

I Colóquio Internacional Cinema e História
Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo



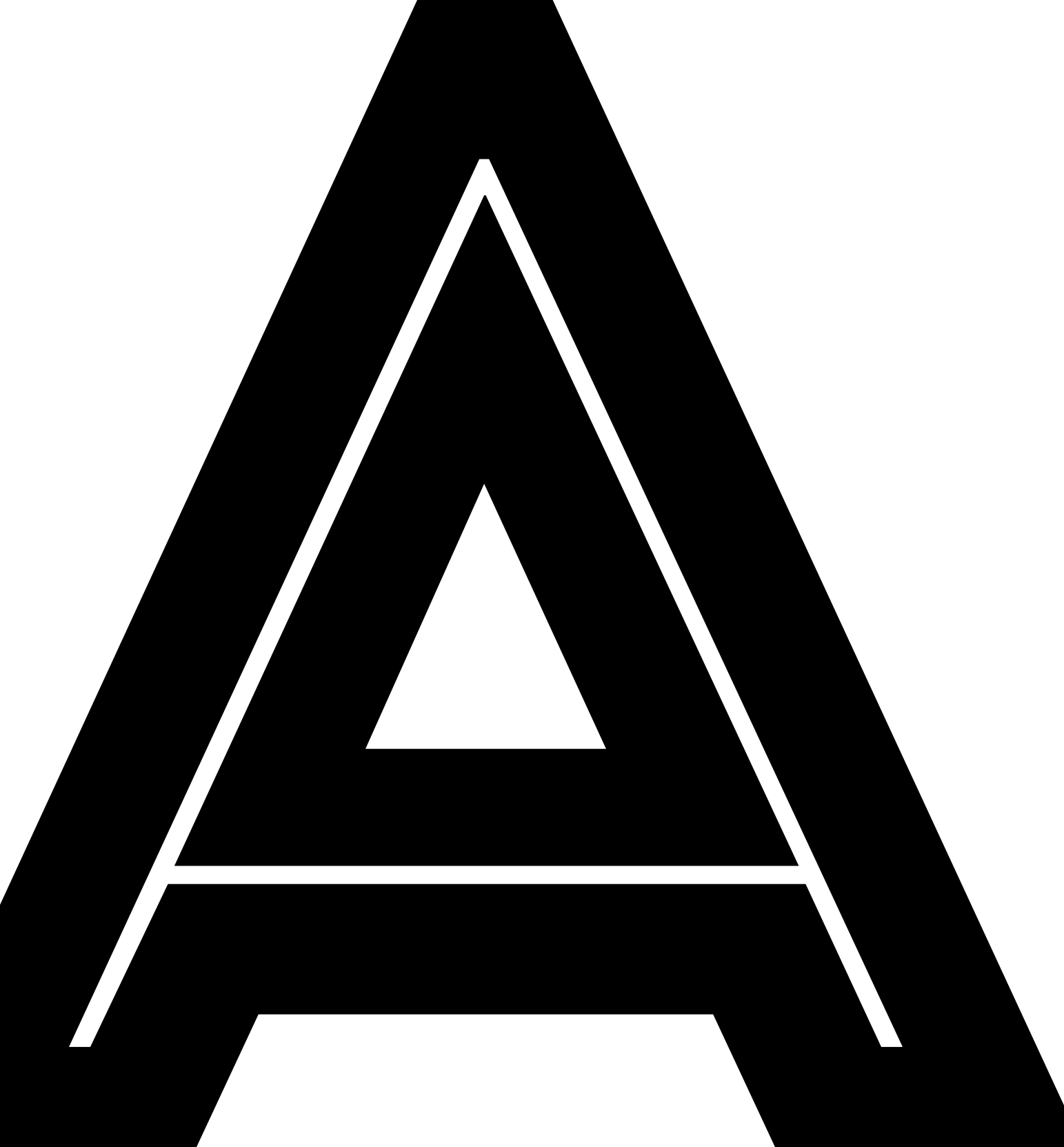
I Colóquio Internacional Cinema e História
Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

DATA 29 de novembro a 2 de dezembro de 2016

LOCAL Auditórios A e B do Departamento de Cinema,
Rádio e TV (ECA/USP)

REALIZAÇÃO Grupo de Pesquisa CNPq História e Audiovisual

06	APRESENTAÇÃO
10	RESUMO DA PROGRAMAÇÃO
14	PROGRAMAÇÃO
34	CONFERÊNCIAS
40	LANÇAMENTO DE LIVROS
44	RESUMO DAS COMUNICAÇÕES
152	AUTORES DAS COMUNICAÇÕES/ SESSÕES
158	FICHA TÉCNICA
162	MAPA DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES (ECA-USP)



APRESENTAÇÃO

Promovido pelo Grupo de Pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”, o **I Colóquio Internacional de Cinema e História** tem por objetivo fomentar o debate sobre metodologias de estudo que combinem a análise estética das obras audiovisuais com preocupações historiográficas, considerando o objeto fílmico em seu potencial como fonte para o conhecimento histórico.

O Grupo de Pesquisa “História e Audiovisual” foi criado em 2006, sendo coordenado desde o seu início pelos professores Eduardo Morettin (ECA/USP) e Marcos Napolitano (FFLCH/USP). Trata-se de grupo composto por pesquisadores de diferentes instituições de ensino superior nacionais e internacionais, dedicado ao exame das relações entre cinema, televisão e história. As atividades propostas e realizadas têm por objetivo contribuir para a consolidação teórica de uma área de pesquisa já incorporada nas atividades exercidas em sala de aula e nos diversos meandros do labor acadêmico.

O **I Colóquio Internacional Cinema e História** coroa um percurso que engloba mais de oitenta seminários de pesquisa realizados em São Paulo, Curitiba e Rio de Janeiro, publicações, como *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual* (2ª ed., São Paulo, Alameda Editorial, 2011) e mostras, como a que ocorreu na Cinemateca Brasileira em 2014, intitulada *Imagens da Ditadura*.

Com o **I Colóquio Internacional Cinema e História**, esperamos que outros caminhos teóricos sejam explorados, além da consolidação daqueles valorizados pelo grupo, a saber, o dos vínculos entre a análise fílmica e a memória/representação históricas. As comunicações apresentadas durante o colóquio sintetizam eixos de análise desenvolvidos nos estudos dessas relações:

1. A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA NO CINEMA

Espaço aberto a comunicações que se ocupem do exame de questões ligadas às representações do tempo passado no cinema de ficção e documental, bem como narrativas sobre determinado período ou evento histórico.

2. PESQUISA HISTÓRICA E ANÁLISE FÍLMICA: CONFLUÊNCIAS

Linha de pesquisa que recorre à análise fílmica como principal método para se constituir o conhecimento histórico. Abriga trabalhos que considerem o filme, em suas especificidades estéticas, como uma fonte primária, articulando-o a outras fontes documentais de época e historiográficas.

3. CINEMA, ARQUIVOS E OS REGIMES DE HISTORICIDADE

Abriga comunicações que tenham a questão do arquivo como um ponto central da análise, articulando-a com o objeto fílmico. A linha de pesquisa está aberta a trabalhos que se dediquem a arquivos e fundos cinematográficos (cinematecas, coleções etc.), aos que abordem um tema ou período da história do cinema a partir de pesquisa em acervos ou ainda aos que se ocupem da análise de filmes compostos de material de arquivo.

4. HISTÓRIA DO CINEMA, HISTÓRIA DA ARTE: INTERCÂMBIOS METODOLÓGICOS

Esta linha de pesquisa contempla comunicações dedicadas às conexões entre cinema e história que dialoguem com metodologias e questões vindas de outras áreas da história visual (artes plásticas, fotografia, performance, artes cênicas etc.), bem como as interconexões entre o cinema e as outras artes.

Agradecemos o financiamento do CNPq, da CAPES e da Fapesp, a parceria com o Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes, com o Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP e o apoio técnico dos funcionários e dos pesquisadores vinculados ao grupo de pesquisa, imprescindíveis para a realização desse congresso.

