 set. 1970a. Ano XLV, n.13.749. 1° caderno, p.13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/8106>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Festival do Guarujá foi matrimonial. **Diário da Noite**, São Paulo. 03 dez. 1970b. Ano XLV, n. 13.805. 2° caderno, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/10199>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Ah, esse festival... **Diário da Noite**, São Paulo. 30 nov. 1970c. Ano XLV, n.13.802. 2° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/10084>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PEREIRA, Geraldo Santos. **Plano geral do cinema brasileiro – história, cultura, economia e legislação**. Guanabara: Editor Bolsoi, 1973. 357p.

_____. Maridos em Perigo. 28 set. 1962. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro. Ano XXXV, n° 10.393. p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_05/11013>. Acesso em: 08 ago. 2021.

_____. INC: Conquista de uma classe, frustração de uma esperança. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 08 nov. 1967a. Ano XXXVIII, n° 13795. p. 2, 2ª seção. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/70447>. Acesso em: 17 ago. 2021.

_____. A Recusa. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 01 abr. 1967b. Ano XXXVII. n. 13.603.2ª Seção, p.2 Disponível. em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/65253>. Acesso em: 09 jan. 2021.

_____. As primeiras medidas do INC. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 23 maio. 1967c. Ano XXXVII, n° 13653. p.2, 2ª seção. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/66486>. Acesso em: 17 ago. 2021.

_____. Caminhos da VI Jornada de Cineclubes. **Revista Filme Cultura (6).** Rio de Janeiro, v.3 n. 6, p.52-53. set. 1967d. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-06/>. Acesso em: 07 jan. 2021.

_____. Como foi o IV Festival de Teresópolis. Diário de **Notícias**, Rio de Janeiro. 04 maio. 1967e. Ano XXXVII, n.13.637. 2ª seção, p.2 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/66035>. Acesso em: 09 jan. 2021.

_____. Cinema Novíssimo reuniu-se em Fortaleza. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 27 jul. 1967f. Ano XXXVIII, n° 13709. p. 2, 2ª seção. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/68006>. Acesso em: 17 ago. 2021.

PESAR POR LEILA. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 18 jun. 1972. n° 15.228. p. 5, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/18550>. Acesso em: 21 ago. 2021.

PETRI, Renato; CAKOFF, Leon. Outro festival do qual se sabe depois... **Diário da Noite**, São Paulo. 17 mar. 1971. Ano XLV, n° 13.892. p. 9, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/12413>. Acesso em: 21 ago. 2021.

PETRI, Renato. Rescaldos do Guarujá. **Diário da Noite**, São Paulo. 02 dez. 1970. Ano XLV, n. 13.804. 2° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/10141>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Amanhã, finalmente o filme de Callegaro. **Diário da Noite**, São Paulo. 26 maio. 1971a. Ano XLVII, n.13.950. p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/13729>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Um herói sem espinafres. **Diário da Noite**, São Paulo. 01 jun. 1971b. Ano XLVII, n.13.955. p.19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/13860>. Acesso em: 09 jan. 2021.

_____. Finalmente, a Paixão na Praia. **Diário da Noite**, São Paulo. 01 fev.1972. Ano XLVIII, n. 14.165. p.19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/18290>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PETRONE, Pasquale. Povoamento e caminhos nos séculos XVI e XVII; Povoamento e caminhos no século XVIII e primeira metade do século XIX. IN **Baixada Santista: Aspectos Geográficos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1964, 214p. Volume 2.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Festival Cinematográfico do Distrito Federal (1953-1959): a paisagem imaginada. **Semana de História Política / Seminário Nacional de História: Política, Cultura e Sociedade**. Rio de Janeiro, XIV, 2019, p.7-18. Disponível em: <https://bit.ly/3bWLgvA>. Acesso em: 28 maio 2020.

PLANEJAMENTO APOIA comissão para a seleção de filmes. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 02 fev. 1965. Ano XLVI, n° 13.402. p.4, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/41523>. Acesso em: 08 ago. 2021.

POLÍTICA DE CINEMA & Guarujá. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 06 nov. 1974. n. 16.150. p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/35332>. Acesso em: 15 jan. 2021.

POMONA POLITIS INFORMA - CANNES. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 03 mar. 1967. Ano XXXVII. n. 13.584. 2ª seção, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/64606>. Acesso em: 09 jan. 2021.

POMONA POLITIS INFORMA - POT POURRI. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 16 jun. 1967. Ano XXXVIII. n. 13.674. 2ª seção, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/67046>. Acesso em: 09 jan. 2021.

PONTO FINAL. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 10 fev. 1973. n° 15.430. p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/23156>. Acesso em: 01 ago. 2021.

POR ENQUANTO, Só existem rumores sobre a premiação. **A Tribuna**, Santos. 31 out. 1970. Ano LXXVII, n. 203. 1° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8838>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PORTO DE SANTOS num filme de 1928. Santos: Portal Novo Milênio, 2014. Texto sobre o documentário realizado sobre o Porto de Santos na década de 20. Disponível em: <https://bit.ly/2VKxrtD>. Acesso em: 04 dez. 2020.

POUCAS E BOAS. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 18 ago. 1972. Ano LIII, n° 15.607. p. 2, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/105439>. Acesso em: 21 ago. 2021.

POWELL, Dilys. The Importance of International Film Festivals. p.51-61. IN MANVELL, Roger. **The Penguin Film Review**. Londres: Penguin Books, v.3, 1947. 96p.

PRADO, Nemésio. Festival de Cinema na Baixada. **A Tribuna**, Santos. 07 out. 1970. Ano LXXVII, n. 119. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/6238>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS. Resumo do relatório das atividades do segundo ano de administração do general Clóvis Bandeira Brasil - Interventor Federal em Santos. **A Tribuna**, Santos. 11 jul. 2021. Ano LXXVIII, n° 108. p 10, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/16785>. Acesso em: 29 jul. 2021.

PREFEITURA PRESTA homenagem ao esportista Ângelo Bartolotto. Santos: Prefeitura de Santos, 2017. Informe sobre a homenagem a Ângelo Bartolotto. Disponível em: <https://www.santos.sp.gov.br/?q=noticia/prefeitura-presta-homenagem-ao-esportista-angelo-bartolotto>. Acesso em: 14 ago. 2021.

PRÊMIO A GLAUBER: Vitória do Cinema Novo do Brasil. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 25 maio. 1969. n. 14. 265. 1ª seção, p.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/83545>. Acesso em: 09 jan. 1969.

PRÊMIOS INC 1967. **Revista Filme Cultura (9).** Rio de Janeiro, v. 9, Ano II, n° 9, p. 27-29. abr. 1968. Disponível em: <https://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-9>. Acesso em: 22 ago. 2021.

PRÊMIOS DE CULTURA: 83.600 cruzeiros. **Diário da Noite**, São Paulo. 23 dez. 1970. Ano XLV, n.13.823. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/10856>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PRÊMIOS PARA OS CAMPEÕES. **Diário de Pernambuco**, Recife. 06 nov. 1971. Ano 146, n° 257. p.4, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/21174>. Acesso em: 01 ago. 2021.

PRESIDENTE DO INC AFIRMA que cinema nacional agora acha comunicação essencial. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 18 nov. 1972. Ano LXXXII, n° 212. p. 10, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/250716>. Acesso em: 21 ago. 2021.

PRESIDÊNCIA DO INC já está com brigadeiro Troia. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 19 jul. 1971. n° 14.944. p. 8, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_05/12435>. Acesso em: 21 ago. 2021.

PRESIDENTE DO INC PROMETE apoio ao cinema em Super-8. **Diário de Pernambuco**, Recife. 19 out. 1974. Ano 149, n° 281. p. 7, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/62235>. Acesso em: 22 ago. 2021.

PRESIDENTE DO INC viaja hoje para participar do XX Festival de Berlim. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 02 jul. 1970. Ano LXXX, n. 74. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/189470>. Acesso em: 10 jan. 2021.

PRESIDENTE DO INC VOLTA do Festival de Cannes e elogia "cinema colorido". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 19 maio 1970. Ano LXXX, n. 35. 1° caderno, p.16. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/186636>. Acesso em: 10 jan. 2021.

PRESIDENTE DO SINDICATO de Produtores diz que criação da Embrafilme foi surpresa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 15 set. 1969. Ano LXXIX, n° 137. p. 7, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/140726>. Acesso em: 17 ago. 2021.

PROBLEMA DO CINEMA Brasileiro é público. **Intervalo**, Rio de Janeiro. n. 410. p. 30. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/109835/26331>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PRODUTOR DESAFIA Tambelini a provar que INC não vai burocratizar o cinema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 07 set. 1966. Ano LXXXVI, n° 210. p.18, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/89211>. Acesso em: 17 ago. 2021.

PRODUTORES EVITARAM diálogo sobre INC, afirma Tambelini. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 19 out. 1966. Ano LXXV, n° 246. p.10, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/91045>. Acesso em: 07 ago. 2021.

PROFISSIONAIS E AMADORES se encontram em Salvador. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 10 set. 1974. Ano LXXXIV, n. 155. Caderno B, p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/40368>. Acesso em 10 jan. 2021.

PROJETO EXTINGUE O INC e passa suas atribuições à Empresa Brasileira de Filmes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 14 ago. 1975. Ano LXXXV, n. 128. 1° caderno, p.14. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/59762>. Acesso em: 10 jan. 2021.

PROJETO RAROS Especial apresenta pioneiro filme de Odilon Lopez. Porto Alegre: Cinemateca Capitólio, 2017. Exibição do filme Um é pouco, dois é bom. Disponível em: <http://www.capitolio.org.br/novidades/828/um-e-pouco-dois-e-bom-no-projeto-raros/>. Acesso em: 28 jul. 2021.

QUANDO UMA ASSESSORIA de imprensa trabalha. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 24 abr. 1970. Ano XXI, n° 6082. p.8, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/1172>. Acesso em: 21 ago. 2021.

QUATRO DOS VINTE E TRÊS convidados para o II FIF não virão e Brasil já inscreveu três. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 21 fev. 1969. Ano LXXVIII, n° 268. p.17, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/129615>. Acesso em: 17 ago. 2021.

RÁDIO MEC. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 07 ago. 1973. Ano LXXXIII, n° 121. p. 3, Caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/89420>. Acesso em: 21 ago. 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. A ascensão do novo jovem cinema. p.16-115p. IN _____; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova História do Cinema Brasileiro**. Edições SESC: São Paulo, 2018. 595p. Volume 2.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Novo/ Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. p.116-201. IN _____; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova História do Cinema Brasileiro**. Edições SESC: São Paulo, 2018. 595p. Volume 2.

_____. Verbete sobre "Rubem Biáfora". p.78-79. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais, anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1983. 175p.

_____. Verbete sobre "Carlos Reichenbach". p.581-582. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

_____. Verbete sobre "Walter Hugo Khouri". p.387-388. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

RAMOS, José Mario Ortiz; AUTRAN, José Mario. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. p.202-265 IN RAMOS; Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova História do Cinema Brasileiro**. Edições SESC: São Paulo, 2018. 595p. Volume 2.

RAMOS, Guiomar; MURARI, Lucas. Fragmentos de uma história do cinema experimental brasileiro. p.266-287. IN RAMOS; Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova História do Cinema Brasileiro**. Edições SESC: São Paulo, 2018. 595p. Volume 2.

RAMOS, Lécio Augusto. Verbete sobre "Ely Azeredo". p.48. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

_____. Verbete sobre "Luigi Picchi". p.551. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

REBOUÇAS, Ana Maria. Verbete sobre "Salvyano Cavalcanti de Paiva". p.534. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012a. 836p.

_____. Verbete sobre "Tom Payne". p.540-541. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012b. 836p.

RANGEL, Carlos. Amazônia em tempo de festival. **O Jornal**, Rio de Janeiro. 02 nov. 1969. Ano L, n. 14.755. 2° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/78746>. Acesso em: 10 jan. 2021.

REGRA TRÊS. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 25 e 26 fev. 1973a. Ano LXXII, n° 24.505. p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/36756>. Acesso em: 01 ago. 2021.

_____. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 04 maio. 1973b. Ano LXXII, n° 24.560. p.2 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/37257>. Acesso em: 01 ago. 2021.

REVISTA DE CULTURA VOZES - Cinema brasileiro hoje. Petrópolis: Editora Vozes, ano 64, , v. LXIV, n° 5. Jun. e Jul. 1970. 84p.

REVISTA DO GEICINE – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica. Rio de Janeiro: 1961. 56p.