Carolina Amaral de Aguiar / Danielle Crepaldi Carvalho /

Eduardo Morettin / Lúcia Ramos Monteiro / Margarida Adamatti **29**



RESUMO DA
PROGRAMAÇÃO

29 DE NOVEMBRO, TERÇA-FEIRA

HORÁRIO	SALA	MESA
18h	Auditório A	Abertura
18h30	Auditório A	Conferência de Abertura: Ismail Xavier (USP)

30 DE NOVEMBRO, QUARTA-FEIRA

HORÁRIO	SALA	MESA
9h – 10h30	Auditório A	Sessão 1: Arquivos cinematográficos: reemprego
9h – 10h30	Auditório B	Sessão 2: Estudos feministas e <i>studio system</i>
10h30 – 11h	Intervalo	
11h – 12h30	Auditório A	Sessão 3: Estudos de cinema latino-americano
11h – 12h30	Auditório B	Sessão 4: Arquivos cinematográficos: filmes sem filme
12h30 – 13h30	Almoço	
13h30 – 15h	Auditório A	Sessão 5: Representações sociais
13h30 – 15h	Auditório B	Sessão 6: O cinema e as artes I
15h – 15h30	Intervalo	
15h30 – 17h30	Auditório A	Sessão 7: O cinema e as artes II
15h30 – 17h30	Auditório B	Sessão 8: Cinemas de fundação nacional
17h30 – 18h30	Intervalo	
18h30	Auditório A	Conferência plenária: Andrea Cuarterolo (UBA)

1º DE DEZEMBRO, QUINTA-FEIRA

HORÁRIO	SALA	MESA
9h – 10h30	Auditório A	Sessão 9: Arquivos cinematográficos: história e resistência
9h – 10h30	Auditório B	Sessão 10: Espaços formativos, espaços de preservação
10h30 – 11h	Intervalo	
11h – 12h30	Auditório A	Sessão 11: Arquivos cinematográficos: filmes domésticos

1º DE DEZEMBRO, QUINTA-FEIRA

HORÁRIO	SALA	MESA
11h – 12h30	Auditório B	Sessão 12: Os espaços como signos da história
12h30 – 13h30	Almoço	
13h30 – 15h	Auditório A	Sessão 13: Cinema e ditadura
13h30 – 15h	Auditório B	Sessão 14: Figurações da história no cinema brasileiro
15h – 15h30	Intervalo	
15h30 – 17h00	Auditório A	Sessão 15: Figurações da história no cinema norte-americano
17h15 – 18h15	Auditório B	Lançamento de livros
17h30 – 18h15	Intervalo	
18h30	Auditório A	Conferência plenária: Jean-Pierre Bertin-Maghit (Université Paris 3)

2 DE DEZEMBRO, SEXTA-FEIRA

HORÁRIO	SALA	MESA
9h – 10h30	Auditório A	Sessão 16: Colonialismo, anticolonialismo
9h – 10h30	Auditório B	Sessão 17: Preservação audiovisual
10h30 – 11h	Intervalo	
11h – 12h30	Auditório A	Sessão 18: Historiografia do cinema I
11h – 12h30	Auditório B	Sessão 19: Circulações transnacionais
12h30 – 13h30	Almoço	
13h30 – 15h	Auditório A	Sessão 20: Historiografia do cinema II
13h30 – 15h	Auditório B	Sessão 21: Festivais
15h – 15h30	Intervalo	
15h30 – 17h30	Auditório A	Sessão 22: A Ditadura na tela (mesa 1)
15h30 – 17h30	Auditório B	Sessão 23: Cinema brasileiro, cinemas regionais (mesa 2)
17h30 – 18h30	Intervalo	
18h30	Auditório A	Conferência de encerramento: Vicente Sánchez-Biosca (Universitat de Valencia)

A large, bold, black letter 'P' with a white outline, positioned on the left side of the image. The letter is stylized with a thick stroke and a white border.

PROGRAMAÇÃO

29 DE NOVEMBRO, TERÇA-FEIRA

18h

ABERTURA

Carolina Amaral de Aguiar, Danielle Crepaldi Carvalho, Eduardo Morettin, Lúcia Ramos Monteiro e Margarida Adamatti.

18h30

AUDITÓRIO A

Conferência de abertura

Memória política e demanda de justiça: estudo comparativo de dois filmes latino-americanos

Ismail Xavier. Universidade de São Paulo.

Apresentação e mediação: Eduardo Morettin.

Universidade de São Paulo.

30 DE NOVEMBRO, QUARTA-FEIRA

Manhã

AUDITÓRIO A

Sessão 1 (Arquivos cinematográficos: reemprego)

9h – 10h30

Mediador: Ana Karícia Machado Dourado. Universidade de São Paulo.

Carlos Adriano Jeronimo de Rosa; Cláudio Marcondes de Castro Filho:

O método poético do found footage: reapropriação de arquivo

como meta-história. Universidade de São Paulo; Universidade Estadual Paulista.

Maíra Bosi: *A retomada de imagens de arquivo como construção de lugar de memória.* Universidade Federal do Rio de Janeiro.

AUDITÓRIO B

Sessão 2 (Estudos feministas e studio system)

9h – 10h30

Mediadora: Luisa Girardi. Universidade de São Paulo.

Isabella Regina Oliveira Goulart: *De Hollywood para a América*

Latina: versões em espanhol no início do sonoro. Universidade de São Paulo.

Lena Suk: *Melindrosas, Movie-Going and Gendered Morality in 1920's Brazil.* University of Louisiana at Lafayette.

Intervalo

AUDITÓRIO A

Sessão 3 (Estudos de cinema latino-americano)

11h – 12h30

Mediadora: Isabella Regina Oliveira Goulart. Universidade de São Paulo.

Anderson Montagner Martins: *Objetivos ideológicos e pretensões estéticas: uma reflexão sobre o filme Redes (1936)*. Universidade Estadual Paulista.

Elen Doppenschmitt: *Los archivos Del Cardenal: memória do passado recente para novas audiências televisivas*. Faculdades Metropolitanas Unidas.

Andréa Helena Puydinger De Fazio: *Do “cinema de lágrimas” a Los Olvidados: reflexões sobre a trajetória cinematográfica mexicana de 1930 a 1950*. Universidade Estadual de Montes Claros; Universidade Estadual Paulista.

AUDITÓRIO B

Sessão 4 (Arquivos cinematográficos: filmes sem filme)

11h – 12h30

Mediadora: Débora Butruce. Universidade de São Paulo.

Pablo Gonçalo: *Arquivos entre a página e a tela: os roteiros não filmados de Bertolt Brecht*. Universidade Federal da Integração Latino-Americana; Universidade de Brasília.

Lila Foster: *Como analisar filmes sem filmes: trajeto e metodologia de pesquisa da produção cineamadora do Foto-Cine Clube Bandeirante*. Universidade de São Paulo.

Sávio Luis Stoco: *O primeiro longa-metragem de Silvino Santos e os documentos inéditos que indicam ampla circulação na Europa*. Universidade de São Paulo.

Almoço

12h30 – 13h30

Tarde

AUDITÓRIO A

Sessão 5 (Representações sociais)

13h30 – 15h

Mediadora: Luisa Girardi. Universidade de São Paulo.

Gabriela Santos Alves: *“Loucura” e história: o ambiente manicomial na produção de documentários brasileiros*. Universidade Federal do Espírito Santo.

Juliano Gonçalves da Silva: *História, ficção e cinema: distopias sobre a personagem indígena argentina*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Marcelo Prioste: *Cerro Pelado: a encenação de uma epopeia nos mares da Guerra Fria*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

AUDITÓRIO B

Sessão 6 (O cinema e as artes I)

13h30 – 15h

Mediador: Sávio Stocco. Universidade de São Paulo.

Erika Zerwes: *Cinema e fotografia, cultura visual e cultura política: a constituição da linguagem visual de Henri Cartier-Bresson*. Universidade de São Paulo.

Marcos Fabris: *Montagem e deformação expressiva no cinema e nas artes visuais*. Universidade de São Paulo.

Letícia Badan Palhares Knauer de Campos: *O cinema de Lucio Fulci e as artes plásticas*. Universidade Estadual de Campinas.

Intervalo

AUDITÓRIO A

Sessão 7 (O cinema e as artes II)

15h30 – 17h30

Mediador: Sávio Stocco. Universidade de São Paulo.

Maria Chiaretti: *A dialética entre teatro e teatralidade em John Cassavetes e Jacques Rivette*. Universidade de São Paulo.

Patrícia de Almeida Kruger: *Projetando Bruxas – o processo de historicização e suas implicações estéticas e políticas em Anticristo, de Lars von Trier*. Universidade de São Paulo.

Jefferson Rib: *A indumentária de época e arte de Luiz Carlos Ripper no cinema brasileiro*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Fábio Uchôa: *Maurice Lemaître e a vanguarda letrista: o caso Le film est déjà commencé? (1951)*. Universidade Tuiuti do Paraná; Universidade Federal de São Carlos.

AUDITÓRIO B

Sessão 8 (Cinemas de fundação nacional)

15h30 – 17h30

Mediador: Fernando Seliprandy. Universidade de São Paulo.

Fabio Nigra: *Por una lectura estructural de los filmes históricos*. Universidade de Buenos Aires; Universidad Nacional de Tierra Del Fuego.

Sérgio Eduardo Alpendre de Oliveira. *Luchino Visconti e a unificação italiana em Senso e O Leopardo*. Universidade Anhembi Morumbi.

Ignacio Del Valle Dávila: *Independência ou Morte (1972) e o Centenário da Independência em São Paulo (1922)*. Universidade Federal da Integração Latino-americana; Universidade Estadual de Campinas.