REVISTA DO GEICINE – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica. Rio de Janeiro: 1964. 34p.

RICARDO CRAVO ALBIN: Um ano de incompetência, de promoção e de irregularidades. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 02 abr. 1971. Ano XXII, n° 6367. p. 7, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/4627>. Acesso em: 21 ago. 2021.

RIO NÃO TEM III Festival do Filme por falta de recursos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 03 dez. 1970. Ano LXXX, n. 206. 1° caderno, p.17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/200040>. Acesso em: 10 jan. 2021.

ROCHA, Glauber. Cinema novo e cinema livre. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 08 jul. 1961. Ano LXXI, n° 153. p.8, 3° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/19892>. Acesso em: 08 ago. 2021.

RODRIGUES. Olao. **Curiosidades de Santos.** Instituto Histórico e Geográfico de Santos, PRODESAN: Santos, 1973, 278p.

RODRIGUES, Rogério Costa. A indústria cinematográfica brasileira e a conquista do mercado interno. p.209-216 IN: **Revista de Informação de Legislativa** (RIL), Senado Federal, n° 9, mar. 1966a. Disponível em: < https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/180707>. Acesso em: 02 fev. 2020.

_____. Cinema Nacional. p.159-198 IN: **Revista de Informação de Legislativa** (RIL), Senado Federal, n° 2, junho. 1966b. Disponível em: < https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/180783 >. Acesso em: 02 fev. 2020.

_____. Censura teatral e cinematográfica no país. p.130-148. IN: **Revista de Informação de Legislativa** (RIL), Senado Federal, n° 13/14, v.4, jan/jun 1967. Disponível em: < https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/180696 >. Acesso em: 01 ago. 2021.

ROTEIRO de A Extorsão. **Diário de Pernambuco**, Recife. 25 jul. 1976. Ano 151, n° 198. p. 7, quarto caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/87529>. Acesso em: 22 ago. 2021.

RUBENS EWALD FILHO morre em SP aos 74 anos. São Paulo: G1, 2019. Release biográfico sobre o crítico de cinema Rubens Ewald Filho. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/06/19/rubens-ewald-filho-morre-em-sp-aos-74-anos.ghtml>. Acesso em: 11 ago. 2021.

SÁBADO o julgamento dos cartazes que divulgarão Festival. **A Tribuna**, Santos. 05 jul. 1973. Ano LXXIX, n.100. 1° caderno, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/48969>. Acesso em: 14 jan. 2021.

SAI PRA LÁ. **O Pasquim**, Rio de Janeiro. 04-10 nov. 1970. n.72. p.29. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/124745/1873>. Acesso em: 13 jan. 2021.

SAMBA FOI o melhor programa no penúltimo dia de Festival. **A Tribuna**, Santos. 29 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 232. 1° caderno, p.3.Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/9708>. Acesso em: 13 jan. 2021.

SANZ, José (Edit). **Simpósio de Ficção Científica.** Rio de Janeiro: Publicação própria do Instituto Nacional do Cinema, 1969, 188p.

SANTOS, Dejair dos. **UNISANTA presta homenagem a Ângelo Bartolotto com um Festival de Natação**. Santos: Universidade Santa Cecília, 2010. Homenagem a Ângelo Bartolotto. Disponível em: <https://noticias.unisanta.br/natacao/unisanta-presta-homenagem-a-angelo-bartolotto-com-um-festival-de-natacao>. Acesso em: 14 ago. 2021.

SANTOS EM RITMO De Festival de Cinema. **A Tribuna**, Santos. 24 out. 1970. Ano LXXVII, n. 196. p. 28. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8637>. Acesso em: 12 jan. 2021.

SANTOS FOOTBALL CLUB - Anúncio de programação social. **A Tribuna**, Santos. 14 maio. 1970. Ano LXXVII, n° 41. p. 9, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/3777>. Acesso em: 29 jul. 2021.

SANTOS FOOTBALL CLUB - Anúncio de programação social da festa da vitória. **A Tribuna**, Santos. 30 jun. 1970. Ano LXXVII, n° 81. p.9, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/5135>. Acesso em: 29 jul. 2021.

SANTOS, Francisco Alves dos. Lugar de atriz não é na beira da piscina. **Diário do Paraná**. 25 fev. 1977. Ano XXII, n. 6523. Caderno A, p.21. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/117893>. Acesso em: 14 jan. 2021.

SANTOS GANHA SELO DE CIDADE CRIATIVA DA UNESCO NO SEGMENTO CINEMA. Santos: Instituto Querô, 2015. Release sobre o selo de Cidade Criativa obtida por Santos. Disponível em: <https://bit.ly/2Ac0eA9>. Acesso em: 06 jun. 2020.

SANTOS INGRESSA na Rede Cidades Criativas da Unesco. Santos: Prefeitura de Santos, 2015. Release sobre o selo de Cidade Criativa obtida por Santos. Disponível em: <https://www.santos.sp.gov.br/?q=content/santos-ingressa-na-rede-cidades-criativas-da-unesco>. Acesso em: 06 jun. 2020.

SANTOS PREMIA 2 Filmes: Festival. **Correio Braziliense**, Brasília. 24 out. 1973. n. 4228. p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/39726>. Acesso em: 14 jan. 2021.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. 398p.

SCHWINDEN, E. Premiados em Guarujá. **Diário do Paraná**, Curitiba. 14 nov. 1974a. Ano XX, n.5.818. 2° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/101446>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____. INC fala em acabar com a meia-entrada. **Diário do Paraná**, Curitiba. 09 nov. 1974b. Ano XX, n.5.814. 2° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/101342>. Acesso em: 15 jan. 2021.

_____. *A Estrela Sobe*. **Diário do Paraná**, Curitiba. 14 fev. 1975. Ano XX, n.5893. caderno 3, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/102874>. Acesso em: 15 jan. 2021.

SECRETARIA DESCENTRALIZA a Mostra do Filme Científico. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 18 jun. 1974. Ano LXXXIV, n. 71. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/36400>. Acesso em 10 jan. 2021.

SEIS HORAS para escolher. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 12 set. 1965. Ano LXXV, n° 214. p.3, caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/73816>. Acesso em: 16 ago. 2021.

SELECIONADOS os filmes do Festival do Guarujá. **A Tribuna**, Santos. 22 out. 1974. Ano LXXXI, n.210. p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/63294>. Acesso em: 15 jan. 2021.

SELECIONADOS SEIS filmes para o Festival de Guarujá. **A Tribuna**, Santos. 01 nov. 1974. Ano LXXXI, n. 219. p.12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/63594>. Acesso em: 15 jan. 2021.

SERVIÇO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 18 jun. 1973. Ano LXXXIII, n. 71. Caderno B, p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/12055>. Acesso em 10. jan. 2021.

SERVIÇO. Seção cultural. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 04 maio 1976. Ano LXXXVI n° 26. p.6, caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/155879>. Acesso em: 05 ago. 2021.

SÉRIE HISTÓRICA - Número de salas de cinema no Brasil entre 1971 e 2018. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2019. Painel interativo sobre o status do Parque Exibidor Brasileiro. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/parque-exibidor-brasileiro>. Acesso em: 01 ago. 2021.

SEM GRANDES ATRAÇÕES, Festival de Cinema Prossegue. **A Tribuna**, Santos. 18 out. 1973. Ano LXXIX, n. 205, p. 28. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52144>. Acesso em: 14 jan. 2021.

SEM FAVORITOS, Festival chega ao fim. **A Tribuna**, Santos. 21 out. 1973. Ano LXXIX, n. 208. p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52211>. Acesso em: 14 jan. 2021.

SETE DIAS só para o curta-metragem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 17 nov. 1974. Ano LXXXIV, n. 223. Caderno B, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/44770>. Acesso em 10 jan. 2021.

STRINGER, Julian. Global Cities and the International Film Festival Economy. p. 134-144. IN SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony. **Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context**. Estados Unidos: Editora Wiley-Blackwell, 2001. 320p.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2015. 302p.

_____. **Legislação Cinematográfica Brasileira**. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cinema – CONCINE, 1990. 371p.

SILVA, Alberto. Coluna "Cinema": Olney na Alemanha. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 21 nov. 1973a. Ano XXIV, n.7154. p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/14272>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____. Pernambuco na Jornada Baiana. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 21 ago. 1973b. Ano XXIV, n° 7080. p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/13340>. Acesso em: 22 ago. 2021.

SILVA, Gilberto. Bienal de Veneza. **O Fluminense**, Niterói. 25 maio. 1972. Ano XCV, n? 21.084. p.4, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/100439_11/7844>. Acesso em: 01 ago. 2021.

SÓ FALTOU Sérgio Ricardo na entrega de prêmios do nosso Festival de Cinema. **A Tribuna**, Santos. 02 nov. 1970. Ano LXXVII, n.205.1° caderno, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8923>. Acesso em: 13 jan. 2021.

SOL, PRAIA e entrevista de Cravo Albin no segundo dia do Festival de Guarujá. **A Tribuna**, Santos. 27 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 230. 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/9656>. Acesso em: 13 jan. 2021.

SORDI CHEGA ao Rio 10 dias antes do Carnaval. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 04 fev. 1965. Ano LXXIV, n° 29. p.13, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/64307>. Acesso em: 08 ago. 2021.

SORRIDENTE, Bonita e principalmente comunicativa. Texto sobre Rossana Ghessa em Santos. **A Tribuna**, Santos. 20 out. 1973. Ano LXXIX, n° 207. p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/52171>. Acesso em: 28 jul. 2021.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de (Coord.). **O Filme Curto**. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), 1980a. 220p. Volume 1.

_____. **O Filme Curto**. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), 1980b. 220p. Volume 2.

_____. O cinema em São Paulo (1912-1930). p.174-221 IN RAMOS; Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova História do Cinema Brasileiro**. Edições SESC: São Paulo, 2018. 528p. Volume 1.

SOUZA, José Inácio de Melo. Os primórdios do cinema no Brasil. p.16-51. IN RAMOS; Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova História do Cinema Brasileiro**. Edições SESC: São Paulo, 2018. 528p. Volume 1.

_____. Verbete sobre "Flávio Tambelini". p.683-684. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

SPENCER, Fernando. Será criado Instituto Nacional de Cinema. **Diário de Pernambuco**, Recife. 05 abr. 1966. Ano 78, n° 141. p. 9, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/42179>. Acesso em: 17 ago. 2021.

_____. Cinema brasileiro no exterior. **Diário de Pernambuco**, Recife. 29 dez. 1972. Ano 148, n° 319. p.5, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/36848>. Acesso em: 01 ago. 2021.

_____. Aconteceu na III Jornada. **Diário de Pernambuco**, Recife. 17 set. 1974a. Ano 149, n° 249. p. 7, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/61033>. Acesso em: 22 ago. 2021.

_____. Estudantes de Cinema destacam a importância da III Jornada. **Diário de Pernambuco**, Recife. 15 out. 1974b. Ano 149, n° 277. p. 7, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/62115>. Acesso em: 22 ago. 2021.

_____.Nordeste ganha três prêmios no Festival Super 8 do Paraná. **Diário de Pernambuco**, Recife. 25 mar. 1975b. Ano 150, n° 80. p. 7, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/68218>. Acesso em: 22 ago. 2021.

_____. Importância do Filme Super-8. **Diário de Pernambuco**, Recife. 31 mar. 1975a. Ano 150, n° 85. p. 6, primeiro caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/68427>. Acesso em: 22 ago. 2021.

_____. Super-8 dá prêmios em Petrolina. **Diário de Pernambuco**, Recife. 28 jan. 1976a. Ano 151, n° 27. p. 11, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/80266>. Acesso em: 22 ago. 2021.

_____. Petrolina realiza amanhã o 1o Festival de Cinema. **Diário de Pernambuco**, Recife. 23 jan. 1976b. Ano 151, n° 22. p. 11, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/80022>. Acesso em: 22 ago. 2021.

SUBVENÇÕES. **A Tribuna**, Santos. 07 nov. 1974. Ano LXXXI, n° 225. p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/63718>. Acesso em: 01 out. 2021.

SUPERFESTIVAL Em Cutiriba. **Diário do Paraná**, Curitiba. 07 abr. 1974. Ano XX, n° 5631. p. 6, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/97249>. Acesso em: 22 ago. 2021.

SUPER FESTIVAL NACIONAL de 8 mm. **Diário de Pernambuco**, Recife. 01 nov. 1974. Ano 149, n° 263. p. 7, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/61577>. Acesso em: 22 ago. 2021.