Claudia Bossay Pisano: *Reconquistas de espacios en audiovisuales de la independencia y la colonia chilena*. Universidad de Chile.

Intervalo

18h30

AUDITÓRIO A

Conferência plenária

El cine histórico argentino durante el período silente: dos modelos estéticos e ideológicos en pugna

Andrea Cuarterolo. Universidade de Buenos Aires

Apresentação e mediação: Danielle Crepaldi Carvalho.
Universidade de São Paulo.

1º DE DEZEMBRO, QUINTA-FEIRA

Manhã

AUDITÓRIO A

Sessão 9 (Arquivos cinematográficos: história e resistência)

9h – 10h30

Mediadora: Daniela Giovana Siqueira. Universidade de São Paulo.

Luciano Viegas da Silveira: *Ken Jacobs e Thom Andersen: o comentário histórico efetuado pelas próprias imagens*. Universidade Federal de Minas Gerais.

Jamer Guterres de Mello: *Anarquismo e estética da resistência na obra de Harun Farocki e Hito Steyerl*. Universidade Anhembi Morumbi.

Luís Felipe Flores: *Decompor as imagens, recompor as histórias: reflexões sobre País bárbaro, de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Universidade Federal de Minas Gerais.

AUDITÓRIO B

Sessão 10 (Espaços formativos, espaços de preservação)

9h – 10h30

Mediadora: Débora Butruce. Universidade de São Paulo.

Arthur Gustavo Lira do Nascimento: *Imagens do Nordeste: O cinema documental do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (1960-1979)*. Universidade Federal de Pernambuco.

Izabel de Fátima Cruz Melo: *Cinema e espaços formativos: Grupo Experimental de Cinema da Bahia e aprendizagens cinematográficas (1968-1976)*. Universidade de São Paulo; Universidade do Estado da Bahia.

Camila Petroni: *Lutas sociais em imagens no acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Intervalo

AUDITÓRIO A

Sessão 11 (Arquivos cinematográficos: filmes domésticos)

11h – 12h30

Mediadora: Reinaldo Cardenuto. Fundação Armando Álvares Penteado.

Felipe Polydoro: *Flagrante amador: ambiguidade documental e imagem emblemática*. Universidade de São Paulo.

Beatriz Rodovalho: *Filmes que não servem para nada: filmes de família no cinema de remontagem*. Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Rafael Valles: *Diálogos entre Nenhum lugar aonde ir e Lost Lost Lost – uma análise sobre a construção das rasgaduras nas memórias de exílio de Jonas Mekas*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

AUDITÓRIO B

Sessão 12 (Os espaços como signos da história)

11h – 12h30

Mediadora: Isadora Remundini. Universidade Federal de São Paulo.

Luiz Carlos Sereza: *Alteridades e críticas ao modernismo, lendo o filme El hombre de al lado (2009)*. Universidade Tuiuti do Paraná; Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Livia Azevedo Lima: *Decadência da casa, ruína da família: análise de um filme de Paulo César Saraceni*. Universidade de São Paulo.

Isabel de Castro: *Ambientação histórica e Stimmung em Desmundo, de Alain Fresnot*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Escola Superior de Propaganda e Marketing.

Almoço

12h30 – 13h30

Tarde

AUDITÓRIO A

Sessão 13 (Cinema e ditadura)

13h30 – 15h

Mediadora: Regina Egger Pazzanese. Universidade de São Paulo.

Patrícia Machado: *Uma rota clandestina de imagens produzidas no Brasil durante a ditadura militar*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Reinaldo Cardenuto: *Eles não usam black-tie e os ajustes do tempo*. Fundação Armando Álvares Penteado.

Isadora Remundini: *Maioria Absoluta (L. Hirszman): as reformas de base e a tese do sertão pré-didático*. Universidade Federal de São Paulo.

AUDITÓRIO B

Sessão 14 (Figurações da história no cinema brasileiro)

13h30 – 15h

Mediadora: Carolina Azevedo Di Giacomo. Universidade de São Paulo.

Marcos Buccini: *Vendo/Ouvindo e Cotidiano: contexto histórico e produção de sentido*. Universidade Federal de Pernambuco.

Mateus Araújo: *Figurações da História no Glauber Rocha maduro*. Universidade de São Paulo.

Sérgio César Júnior: *Canto da Saudade (1952): o universo rural brasileiro na obra do cineasta Humberto Mauro*. Universidade Federal de São Paulo.

Intervalo

AUDITÓRIO A

Sessão 15 (Figurações da história no cinema norte-americano)

15h30 – 17h00

Mediador: Fernando Seliprandy. Universidade de São Paulo.

Amanda Amazonas Mesquita: *O cinema sobre a Guerra de Secessão de Ronald F. Maxwell (1993 – 2013)*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ronaldo Alves Ribeiro dos Santos: *Cinema e Política na Era Reagan: representações da juventude imigrante no filme Juventude em Fúria e nos Estados Unidos dos anos 80*. Universidade Federal de Mato Grosso.

Daniela de Paula Gomes: *Outsiders em cena: análise da Trilogia de Portland de Gus Van Sant*. Universidade Federal de Ouro Preto.

LANÇAMENTO DE LIVROS

AUDITÓRIO B

17h15 – 18h30

Mediação: Margarida Adamatti. Universidade Federal de São Carlos.

Autor: Alice Dubina Trusz

Título: *Verdes anos: memórias de um filme e de uma geração*

Editora: Editora da UFRGS

Ano: 2016

Autoras: Andrea Cuarterolo e Georgina Torello

Revista *Vivomatografias*

Local de publicação: Argentina

Autora: Andrea Puydinger De Fazio

Título: *Viva Zapata! Cultura, política e representações do México no cinema norte-americano*

Editora: Estronho

Ano: 2016

Autores: Artur Freitas, Clóvis Gruner, Paulo Reis, Rosane Kaminski e

Vinícius Honesko (orgs.)

Título: *Imagem, narrativa e subversão*

Editora: Intermeios

Ano: 2016

Autora: Carolina Amaral de Aguiar

Título: *O cinema latino-americano de Chris Marker*

Editora: Alameda

Ano: 2016

Autora: Izabel de Fátima Cruz Melo

Título: *“Cinema é mais que filme”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)*

Editora: EDUNEB (Editora da Universidade do Estado da Bahia)

Ano: 2016

Autor: Pablo Gonçalo

Título: *O cinema como refúgio da escrita: roteiro e paisagens em Peter Handke e Wim Wenders*

Editora: Annablume

Ano: 2016

Intervalo

19h

AUDITÓRIO A

Conferência plenária

Des soldats à la caméra. Guerre d'Algérie (1954-1962)

Jean-Pierre Bertin-Maghit. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

Apresentação e mediação: Lúcia Ramos Monteiro

2 DE DEZEMBRO, SEXTA-FEIRA

Manhã

AUDITÓRIO A

Sessão 16 (Colonialismo, anticolonialismo)

9h – 10h30

Mediador: Aleksandro de Sousa e Silva.

Universidade de São Paulo.

Alex Santana França: *As contradições do projeto da nação moçambicana pós-independência em Virgem Margarida (2012), de Licínio Azevedo.*

Universidade Federal da Bahia.

Taciana Almeida Garrido de Resende: *Le Portugal d'autre mer dans le monde d'aujourd'hui: imagens e discursos do cinema colonial.*

Universidade de São Paulo.

Márcio Aurélio Recchia: *O Portugal salazarista visto pelos estrangeiros: a desconstrução de uma fantasia.* Universidade de São Paulo.

AUDITÓRIO B

Sessão 17 (Preservação audiovisual)

9h – 10h30

Mediadora: Lila Foster. Universidade de São Paulo.

Fabián Núñez: *O tema da redefinição do conceito de cinemateca da UCAL nos congressos da FIAF.* Universidade Federal Fluminense.

Débora Lúcia Vieira Butruce: *Análise da versão restaurada do filme O Padre e a Moça.* Universidade de São Paulo.

Daniela Giovana Siqueira: *Crioulo doído (1970): preservação audiovisual e exercício de análise fílmica.* Universidade de São Paulo.

Intervalo

AUDITÓRIO A

Sessão 18 (Historiografia do cinema I)

11h – 12h30

Mediador: Luis Felipe Labaki. Universidade de São Paulo.

Mauricio Cardoso: *Análise fílmica e interpretação do país na historiografia do cinema brasileiro.* Universidade de São Paulo.

Enrico Camporesi: *How to write “a” history of cinema: Peter Kubelka and Annette Michelson in Paris, 1976.* Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3; Università di Bologna.

Flaviano Isolan: *História, cinema e imprensa: a imprensa brasileira nos anos 1930 e o conceito de cinema alemão.* Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

AUDITÓRIO B

Sessão 19 (Circulações transnacionais)

11h – 12h30

Mediador: Rodrigo Archangelo. Universidade de São Paulo; Cinemateca Brasileira.

Rafael Fermino Beverari: *CIFESA e América Latina: O discurso franquista além da Europa*. Universidade Federal de São Paulo.

Alexsandro de Sousa e Silva: *As presenças africanas no Noticiero ICAIC Latinoamericano (1960-1968)*. Universidade de São Paulo.

Marcelo Abílio Públio: *O audiovisual e o ensino da história: um estudo sobre a produção da série de animação Era uma vez... As Américas*. Université de Picardie Jules Verne, Amiens; Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Almoço

12h30 – 13h30

Tarde

AUDITÓRIO A

Sessão 20 (Historiografia do cinema II)

13h30 – 15h

Mediadora: Daniela Giovana Siqueira. Universidade de São Paulo

Cira Inés Mora Forero: *Narrando un fracaso, revisión crítica de La historiografía del cine colombiano (1960-1980)*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeu Lozano.

Rodrigo Archangelo: *Um ritual do Brasil: contribuições de Paulo Emílio para entender a promessa desenvolvimentista em dois cinejornais*. Universidade de São Paulo/ Cinemateca Brasileira.

Pedro Plaza Pinto: *O Cinema Novo e Paulo Emílio: camadas de tempo*. Universidade Federal do Paraná.

Clara Schulmann: *Voices from the margins. Ecole des Beaux-Arts de Bordeaux*.

AUDITÓRIO B

Sessão 21 (Festivais)

13h30 – 15h

Mediador: Sávio Stocco. Universidade de São Paulo.

Rosane Kaminski: *De olho no Brasil e no mundo: os curtas experimentais de Arthur Omar no IV Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo em 1993*. Universidade Federal do Paraná.

Fernando Seliprandy: *Festivais de cinema e memória transnacional: circulações de documentários de segunda geração sobre as ditaduras do Cone Sul*. Universidade de São Paulo.

Mariana Martins Villaça: *Os Festivais de cinema de Marcha e seu papel na constituição de um circuito cultural de resistência política (Uruguai, 1967 e 1968)*. Universidade Federal de São Paulo.

Intervalo

MESAS

AUDITÓRIO A

Sessão 22 (A Ditadura na tela)

15h30 – 17h30

Mediadora: Mariana Martins Villaça. Universidade Federal de São Paulo.

Miriam Hermeto: *Aos nossos pais, pelos filhos da repressão e da resistência: a força do testemunho na “guerra de memórias” sobre a ditadura militar*. Universidade Federal de Minas Gerais.

Gabriel Amato: *Podem não ser todos, mas são muitos: enquadramentos da memória social da ditadura no documentário Memórias do movimento estudantil*, de Sílvio Tandler (2007). Instituto Federal de Minas Gerais.

Natália Cristina Batista: *Esquecidos, celebrados, geniais: reconfigurações do campo histórico a partir do documentário DziCroquettes*, de Tatiana Issa e Raphael Alvarez (2009). Universidade de São Paulo.

Carolina Dellamore B. Scarpelli: *Tá tudo parado – narrando a greve e construindo o operário: imagens do movimento grevista de 1979 no documentário Greve!*, de João Batista de Andrade. Universidade Federal de Minas Gerais.

AUDITÓRIO B

Sessão 23 (Cinema brasileiro, cinemas regionais)

15h30 – 17h30

Mediadora: Carolina Azevedo Di Giacomo. Universidade de São Paulo.

Alice Dubina Trusz: *Desafios e possibilidades da atividade cinematográfica no Brasil dos anos 1920 a partir do estudo da produção do cinejornal porto-alegrense Ita-Jornal (1927)*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Arthur Autran: *Os primórdios das coproduções entre Argentina e Brasil: o caso de A grande aventura amazônica*. Universidade Federal de São Carlos.

Luis Alberto Rocha Melo: *Não é nada disso: o cinema independente visto pela Atlântida*. Universidade Federal de Juiz de Fora.

Sheila Schvarzman: *Minas Antiga, um filme educativo em 1925*. Universidade Anhembi Morumbi.

18h30

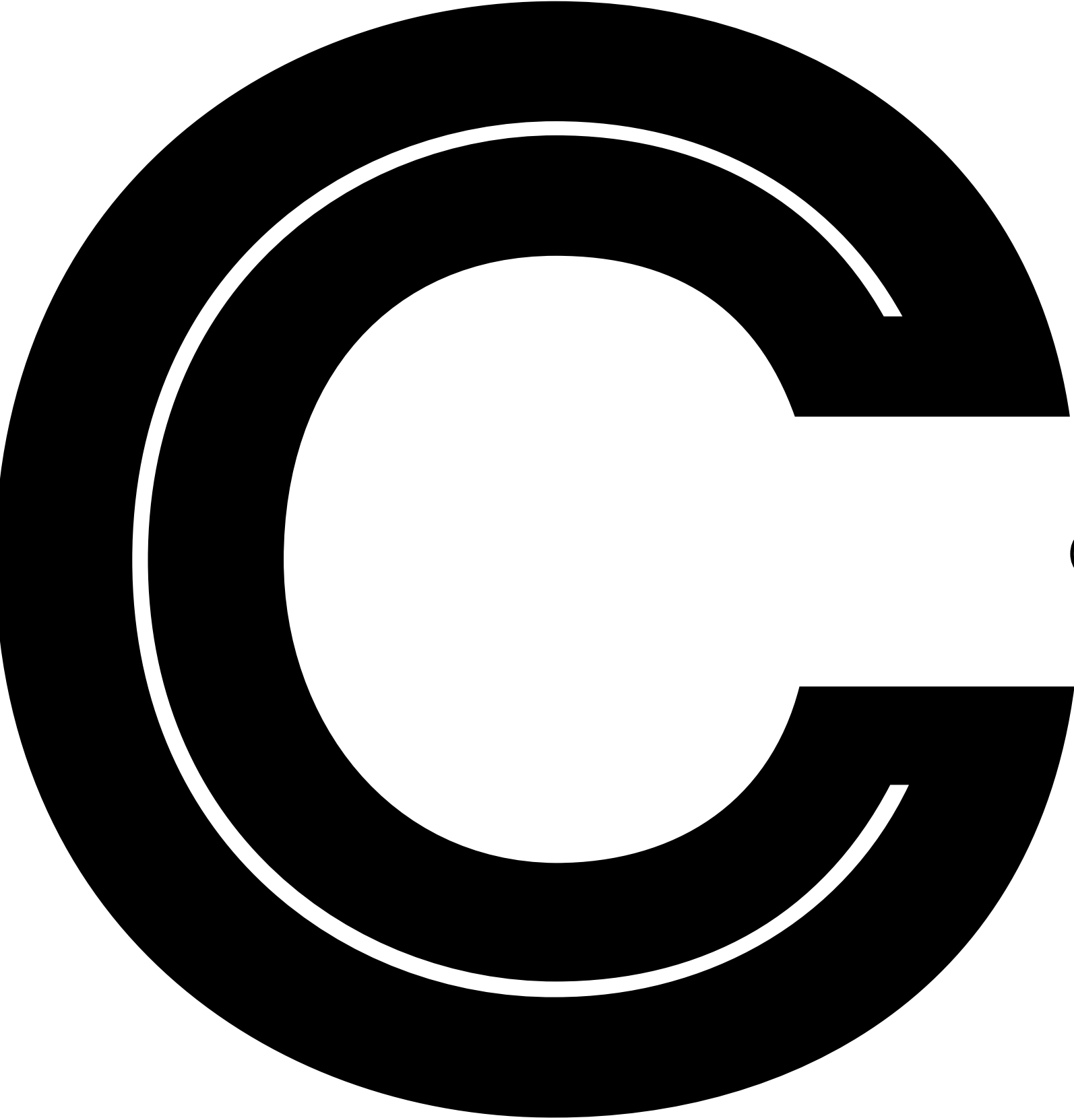
AUDITÓRIO A

Conferência de encerramento

Miradas criminales, ojos de víctima. En torno a imágenes de aflicción

Vicente Sánchez-Biosca. Universidad de Valencia.

Apresentação e mediação: Carolina Amaral de Aguiar. Universidade de São Paulo.



CONFERÊNCIAS

CONFERÊNCIA DE ABERTURA

29 de novembro, 18h30, Auditório 1*Memória política e demanda de justiça:**estudo comparativo de dois filmes latino-americanos*

Ismail Xavier (Universidade de São Paulo)

Considerado o embate entre a construção de uma memória política das ditaduras latino-americanas e a questão dos atos de justiça conduzidos para a punição dos agentes da repressão, o documentário *Cavallo entre Rejas* (Shula Erenberg, Laura Imperiale & Maria Inés Roqué, México-Espanha, 2006) e o *thriller Ação entre amigos* (Beto Brant, Brasil, 1998) colocam em foco duas formas antitéticas de condução desses atos, dando ensejo a uma análise comparativa voltada para o modo como neles se institui a relação entre ação política, demanda de justiça, ordem democrática e ressentimento.