TAKAHASHI, Jo (Coord.). **Cinema brasileiro: evolução e desempenho**. São Paulo: Fundação Japão, 1985. 171p.

TARGINO, Maria das Graças. Leila Diniz: brasileira para lá de bendita. Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2020. Biografia de Leila Diniz. Disponível em: <http://portal.metodista.br/mutirao-do-brasileirismo/cartografia/verbetes/america-do-sul/leila-diniz>. Acesso em: 07 jan. 2021.

TAVARES, Bráulio. **O Curta-metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador, 1978. 115p.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Cinema: O Reflexo na Vitrina. **Fato Novo**, São Paulo. Ano I, p.31. p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/326801/379>. Acesso em: 13 jan. 2021.

TERESINHA SODRÉ está na dela. **Diário da Noite**, São Paulo. 01 fev. 1971. Ano XLV, n. 13.885. 2° caderno, p.12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/11672>. Acesso em: 13 jan. 2021.

TCHECO-ESLOVÁQUIA agora é adversária do Brasil no cinema. **A Luta Democrática**, São Paulo. 08 jun. 1970. Ano XVII, n° 5051. p. 4, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/45147>. Acesso em: 22 ago. 2021.

TOLEDO, José Roberto de; CHADE, Jamil. **Ep.01 - Os Diamantes do Maracanã | O Sequestro da Amarelinha:** Podcast O Sequestro da Amarelinha, episódio número 1, produzido pelo podcast Foro de Teresina, 2021. Disponível em: < https://bit.ly/3d5TZxz>. Acesso em: 29 nov. 2021.

TORRES, Marcello. Itamarati soluciona festivais. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 30 abr. 1965. Ano XVI, n° 4643. p.2, segundo caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/20457>. Acesso em: 17 ago. 2021.

TRÊS FILMES DO BRASIL em Berlim. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 12 jun. 1970. Ano XXI, n° 6123. p.2, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/1682>. Acesso em: 21 ago. 2021.

TROFÉU DA MOSTRA do Filme Científico será disputado por 93 obras de 19 países. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 21 maio. 1970. Ano LXXX, n. 37. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/186759>. Acesso em: 10 jan. 2021.

TROIA É NOMEADO para o INC. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 13 jul. 1971. Ano LXXXI, n. 82. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/214074>. Acesso em: 10 jan. 2021.

TUDO OU NADA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 12 jun. 1975. Ano LXXXV, n° 65. p. 3, caderno B. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/56958>. Acesso em: 22 ago. 2021.

TUDO PRONTO para o Festival de Cinema. **A Tribuna**, Santos. 14 out. 1973. Ano LXXIX, n. 201. 1° caderno, p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52000>. Acesso em: 14 jan. 2021.

TURISMO CONVIDA presidente do INC. **A Tribuna**, Santos. 25 ago. 1971. Ano LXXVII, n. 153. 1° caderno, p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/18276>. Acesso em: 13 jan. 2021.

TURISMO EM MARCHA. **A Estância do Guarujá**, Guarujá. 13 jun. 1971. Ano XX, n. 2108. p.5.

TURISMO JÁ PENSA no FIF. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 19 nov. 1968. Ano LXXVII, n.191. 1° caderno, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/125151>. Acesso em: 09 jan. 2021.

TURISMO QUER cidade bem cuidada para o festival de cinema. **A Tribuna**, Santos. 28 jul. 1970. Ano LXXVII, n. 108. 1° caderno, p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/5974>. Acesso em: 13 jan. 2021.

TURISMO SEM VERBA, nada faz. **A Tribuna**, Santos. 04 fev. 1973. Ano LXXVIII, n° 313. p. 12, 2° caderno. http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/44218>. Acesso em: 01 ago. 2021.

ÚLTIMO ÊXTASE vence festival em São Paulo. **O Fluminense**, Niterói. 23 out. 1973. Ano XCVI, n. 21.519. p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/100439_11/18108>. Acesso em: 14 jan. 2021.

UM ANO DEPOIS, Guarujá encontra o seu futuro. **A Tribuna**, Santos. 23 set. 1971. Ano LXXVII, n. 182. 1° caderno, p.12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/19222>. Acesso em: 13 jan. 2021.

UM BANQUETE a rigor para Festival de Cinema. **A Tribuna**, Santos. 30 out. 1974. Ano LXXXI, n.21. p.10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/63540>. Acesso em: 15 jan. 2021.

UM FESTIVAL BRASILEIRO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 8 fev. 1975. Ano LXXXIV, n.304. Caderno B, p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/49205>. Acesso em: 10 jan. 2021.

UM POUCO DE SOL. **A Tribuna**, Santos. 10 nov. 1974. Ano LXXXI, n. 228. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/65753>. Acesso em: 15 jan. 2021.

UM SERGIO RICARDO Diferente. 28 out. 1970. **A Tribuna**, Santos. Ano LXXVII, n. 200. p.26. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8781>. Acesso em: 13 jan. 2021.

UMA MULHER PARA SÁBADO no Guarujá. **A Tribuna**, Santos. 28 nov. 1970. Ano LXXVII, n.231. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/9676>. Acesso em: 13 jan. 2021.

UMA SEMANA de filmes nacionais. É o Festival que começa. **A Tribuna**, Santos. 18 out. 1970. Ano LXXVII, n. 190. 1° caderno, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/8428>. Acesso em: 10 jan. 2021.

UR-GENTE. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro. 30 mar. 1971. Ano XXII, n° 6364. p. 3, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_03/4587>. Acesso em: 21 ago. 2021.

VAI COMEÇAR (Charge de Charlie Chaplin). **A Tribuna**, Santos. 20 out. 1970. Ano LXXVII, n. 193. 1° caderno, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/8531>. Acesso em: 10 jan. 2021.

VALCK, Marijke de. **Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia**. 2ed. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. 280p.

VALCK, Marijke de. Fostering art, adding value, cultivanting taste: Film festivals as sites of cultural legitimization. IN _____; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (Orgs). **Film Festivals: History, Theory, Method, Praxis** (pp.100-116). Editora Routledge, 2016. 256p.

VÁRIAS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 29 Jan. 1972. Ano LXXXI, n. 252. Classificados, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/227584>. Acesso em 10. jan. 2021.

VEJA OS ARTISTAS e os filmes desse 1° festival. **A Tribuna**, Santos. 17 nov. 1970. Ano LXXVII, n. 220. 1° caderno, p.7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/9358>. Acesso em: 13 jan. 2021.