CONFERÊNCIA PLENÁRIA

30 de novembro, 18h30, Auditório 1*El cine histórico argentino durante el período silente:**dos modelos estéticos e ideológicos en pugna*

Andrea Cuarterolo (CONICET/Universidad de Buenos Aires)

El cine de ficción nació en la Argentina en el marco de la euforia patriótica del primer Centenario de la Revolución de mayo, ante la necesidad de representar esos procesos fundacionales y altamente simbólicos de la historia nacional con medios que excedían a los del cine de actualidades. Sin embargo, si en el aspecto temático e ideológico estos tempranos films encontraron su fuente de inspiración en esa tradición

vernácula, sus fuentes estéticas y narrativas provenían de Europa y del modelo que proponían los exitosos *films d'art* franceses y sus vínculos con el teatro, la literatura y otras artes legitimadas. Así, en esta primera etapa, la naciente cinematografía argentina cumplió primordialmente una función educativa y de sustento identitario y el cine europeo sirvió como el modelo estético y legitimador que ennobleció a la historia nacional. Con la llegada de la Primera Guerra Mundial y la declinación en la importación de la, hasta entonces, hegemónica producción fílmica europea, el cine norteamericano irrumpió con fuerza en la Argentina y la historia de la cinematografía nacional cambió su rumbo. Este nuevo panorama selló el destino de las películas acartonadas y declamatorias surgidas del seno del *film d'art* francés y el cine estadounidense se impuso definitivamente como el nuevo rumbo a seguir. La competencia entre ambos modelos no se limitó, no obstante, al plano formal sino que repercutió directamente en la forma de entender y utilizar el cine nacional. En efecto, con la irrupción del modelo norteamericano, ese ímpetu nacionalista que había signado a los primeros films locales se vio reconfigurado en función de los nuevos contextos político-sociales, pero sobre todo de las crecientes imposiciones de la incipiente industria cinematográfica. El cine nacional adoptó, entonces, un espíritu renovado e internacionalista, una suerte de “nacionalismo universal” regido por imperativos comerciales y en el que el espectáculo se impuso por sobre los símbolos patrios y los discursos identitarios. A partir de un análisis de los principales representantes de ambas corrientes en la Argentina –Mario Gallo y Max Glücksmann, por un lado, y Julián de Aju-ria, por el otro– en este trabajo estudiaremos la pugna entre estos modelos que tuvo su momento cúlmine hacia 1915 cuando ambos se vieron enfrentados de forma concreta en la cartelera de los cines a través de dos películas que buscaban imponer su propia visión estética, pero también ideológica, sobre el cine y la historia nacional.

CONFERÊNCIA PLENÁRIA

1 de dezembro, 18h30, Auditório 1

Des soldats à la caméra. Guerre d'Algérie (1954-1962)

Jean-Pierre Bertin-Maghit (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

Pendant la guerre d'Algérie, des soldats, appelés du contingent, ont utilisé des caméras d'amateurs 8mm comme d'autres des appareils photos pour garder le souvenir de l'époque où ils étaient « là-bas ». Ces caméras ont enregistré l'environnement immédiat dans lequel ils évoluaient. À travers des dizaines de films, conçus comme des lettres envoyées aux familles pour donner des nouvelles de leur vie de militaire et les rassurer, transparaissent de multiples points de vue sur le vécu de ces jeunes anonymes. Il se dégage une réalité commune, une « contre-histoire » qui témoigne d'autre chose que des événements. Ces très jeunes soldats offrent le contre-champ de la guerre, eux qui sont partis pour l'Algérie afin de « maintenir l'ordre », puis de pacifier et qui, en même temps, découvrent une terre inconnue.

L'historien considère ces images comme des documents d'Histoire car elles renvoient à une pratique sociale. En outre, elles témoignent et deviennent un ensemble de mémoires intimes qui s'imbrique dans une mémoire collective. On a autant « d'histoires parallèles » qui viennent compléter l'histoire officielle de la guerre d'Algérie et participent à une histoire des combattants.

Quelles images ces soldats ont-ils voulu donner à voir, et garder en souvenir ? Comment chacun prend place dans la guerre d'Algérie ? Comment la petite histoire fait effraction dans la grande ? Autant de questions aux quelles cette communication tentera de répondre.

CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO

2 de dezembro, 18h30, Auditório 1

Miradas criminales, ojos de víctima. En torno a imágenes de aflicción

Vicente Sánchez-Biosca (Universidad de Valencia)

El 7 de enero de 1979 el ejército vietnamita entraba en la ciudad fantasma de Phnom Penh que los Jemeres Rojos habían evacuado casi cuatro años antes. Lejos de un tono heroico, las imágenes que ese triunfo militar difundieron estremecedoras por su crudeza: cuerpos desollados y ensangrentados, instrumentos de tortura... La mayoría de ellas procedían de la prisión denominada S-21 sobre la cual los ocupantes construirían el museo de Tuol Sleng. Entre la documentación existente, unas 6000 fotos de frente y perfil fueron halladas. Eran *mugshots* de los detenidos y la foto era la primera de las acciones que conducirían a su eliminación como “enemigos de la revolución” y traidores. Sobre esta base fue diseñada la exposición del museo.

Esta conferencia analiza la *modalidad de las imágenes* con las que se ha dado a conocer el genocidio de los Jemeres Rojos en Camboya: imágenes de perpetradores, imágenes de liberadores, lienzos testimoniales o incluso práctica del *reenactment*. Ya sea en soporte fotográfico, cinematográfico o incluso pictórico, lo peculiar de estas imágenes reside también en su migración y resemantización en relación con los cambios habidos en los discursos políticos y las retóricas de los Derechos Humanos. El trayecto que proponemos llevará del primer encuentro de los liberadores con el horror a las salas del museo, de las galerías de arte a la corte penal que juzgaría a los líderes de *Democratic Kampuchea*, de los libros de texto a la reapropiación de los signos visuales del genocidio por una política de *cultural heritage*, todo ello considerando los avatares de la geopolítica en la región: segunda guerra fría, enfrentamiento entre Unión Soviética y la República Popular China en el seno del bloque comunista, procesos transicionales, justicia penal internacional...



LANÇAMENTO
DE LIVROS

Autor: Alice Dubina Trusz

Título: *Verdes anos: memórias de um filme e de uma geração*

Editora: Editora da UFRGS

Ano: 2016

Autoras: Andrea Cuarterolo e Georgina Torello

Revista Vivomatografias

Local de publicação: Argentina

Autora: Andrea Puydinger De Fazio

Título: *Viva Zapata! Cultura, política e representações do México no cinema norte-americano*

Editora: Estronho

Ano: 2016

Autores: Artur Freitas, Clóvis Gruner, Paulo Reis, Rosane Kaminski e

Vinícius Honesko (orgs.)

Título: *Imagem, narrativa e subversão*

Editora: Intermeios

Ano: 2016

Autora: Carolina Amaral de Aguiar

Título: *O cinema latino-americano de Chris Marker*

Editora: Alameda

Ano: 2016

Autora: Izabel de Fátima Cruz Melo

Título: *“Cinema é mais que filme”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)*

Editora: EDUNEB (Editora da Universidade do Estado da Bahia)

Ano: 2016

Autor: Pablo Gonçalo

Título: *O cinema como refúgio da escrita: roteiro e paisagens em Peter Handke e Wim Wenders*

Editora: Annablume

Ano: 2016



RESUMO DAS
COMUNICAÇÕES

30 DE NOVEMBRO, QUARTA-FEIRA

Sessão 1 (Arquivos cinematográficos: reemprego)

AUDITÓRIO A - 9H - 10H30

O método poético do found footage: reapropriação de arquivo como meta-história

Carlos Adriano Jeronimo de Rosa (Universidade de São Paulo);
Cláudio Marcondes de Castro Filho (Universidade de São Paulo;
Universidade Estadual Paulista).

A apropriação de objetos que, deslocados de seu contexto original, assumem novos sentidos, não é um fenômeno recente, embora sua incidência apareça quase como norma com a fragmentação das fronteiras do mundo e a disseminação das plataformas digitais. No mundo das artes, a reapropriação é quase sincrônica à instauração da modernidade (lembre-se de Marcel Duchamp e suas obras *Fountain* e *Bicycle Wheel*, dos anos 1910). O cinema tem, em sua vertente de vanguarda, uma correspondência no filme de *found footage*.

O *found footage* é uma forma de produção cinematográfica que recicla, reedita e ressignifica imagens alheias, filmadas em outro tempo e outro contexto, a partir da manipulação e da montagem do material fílmico. Por trabalhar justamente o mundo como arquivo de informações e como contínuo processo de mediação da matéria de base, o *found footage* apresenta-se sob a forma de um procedimento metodológico apropriado para se entender a imagem, nos campos dos meios audiovisuais e das ciências da informação.

Esta proposta parte de dois objetos: um filme realizado inteiramente com materiais extraídos do YouTube – *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?* (2016); um *corpus-assemblage* de noções extraídas da

“sobrevivência das imagens através da história” de Aby Warburg, da “meta-história” de Hollis Frampton e da nova história do cinema das origens (*early cinema*), para levantar a hipótese de que o *found footage* possa ser um método poético de organização e tratamento da informação audiovisual a partir das dobras e sobras da história.

A arte do cinema é algo como o depositário de um passado – o patrimônio de uma memória, cuja pátina do tempo vai depondo o pó e depositando seus espectros. O cinema é como um repositório – assim como um museu, um arquivo e um livro, que guardam a memória do mundo. O cinema é fonte de preservação e difusão de uma memória, coletiva ou não. Portanto, é portador de informação e conhecimento. Para o cinema experimental, do qual se origina o *found footage*, o conhecimento se dá pela própria estrutura, pela nova forma de linguagem que o filme instaura.

Para além de seus generosos impulsos pedagógicos, o projeto poético do *found footage* promove um encantamento, ou contínuos reencantamentos, do mundo. Ao portar informação estética, ao propor um confronto com repertórios apriorísticos, o cinema experimental redefinido pela reapropriação de arquivo comporta-se como um desafio à organização da informação. O *found footage* é uma instauração do metacinema como meta-história. Logo, mesmo que demore, apesar de que perdue, tudo existe para acabar como *found footage*.

A partir do filme *Sem título # 3: E para que poetas em tempo de pobreza?*, tomamos o cinema de reapropriação de arquivo – *found footage* – como um método crítico, pertinente à configuração, às contingências e às exigências do mundo presente. Crítico como um termo aplicado ao ofício e ao exercício da crítica, mas também como um termo que defina uma posição de espanto e uma situação de crise mesmo, diante de um mundo também em crise, que desafia tanto nossa sobrevivência como nossa compreensão.

A retomada de imagens de arquivo como construção de lugar de memória
Maíra Bosi (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Nesta comunicação, analisaremos a retomada de filmes de família em Super-8, pela montagem do curta-metragem *Supermemórias* (2010), como possibilidade de construção de um lugar de memória para a cidade de Fortaleza, que lhes serve de pano de fundo. Emprestamos a noção de *lugares de memória* do historiador Pierre Nora, compreendidos como “lugares, efetivamente, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, em níveis variados” (NORA, 1984, p. XXXIV, tradução nossa) que respondem a um fenômeno de aceleração contemporâneo, sendo testemunhas de outra época, criados com objetivo de “parar o tempo, bloquear (o trabalho do) esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (Ibidem, p. XXXV, tradução nossa).

Dirigido por Danilo Carvalho, *Supermemórias* é composto, exclusivamente, por filmes de família em Super-8 realizados em Fortaleza, entre as décadas de 1960 e 1980. Tal material fílmico foi reunido a partir de uma chamada pública que teve como mote a evocativa frase *Mais uma memória para uma cidade sem lembranças*. Cabe lembrar que os filmes de família têm circulação restrita a esse grupo e registram acontecimentos como aniversários, nascimentos etc., com o objetivo de construir uma memória familiar. Portanto, ao recorrer a esse tipo de imagem, Carvalho sugere uma interface da memória de Fortaleza com as memórias de seus habitantes, chamando atenção para o fato de tais filmes em Super-8 também representarem vestígios do passado recente dessa cidade.

Nossa investigação compreende que, enquanto estiveram restritos à circulação privada, tais filmes em Super-8 representaram lugares de memória para as respectivas famílias. *Supermemórias*, por sua vez, nos permite enxergar as imagens desses filmes em Super-8 como arquivo singu-

lar da memória de Fortaleza. Contudo, foi a montagem de *Supermemórias* que trouxe a público tais imagens de família em Super-8 e possibilitou, assim, a elaboração de um lugar de memória para Fortaleza. Afinal, “fora dos seios das famílias, as imagens perdem por completo sua função ritualística e passam a representar o papel de objetos testemunhais de uma cultura” (BLANK, 2015, p.132), sendo a montagem “a condição necessária para assegurar um caráter público a essa entidade privada [os filmes de família]” (Ibidem, p.194).

A análise que apresentamos nesta comunicação entrecruza, fundamentalmente, a montagem de algumas sequências de *Supermemórias* com os filmes em Super-8 originais e as lembranças dos cineastas amadores e seus familiares. Tal procedimento metodológico nos permite demonstrar que a montagem desse curta reelabora o sentido original das imagens em Super-8 retomadas, fazendo com que elas percam parte daquilo que têm de específico (e particular) em prol da elaboração de uma narrativa pública. Nesse processo, compreendemos que Carvalho constrói com *Supermemórias* um possível lugar de memória para Fortaleza.

Sessão 2 (Estudos feministas e *studio system*)

AUDITÓRIO B - 9H-10:30

*De Hollywood para a América Latina: versões em espanhol
no início do sonoro*

Isabella Regina Oliveira Goulart (Universidade de São Paulo)

Em 6 de outubro de 1927, “O cantor de jazz” estreou em Nova York. Inaugurou-se com o filme de Alan Crossland um período de mudanças que passariam por todos os braços da produção industrial hollywoodiana. No Brasil, a obscura novidade da fala, ainda distante de nossas telas, começou a aparecer na imprensa em 1928. A partir de 1930, uma questão

associada ao cinema sonoro que colocaria em evidência novos padrões vinculados à nacionalidade e velhos modelos estéticos de qualidade dos filmes, afirmados por veículos como *Cinearte*, entraria em jogo na negociação cultural entre a produção hollywoodiana e sua recepção no Brasil: as versões em espanhol.

Em abril de 1930, um ano após a inauguração do sonoro em nossos maiores centros urbanos, *A Scena Muda* apontava para a intenção de se produzirem filmes falados em espanhol nos estúdios norte-americanos. Autores como Robert Sklar (1978), Antonio Rios-Bustamante (1992), Donald Crafton (1999) e András Lénárt (2013) indicam a produção de versões de filmes originais em inglês por estúdios hollywoodianos, em diversos idiomas, entre eles, o espanhol, reunindo elencos estrangeiros. Lénárt menciona também a “importação” de uma equipe técnica/criativa de latinos envolvidos nessas produções: diretores e roteiristas que traduziam os roteiros do inglês para o espanhol, criavam letras em sua língua para as músicas originais em inglês e supervisionavam a pronúncia das palavras em espanhol dos atores norte-americanos.

Este trabalho analisará, a partir da pesquisa historiográfica em nossa mídia impressa, a recepção das versões em espanhol no Brasil. Publicações como *A Scena Muda e Cinearte*, engajadas no ideal do progresso da indústria cinematográfica brasileira, consideraram as versões inferiores aos filmes originais em inglês, em relação à direção, aos aspectos técnicos e ao elenco. Para Hollywood, a identidade totalizante “latinos” poderia representar uma polifonia de grupos sociais e étnico-nacionais que caracterizavam a América Latina, o que resultou na crítica aos filmes em espanhol lançados em nosso país como ofensivos a uma identidade nacional. Em nossas revistas, a exibição das versões suscitou discussões sobre uma ideia de latinidade e sobre o estrelismo e afirmou padrões de qualidade do cinema pautados, há mais de uma década, pelos filmes hollywoodianos. Embora o orçamento e atenção dados pelos estúdios aos

filmes em espanhol tenham sido menores e isso possa ter resultado numa qualidade técnica e artística inferior das versões, a análise de sua recepção aqui também indica que a predileção pelo filme original em inglês – por seus diretores, suas estrelas, seu idioma – demonstra a inferioridade com que certos grupos ligados ao cinema no Brasil viam a América Latina, bem como a ideia de um espelhamento nos Estados Unidos.

Melindrosas, Movie-Going, and Gendered Morality in 1920s Brazil

Lena Suk (University of Louisiana at Lafayette)

Beatriz Resende describes the *melindrosa* as a figure “with short hair, in the *garçon* style, lips in the shape of a heart, a curled bang falling on her forehead, thin and transparent clothes, short skirts and long necklines, sometimes with a small hat or *cloche*, sometimes without, always seductive.” This iconic image was seen in the pages of leisure magazines and on the screens of movie theaters in 1920s Brazil. Like the flapper in the US, the “chicamoderna” in Mexico, or the “mago” in Japan, the *melindrosa* was a manifestation of a “modern girl” that appeared in cities across the globe. These images presented a gendered quandary to notions of progress and social change. Were these women representative of deteriorating gender norms in which respectable women did not circulate in public? Or were they fashionably modern, a symbol of social advancement?