VENCEDORES DO GUARUJÁ. **Diário da Noite**, São Paulo. 30 nov. 1970. Ano XLV, n.13.802. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/10059>. Acesso em: 13 jan. 2021.

VENDO, ouvido e contando. **A Tribuna**, Santos. 07 nov. 1970. Ano LXXVII, n° 120. p.9, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/9050>. Acesso em: 29 jul. 2021.

VERA GIMENEZ. **A Tribuna**, Santos. 17 out. 1973. Ano LXXIX, n. 204. p.1, capa. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/52093>. Acesso em: 14 jan. 2021.

VIANY, Alex. O Brasil nos festivais. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 17 abr. 1968. n. 13.928. 2ª seção, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/73958>. Acesso em: 09 jan. 2021.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1950). p.344-391. IN RAMOS; Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova História do Cinema Brasileiro**. Edições SESC: São Paulo, 2018. 528p. Volume 1.

VIOLEIROS NORDESTINOS no Festival do Guarujá. **Diário da Noite**, São Paulo. 18 nov. 1970. Ano XLV, n° 13.792. p.8, 2° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/221961_05/9653>. Acesso em: 29 jul. 2021.

XXV FESTIVAL DE BERLIM. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro. 16. mar. 1975. Ano XLV, n° 13.665. p. 11, 1° caderno. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/112518_04/29208>. Acesso em: 22 ago. 2021.

_____. Verbete sobre "chanchada". p.152-155. IN: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2012. 836p.

WERNECK, Ronaldo. Cinemauro: travelling. IN **Revista de Cultura Vozes**. Petropolis, ano 64, Jun/jul 1970, v. LXIV, n.5. p.41-46.

WOLF, Thereza Bueno. Com um grande e animidassímo... **A Tribuna**, Santos. 16 jun. 1970a. Ano LXXVII, n. 69. 1° caderno, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/4731>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____. Em Santos, um grande festival de cinema. **A Tribuna**, Santos. 29 jul. 1970b. Ano LXXVII, n. 109. 1° caderno, p.9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/153931_02/6001>. Acesso em: 10 jan. 2021.

_____. I Festival em Santos do Cinema Brasileiro. **A Tribuna**, Santos. 16 ago. 1970c. Ano LXXVII, n. 128. 3° caderno, p.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/153931_02/6533>. Acesso em: 10 jan. 2021.

ZANATTO, Rafael Morato. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954). **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**. São Paulo, v.8, n.1, p.101-130. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/728>. Acesso em: 10 mar. 2021.

FILMOGRAFIA

I Festival do Cinema Brasileiro de Santos (23/10/1970 a 31/10/1970)

ASCENÇÃO E QUEDA DE UMA PAQUERA. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Ascenção e Queda de um Paquera*. (1970, longa-metragem, ficção, 85 minutos), dirigido por Victor Di Mello, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018235&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

AS GATINHAS. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme As Gatinhas (1970, longa-metragem, ficção, 86 minutos), dirigido por Astolfo Araújo, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018249&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

BALADA DOS INFIEIS. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Balada dos Infieis* (1970, longa-metragem, ficção, 110 minutos), dirigido por Geraldo Santos Pereira, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014777&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

BIOGRAFIA ENTREVISTA - Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: Estranho Encontro, 2013. Entrevista do realizador Antonio Carlos da Fontoura para a crítica de cinema Andrea Ormond em seu blog. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com/2013/12/biografia-entrevista-antonio-carlos-da.html>. Acesso em: 02 ago. 2021.

BRASIL BOM DE BOLA. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Brasil Bom de Bola* (100 minutos, documentário, longa-metragem), dirigido por Carlos Niemeyer, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018242&format=detailed.pft>. Acesso em: 02 ago. 2021.

BOM JESUS DA LAPA - O Salvador dos Humildes. Rio de Janeiro: Canal Curta, 2021. Informações sobre o curta *Bom Jesus da Lapa*, dirigido por Eliseu Visconti, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <https://canalcurta.tv.br/filme/default.aspx?name=bom-jesus-da-lapa---o-salvador-dos-humildes1>. Acesso em: 02 ago. 2021.

É SIMONAL. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme É Simonal (1970, longa-metragem, ficção, 95 minutos), dirigido por Domingos de Oliveira, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018246&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

EU SOU A VIDA, eu não sou a morte. Rio de Janeiro: Canal Curta, 2021. Informações sobre o curta *Eu sou a vida, não sou a morte*, dirigido por Haroldo Marinho Barbosa, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/?name=eu_sou_vida_eu_nao_sou_morte>. Acesso em: 02 ago. 2021.

FERNANDES, Ademir. **Me Tarzan, you Jane**. Londrina: Folha de Londrina, 1998. Texto sobre as adaptações de Tarzan para o cinema, a qual inclui um curta-metragem homônimo participante do Festival de Santos de 1970. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/me-tarzan-you-jane-60129.html>. Acesso em: 02 ago. 2021.

JULIANA DO AMOR PERDIDO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme Juliana do Amor Perdido (1970, longa-metragem, ficção, 108 minutos), dirigido por Sérgio Ricardo, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018275&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

MEMÓRIAS DE UM GIGOLÔ. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme Memórias de um Gigolô (1970, longa-metragem, ficção, 100 minutos), dirigido por Alberto Pieralisi, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018258&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

ROBERTO BURLE MAX. Rio de Janeiro: Doc.Br, 2021. Breves infmormações sobre o curta *Roberto Burle Max*, dirigido por Renato Neumann, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <http://documentariobrasileiro.com.br/catalogo/filme/codigo/2025>. Acesso em: 02 ago. 2021.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Fome de Bola**. Cinema e futebol no Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. 490p. Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.200/12.0.813.200.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2021.

O GUESA. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme O Guesa (19 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Sergio Santeiro, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=029650&format=detailed.pft>. Acesso em: 02 ago. 2021.

O GUESA. Parte 1. Rio de Janeiro: Canal de Sérgio Santeiro no youtube, 2009. Link para assistir o curta-metragem *O Guesa*, dirigido por Sérgio Santeiro. Disponível em: <https://youtu.be/YhuibcrZF1k>. Acesso em: 02 ago. 2021.