Among *cloche* hats and thin dresses, cinema was another product that the *melindrosa* consumed. This paper analyzes cartoons from the magazine *Para Todos*, focusing on the relationship between *melindrosas* and movie-going. This paper finds that in these cartoons, most of them drawn by artist “J. Carlos,” the moral status of the *melindrosa* fluctuated depending on her relationship to movie-going and public space. Ranging from a “mulher da rua” to an innocent victim of seduction, the *melindrosa*’s moral status was determined not just by the clothes that she wore, but by

the type of company that she kept at the movies. Through a close analysis of cartoons and other media, this paper investigates the moral implications of gendered movie-going in 1920s Brazil.

Sessão 3 (Estudos de cinema latino-americano)

AUDITÓRIO A - 11 H -12H30

Objetivos ideológicos e pretensões estéticas:

uma reflexão sobre o filme Redes (1936)

Anderson Montagner Martins (Universidade Estadual Paulista)

A presente comunicação tem como objetivo refletir como o filme *Redes* (1936) se insere no contexto político e cultural do México revolucionário da década de 1930. O filme foi a primeira e a única produção vinculada a um projeto cinematográfico iniciado em 1933 financiado pela SEP (*Secretaría de Educación Pública*). *Redes* contou com a parceria entre Paul Strand (1890-1976), renomado fotógrafo nova-iorquino, responsável pela produção e direção de fotografia do filme, e Carlos Chávez (1899-1978), compositor e então diretor do *Instituto Nacional de Bellas Artes*, vinculado à SEP, além da participação de outros profissionais, como Fred Zinnemann (direção), Emilio Gómez Muriel (co- direção), Gunther von Fritsh (montagem) e Ned Scott (fotografia de produção). O filme narra a luta de um grupo de pescadores de Alvarado, pequena cidade litorânea do estado de Veracruz, contra as injustiças impostas por um empresário e um político local. A mensagem do filme é clara: somente através da união entre os trabalhadores e pescadores é possível superar a condição de pobreza e exploração. A produção de *Redes* foi conturbada e perpassou por momentos de crise política no México. O primeiro deles envolve a tensão entre o Estado e a igreja devido a proposta de implantação da “educação socialista” no país feita pelo PNR (*Partido Nacional Revolucionario*) entre 1931 e 1934 e encabeçada

por Narciso Bassols (1897-1959), então Secretário de Educação Pública. O segundo momento de crise se deu com a transição entre o período conhecido como Maximato – entre 1928 e 1934, em que Plutarco Elías Calles, ex-presidente autointitulado *Jefe Máximo de la Revolución*, continuou a exercer o poder através do PNR – e o mandato de Lázaro Cárdenas (1934-1940), pois esse, ao romper com Calles, promove uma profunda reformulação do governo. Tais crises causaram sérios problemas à produção de *Redes* (as filmagens ocorreram em 1934, a montagem em 1935 e o lançamento somente em 1936), como a falta de recursos financeiros e a perda de representantes e protetores em meio à elite cultural e política do México, o que obrigou a equipe, em sua maioria composta por estadunidenses, a voltar para os EUA. Além disso, Carlos Chávez, que seria responsável pela composição da trilha sonora de *Redes*, é substituído por Silvestre Revueltas (1899-1940), compositor ligado ao nacionalismo musical mexicano. Através da análise de *Redes*, pretendemos demonstrar como o filme serviu como meio de divulgação dos ideais presentes no projeto educacional proposto pelo PNR, que tinha como objetivo a transmissão de um conhecimento científico da realidade social, livre de qualquer doutrinação religiosa, e como pretendeu se aproximar de uma tradição de produções culturais vinculadas ao governo mexicano que tinham claros objetivos ideológicos e pretensões estéticas, como o Teatro Revolucionário Mexicano (através do roteiro) e o Muralismo mexicano (através da exaltação dos trabalhadores/pescadores). Além disso, procuraremos aproximar *Redes* da estética de Sergei Eisenstein (1898-1948), que esteve no México entre 1930-1931 para a realização de *¡Que viva México!*, principalmente pela presença da “montagem figurativa” no filme.

Los archivos Del Cardenal: *memória do passado recente para novas audiências televisivas.*

Elen Doppenschmitt (Faculdades Metropolitanas Unidas)

Este trabalho analisa a série chilena *Los archivos del Cardenal* dirigida por Nicolás Acuña que foi ao ar pela primeira vez em 2011 na TVN (Televisión Nacional de Chile) com 12 episódios.

A série está baseada no trabalho de defesa dos direitos humanos realizada pela Vicaría de La Solidariedad durante a ditadura militar de Augusto Pinochet. O tema da série tem origem na leitura de um dos primeiros documentos sobre as violações dos direitos humanos que ocorreram durante a ditadura militar chilena (o livro, *Chile. La memoria prohibida*, de 1989) e que é anterior ao Informe Rettig de 1990 (nome dado ao documento redigido pela Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, cujo objetivo era contribuir para o esclarecimento global sobre a verdade das graves violações aos direitos humanos cometidas entre 11 de setembro de 1973 e 11 de março de 1990 e cujo presidente jurista era Raúl Rettig).

Os depoimentos encontrados no livro *Chile. La memoria prohibida* com relatos marcados por intensidade e dramatização despertaram a atenção da roteirista Josefina Fenández, filha de um dos envolvidos com o trabalho da Vicaría de La Solidariedad, para escrever a série televisiva.

O argumento central baseia-se no trabalho dos advogados e dos assistentes sociais da *Vicaría de La Solidariedad*, organismo criado pelo cardeal Raúl Silva Henríquez com o objetivo de assessorar as famílias das vítimas na defesa dos direitos humanos entre 1973 e 1990. Os assistentes sociais desta instituição tinham como tarefa receber os perseguidos políticos e as famílias, especialmente as de desaparecidos políticos. Os advogados, por sua vez, tinham como tarefa ações legais na busca de amparo e proteção destas pessoas. O eixo central da história se dá no envolvimento entre um advogado externo, membro de uma família de classe alta, que descobre umas ossadas próximas ao terreno de uma de suas fazendas que haviam sido expropriadas na Reforma Agrária do governo de Eduardo Frei Montalva e uma assistente social da Vicaría. Tomando consciência dos fatos, o advogado a principio despolitizado, vai aos poucos se

envolvendo emocionalmente com a assistente social da Vicaría e com as histórias dos perseguidos pelos agentes de segurança da ditadura (CNI).

O objetivo central das análises aqui empreendidas centra-se em investigar os procedimentos estilísticos que a série investe para dar conta de representar o passado político recente e, sobretudo, de refletir sobre o modo como as fontes documentais são lidas sob a chave melodramática, além de estudar como a ênfase em recursos retóricos do gênero detetivesco e a utilização de banda sonora específica permitem à série relacionar-se com as novas audiências televisivas.

Do “cinema de lágrimas” a Los Olvidados: reflexões sobre a trajetória cinematográfica mexicana de 1930 a 1950

Andréa Helena Puydinger De Fazio (Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES; Universidade Estadual Paulista)

Os “filmes para chorar” representaram um dos alicerces da cultura cinematográfica latino-americana dos anos 30 aos 50. Marcaram esse período a intensa produção e distribuição intercontinental, na qual destacam-se países como México, Argentina e Brasil, além de outros importantes aspectos, como a incipiente industrialização, relacionada a políticas governamentais nacionalistas, e a presença de símbolos e mitos caros à população (OROZ, 1992). Acreditamos que estes símbolos e mitos dialogavam diretamente com um contexto de reformulação de um imaginário nacional, fortalecendo a representação de princípios e costumes que faziam – ou deveriam fazer – parte da sociedade.

No caso mexicano, o nacionalismo dialoga diretamente com o desenvolvimento do estilo melodramático. Segundo Mauricio Bragança, “Na formação do estado nacional após a Revolução de 1910, o melodrama representou um poderoso aliado capaz de ressoar os discursos que se construía em torno de um nacional popular em dia com os novos códigos

gos de mexicanidade propostos pelo estado populista” (2008, p.45).

Esse estilo nacionalista mexicano, conhecido como *Era de Ouro*, começou a declinar a partir do final dos anos de 1940, momento em que a produção se transformou, tanto no que diz respeito à representação das paisagens típicas, à busca por uma essência do mexicano, à presença do tema da Revolução e à presença do indígena, quanto nos grandes nomes que representavam esse cinema. O estilo clássico, formatado pela dupla Fernández-Figueroa, começou a ceder espaço a imagens mais críticas e realistas do México, como propôs Luis Buñuel.