O GUESA. Parte 2. Rio de Janeiro: Canal de Sérgio Santeiro no youtube, 2009. Link para assistir o curta-metragem *O Guesa*, dirigido por Sérgio Santeiro. Disponível em: <https://youtu.be/y9dr5cWwORc>. Acesso em: 02 ago. 2021.

OS IMAGINÁRIOS. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Os Imaginários* (16 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Geraldo Sarno, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025861&format=detailed.pft>. Acesso em: 02 ago. 2021.

OS IMAGINÁRIOS. São Paulo: Canal Thomas Farkas, 2018. Link para assistir o curta-metragem *Os Imaginários*, dirigido por Geraldo Sarno. Disponível em: <https://vimeo.com/245602225>. Acesso em: 02 ago. 2021.

O VALE DO CANAÃ. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme O Vale do Canaã (1970, longa-metragem, ficção, 94 minutos), dirigido por Jece Valadão, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: < http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018290&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

UM UÍSQUE ANTES... UM CIGARRO DEPOIS. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme Um Uisque Antes... Um Cigarro Depois (1970, longa-metragem, ficção, 70 minutos), dirigido por Flávio Tambelini, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018286&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021

UMA CRUZ NA ESTRADA. Rio de Janeiro: Canal do CTAv Centro Técnico Audiovisual, 2019. Link para assistir o curta-metragem *Uma Cruz na Estrada*, dirigido por Jorge Ileli. Disponível em: <https://youtu.be/jkoXuJQ-p9s>. Acesso em: 02 ago. 2021.

UMA CRUZ NA ESTRADA. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Uma Cruz na Estrada* (9 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Jorge Ileli, exibido no Festival de Santos de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=029370&format=detailed.pft>. Acesso em: 02 ago. 2021.

I Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá (25/11/1970 a 29/11/1970)

A GUERRA DOS PELADOS. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *A Guerra dos Pelados* (1971, longa-metragem, ficção, 81 minutos), dirigido por Sylvio Back, exibido no Festival de Guarujá de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003337&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

A MORENINHA. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *A Moreninha* (1970, longa-metragem, ficção, 96 minutos), dirigido por Glauco Mirko Laurelli, exibido no Festival de Guarujá de 1970. Disponível em: < http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018260&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

BAHIA POR EXEMPLO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Bahia Por Exemplo* (1969, longa-metragem, documentário, 86 minutos), dirigido por Rex Schindler, exibido no Festival de Guarujá de 1970. Disponível em: <Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014826&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

NENÊ BANDALHO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Nenê Bandalho* (1971, longa-metragem, ficção, 82 minutos), dirigido por Emílio Fontana, previsto para participar do Festival de Guarujá de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018263&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

PAIXÃO NA PRAIA. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Paixão na Praia* (1970, longa-metragem, ficção, 81 minutos), dirigido por Alfredo Sternheim, exibido no Festival de Guarujá de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018272&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

SE MEU DÓLAR FALASSE. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Se Meu Dólar Falasse* (1970, longa-metragem, ficção, 100 minutos), dirigido por Carlos Coimbra, exibido no Festival de Guarujá de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018278&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

UM É POUCO, DOIS É BOM. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Um É pouco, dois é bom* (1970, longa-metragem, ficção, 97 minutos), dirigido por Odilon Lopez, exibido no Festival de Guarujá de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=019186&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

UMA MULHER PARA SÁBADO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Uma Mulher Para Sábado* (1970, longa-metragem, ficção, 80 minutos), dirigido por Mauricio Rittner, exibido no Festival de Guarujá de 1970. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=010954&format=detailed.pft>. Acesso em: 28 jul. 2021.

I Festival do Cinema Brasileiro da Baixada Santista (13/10/1973 a 20/10/1973)

A FACA E O RIO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *A Faca e o Rio* (1972, longa-metragem, ficção, 95 minutos), dirigido por George Sluizer, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024704&format=detailed.pft>. Acesso em: 29 jul. 2021.

A SUPER FÊMEA. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *A Super Fêmea* (1973, longa-metragem, ficção, 100 minutos), dirigido por Aníbal Massaíni, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023866&format=detailed.pft>. Acesso em: 29 jul. 2021.

CARLOS LEÃO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Carlos Leão* (10 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Suzana de Morães, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=031493&format=detailed.pft>. Acesso em: 04 ago. 2021.

GAFIEIRA. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Gafieira* (12 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Gerson Tavares, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=025921&format=detailed.pft>. Acesso em: 04 ago. 2021.

GAFIERA. Youtube: Canal de Henrique Torres, 2019. Link para assistir o curta-metragem Gafieira, dirigido por Gerson Tavares, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponivel em: <https://youtu.be/zBz_hrXD5fg>. Acesso em 04 ago. 2021.

GLOBO SHELL ESPECIAL. Programa semanal que apresentava uma série de documentários jornalísticos. Rio de Janeiro: Memória Globo. Portal criado pela Rede Globo sobre o Globo Shell Especial, de onde saiu o documentário Velho Chico - Santo Rio, dirigido por Carlos Augusto de Oliveira e exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/globo-shell-especial/historia/>. Acesso em: 04 ago. 2021.

HUMBERTO MAURO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Humberto Mauro* (18 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Jurandyr Passos Noronha, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=021097&format=detailed.pft>. Acesso em: 04 ago. 2021.

HUMBERTO MAURO. Rio de Janeiro: Canal do CTAv Centro Técnico Audiovisual, 2018. Link para assistir o curta-metragem Humberto Mauro, dirigido por Jurandyr Passos Noronha, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <https://youtu.be/aO_ZhFKkzgw>. Acesso em: 04 ago. 2021.

NEWTON CAVALCANTI: Um Artista Brasileiro. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Newton Cavalcanti: Um Artista Brasileiro* (10 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Vitor Lustosa, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024149&format=detailed.pft>. Acesso em: 04 ago. 2021.

OBSESSÃO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Obsessão* (1973, longa-metragem, ficção, 100 minutos), dirigido por Jece Valadão, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023846&format=detailed.pft>. Acesso em: 29 jul. 2021.

O ANJO LOIRO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *O Anjo Loiro* (1973, longa-metragem, ficção, 103 minutos), dirigido por Alfredo Sternheim, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023447&format=detailed.pft>. Acesso em: 29 jul. 2021.

O CICLO DA VERA CRUZ e o surto industrial. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *O Ciclo da Vera Cruz e o surto industrial* (20 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Ruy Pereira da Silva, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponivel em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=028471&format=detailed.pft>. Acesso em: 04 ago. 2021.

O GURU E OS GURIS. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do *filme O Guru e os Guris* (11 minutos, documentario, curta-metragem), dirigido por Jairo Ferreira, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=026208&format=detailed.pft>. Acesso em: 04 ago. 2021.

O GURU E OS GURIS. São Paulo: Porta Curtas, 2021. Link para assistir o curta-metragem *O Guru e os Guris*, dirigido por Jairo Ferreira, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <https://portacurtas.org.br/filme/?name=o_guru_e_os_guris>. Acesso em: 04 ago. 2021.

O NEGRINHO DO PASTOREIO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme O Negirnho do Pastoreio (1973, longa-metragem, ficção, 89 minutos), dirigido por Antônio Augusto Fagundes, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024751&format=detailed.pft>. Acesso em: 29 jul. 2021.

O ÚLTIMO ÊXTASE. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *O Último Êxtase* (1973, longa-metragem, ficção, 81 minutos), dirigido por Walter Hugo Khouri, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002940&format=detailed.pft>. Acesso em: 29 jul. 2021.

RUA DAS PALMEIRAS, 38. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Rua das Palmeiras, 38* (10 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Jorge Laclette, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=030632&format=detailed.pft>. Acesso em: 04 ago. 2021.

SÃO BERNARDO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *São Bernardo* (1973, longa-metragem, ficção, 114 minutos), dirigido por Leon Hirszman, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000104&format=detailed.pft>. Acesso em: 29 jul. 2021.

WANDA PIMENTEL. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Wanda Pimentel* (10 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Antonio Carlos da Fontoura, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=031668&format=detailed.pft>. Acesso em: 04 ago. 2021.

WANDA PIMENTEL. Rio de Janeiro: Canal do diretor Antonio Carlos da Fontoura, 2017. Link para assistir o curta-metragem *Wanda Pimentel*, dirigido por Antonio Carlos da Fontura, exibido no Festival de Santos de 1973. Disponível em: <https://youtu.be/pxn4Keu9uA8>. Acesso em: 04 ago. 2021.

II Festival do Cinema Brasileiro de Guarujá (07/11/1974 a 10/11/1974)

ADULTÉRIO, As regras do jogo. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Adultério, as regras do jogo* (1975, longa-metragem, ficção, 83 minutos) dirigido por Ody Fraga, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=009367&format=detailed.pft>. Acesso em: 01 ago. 2021.

A ESTRELA SOBE. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *A Estrela Sobe* (1974, longa-metragem, ficção, 105 minutos) dirigido por Bruno Barreto, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024761&format=detailed.pft>. Acesso em: 01 ago. 2021

AMOR E MEDO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Amor e Medo* (1974, longa-metragem, ficção, 75 minutos) dirigido por José Rubens Siqueira, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024312&format=detailed.pft>. Acesso em: 01 ago. 2021.

BECO DA FOME. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme Beco da Fome (13 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Sebastião de França, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=025765&format=detailed.pft>. Acesso em: 15 ago. 2021.

CINEMA DE ACERVO. São Paulo: Museu da Imagem e do Som de São Paulo - MIS, 2020. Sessão online com exibição de Titãs da Pintura, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <https://youtu.be/HRFDs7xh9ig?t=868>. Acesso em: 02 ago. 2021.

FEIRA DA BANANA. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme Feira da Banana (16 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Guido Araújo, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025913&format=detailed.pft>. Acesso em: 02 ago. 2021.

FEIRA DA BANANA. São Paulo: Canal Thomas Farkas, 2018. Link para assistir o curta-metragem Feira da Banana, dirigido por Guido Araújo, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <https://vimeo.com/246713992>. Acesso em: 02 ago. 2021.

MISSA DO GALO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme Missa do Galo (17 minutos, ficção, curta-metragem), dirigido por Roman Stulbach, exibido no Festival do Guarujá de 1974.
Disponível em:
<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=026483&format=detailed.pft>. Acesso em: 15 ago. 2021.

NUPCIAS VERMELHAS. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Núpcias Vermelhas* (1974, longa-metragem, ficção, 103 minutos), dirigido por J. Marreco, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=020994&format=detailed.pft>. Acesso em: 01 ago. 2021.

PONTAL DA SOLIDÃO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Pontal da Solidão* (1974, longa-metragem, ficção, 88 minutos) dirigido por Alberto Ruschel, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=021359&format=detailed.pft>. Acesso em: 01 ago. 2021

SEDUÇÃO. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Sedução* (1974, longa-metragem, ficção, 105 minutos) dirigido por Fauzi Mansur, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024778&format=detailed.pft>. Acesso em: 01 ago. 2021

OS CONDENADOS. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Os Condenados* (1973, longa-metragem, ficção, 80 minutos) dirigido por Zelito Viana, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=023605&format=detailed.pft>. Acesso em: 01 ago. 2021

OS ALEGRES VIGARISTAS. São Paulo: CineDica, 2021. Sinopse do filme *Os Alegres Vigaristas*, dirigido por Carlos Alberto de Souza Barros, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <https://www.cinedica.com.br/Filme-As-Alegres-Vigaristas-19554.php>. Acesso em: 01 ago. 2021

O LEITO DA MULHER AMADA. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *O Leito da Mulher Amada* (1974, longa-metragem, ficção, 96 minutos) dirigido por Egydio Eccio, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=021003&format=detailed.pft>. Acesso em: 01 ago. 2021

OS ALEGRES VIGARISTAS. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme *Os Alegres Vigaristas* (1975, longa-metragem, ficção, 98 minutos), dirigido por Carlos Alberto de Souza Barros, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=009367&format=detailed.pft>. Acesso em: 01 ago. 2021.

TITÃS DA PINTURA. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme Titãs da Pintura (15 minutos, documentário, curta-metragem), dirigido por Primo Carbonari, exibido no Festival do Guarujá de 1974. Disponível em: < http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=031946&format=detailed.pft>. Acesso em: 02 ago 2021.

A ÚLTIMA BALA. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2021. Ficha técnica do filme A Última Bala (86 minutos, ficção, longa-metragem), dirigido por Luigi Pichi, exibido no Festival do Guarujá de 1974. isponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024623&format=detailed.pft>. Acesso em: 15 ago. 2021.