Temos como objetivo, na presente comunicação, traçar um panorama da *Era de Ouro*, estabelecendo diálogos entre as ideologias governamentais da época e a produção de imagens nacionalistas, buscando identificar quais eram e como foram representadas as temáticas centrais do cinema mexicano nesse período. Acreditamos que o filme *Los Olvidados*, de Luis Buñuel, marca a superação de estilos e temáticas já tão aceitas pelo público, tendo sido, por isso, recebido como um insulto à Nação. Abertamente contra o estilo e os valores do cinema nacionalista, *Los Olvidados* se opõe ao imaginado e à tradição; torna-se um marco de passagem entre o cinema clássico e o realista; inicia uma nova era no cinema mexicano.

Sessão 4 (Arquivos cinematográficos: filmes sem filme)

AUDITÓRIO B - 11H - 12H30

Arquivos entre a página e a tela:

os roteiros não filmados de Bertolt Brecht

Pablo Gonçalo (Universidade de Brasília)

A trajetória do dramaturgo alemão Bertolt Brecht junto ao cinema e a sua indústria é definida por conflitos, fracassos e um hiato de décadas,

quando, finalmente, suas ideias sobre o teatro passaram a influenciar jovens cineastas modernos, como Jean-Luc Godard e Tomás Gutierrez Alea. Os conflitos e os fracassos são mais evidentes nas reiteradas tentativas de Brecht de dialogar com os moldes da indústria cinematográfica, seja na sua proximidade à UFA, na Alemanha de Weimar, ou na sua passagem por Hollywood, entre os anos trinta e quarenta. Os fracassos tornam-se sintomas pelas diversas perdas: roteiros e argumentos por ele escritos que foram totalmente alterados e modificados, derrotas em processos judiciais, o que culminou no seu famoso ensaio *Die Dreigroschenfilm Prozess*, e brigas com diretores ou colaboradores, como as que ocorreram entre Brecht, Pabst e Bela Balázs. O fato é que o Brecht roteirista não se ajustou às métricas e dinâmicas coletivas de um modo de produção de escrita e realização característico do cinema de Hollywood e da Alemanha daquela época. À parte as anedotas biográficas, ainda vasculha-se uma obra de passagem entre as musas do palco e as mídias técnicas caras aos procedimentos do mundo do cinema.

O que poucos realmente conhecem é a vastíssima produção de Brecht para as telas. Será precisamente essa lacuna que o *paper* apresentará no Colóquio. Refiro-me ao Brecht roteirista, que queda à sombra do seu teatro e à margem das investidas junto ao cinema industrial do seu tempo. Estamos, assim, distantes do sujeito e roteirista briguento dos filmes já realizados e finalizados. Um roteirista um tanto silencioso, que começa aos vinte anos, ainda influenciado por Chaplin, a escrever dramaturgias para filmes mudos que alguns equiparam aos roteiros contemporâneos, por exemplo, de Carl Mayer. Ao todo, até a sua morte, Bertolt Brecht assinou cerca de trinta roteiros que poderiam, tranquilamente, tornarem-se obras concretas na tela. São “argumentos” de filmes, histórias e narrativas completas, com personagens, tensões dramáticas, imagens elaboradas, conflitos bem delineados e desfechos com clímax caros aos enredos de Brecht.

A apresentação realizará uma classificação em três etapas do Brecht roteirista, com um breve resumo das suas principais obras não filmadas, as quais, na sua grande maioria, ainda permanecem desconhecidas e não traduzidas. Ao final, e após relato sobre a dramaturgia do Brecht roteirista, pretende-se, como síntese e conclusão, debater teoricamente certa ontologia do roteiro. Nesse recorte, os roteiros não filmados serão compreendidos como característicos de uma estética especulativa, a qual prenuncia uma história espectral do cinema, ainda latente, ainda devir. O conjunto dos roteiros não filmados de Bertolt Brecht permitiria vislumbrar, de forma ímpar e exemplar, um conjunto de ideias e aspirações estéticas que, até o momento, ainda não se concretizaram nas telas na forma padronizada, em termos de arquivos, tal como a compreende a própria história do cinema. Nesse recorte, os roteiros não filmados – seja os de Brecht ou de outros dramaturgos da tela – jogam luzes tanto nas sombras dos arquivos fílmicos, quando vinculados ao passado, quanto numa história que ainda estaria para acontecer.

Como analisar filmes sem filmes: trajeto e metodologia de pesquisa da produção cineamadora do Foto-Cine Clube Bandeirante

Lila Foster (Universidade de São Paulo)

A atividade cineamadora do Foto-Cine Clube Bandeirante foi um dos temas da minha tese de doutorado “Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)”, pesquisa que buscou articular historicamente o amplo campo amador e as especificidades da seara cineamadora no Brasil. Apesar da riqueza das informações sobre o tema, poucos filmes amadores foram preservados. Portanto, essa primeira incursão na história do cinema amador brasileiro se deu predominantemente a partir de fontes escritas.

Criado em 1939 por fotógrafos diletantes que se reuniam em lojas de artigos fotográficos no centro de São Paulo, o Foto-Cine Clube Bandei-

rante foi o espaço privilegiado para experimentação de diversos fotógrafos, como Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, Marcel Giró e German Lorca, produção que consolidou a fotografia moderna brasileira. Em 1945, foi inaugurado o departamento cinematográfico e, apesar de este sempre ter ocupado um estatuto secundário diante da fotografia, uma vasta produção de filmes amadores circulou pelos concursos e festivais, conforme informações levantadas a partir da leitura sistemática do *Boletim Foto-Cine*, publicação oficial do clube.

Mesmo sem um contato com os filmes produzidos, busquei traçar questões estéticas e referências visuais que poderiam ter norteado a realização cinematográfica. Neste sentido, Thomaz Farkas assumiu um lugar de destaque por ter participado ativamente na inclusão do departamento cinematográfico, além de ter produzido diversos filmes no contexto amador. Dentre eles, *Estudos* (1950), curta-metragem dirigido pelo fotógrafo junto com o artista plástico Luís Andreatini, foi um dos poucos filmes experimentais produzidos no período. Coube examinar como essa obra, descrita em fontes escritas, poderia ter dialogado com o universo cinematográfico e com a fotografia experimental. O estabelecimento de tal relação assumiu suma importância por trazer novas questões ao cenário cinematográfico dos anos 1950 e à história do cinema experimental no Brasil.

Através do caminho de análise traçado, pretendemos delinear algumas questões metodológicas: como mapear questões estéticas a partir de fontes escritas? A produção fotográfica do Foto-Cine Clube Bandeirante pode contribuir para uma melhor compreensão dos filmes realizados pelos membros do grupo? Afinal, como escrever histórias do cinema sem filmes?

O primeiro longa-metragem de Silvino Santos e os documentos inéditos que indicam ampla circulação na Europa

Sávio Luis Stoco (Universidade de São Paulo)

Na historiografia do cinema brasileiro carece de detalhamentos o título *Amazonas, maior rio do mundo*, primeiro longa-metragem do documentarista luso-brasileiro Silvino Santos (1896-1970). Projeto mais audacioso da produtora Amazônia Cine-film, sediada em Manaus, o filme foi elaborado por volta do período 1918-1920. Ao longo dos anos da pesquisa sobre este cineasta o título se tornou obscurecido pela falta de dados e frente ao chamariz do longa-metragem seguinte de Silvino: *No Paiz das Amazonas* (1922), premiado no Centenário da Independência no Rio de Janeiro, com repercussão em diversos estados. O filme em questão nesta apresentação foi basicamente remarcado nos estudos pela curiosa maneira como se perdeu antes mesmo do seu lançamento no Brasil. Foi levado à Europa para cópiagem sem de lá ter voltado para a exploração comercial, o que acarretou na falência da produtora, que tinha o cineasta como um dos sócios e diretor técnico. No entanto, o esforço pela reunião de um grupo de documentos inéditos, em sua maioria não dispostos em arquivos institucionais e originários de vários países e em diversas línguas, indica tratar-se de um título que mereceria dos historiadores atenção semelhante ao filme mais afamado. Eles permitem acessarmos o impacto que o trabalho obteve na Europa, tendo sido distribuído (com um novo título e sem menção ao realizador) pela Gaumont por quase uma década e motivado uma pequena, mas significativa, nota crítica publicada em um jornal, assinada pelo importante historiador e crítico francês Leon Moussinac, que considerou o filme uma referência a ser seguida por determinados realizadores franceses na filmagem dos rios europeus. Também um texto publicado em uma revista cinematográfica italiana o inclui, ao lado de *Nanook* (1922) de Robert Flaherty, como destaque entre as estreias daquela estação na Itália. A riqueza de documentos localizados – incluindo ainda duas séries de textos publicados em uma revista inglesa e uma francesa, ilustrados com fotografias da produção – permite contornarmos a impossibilidade de visionamento do filme perdido. Sua narrativa

sugere uma viagem pela região, percorrendo a calha dos principais rios, pontuando as capitais Belém, Manaus e chegando também até localidades peruanas. Silvino Santos dedicou-se a elaborar sequências mostrando peculiaridades naturais da região (flora e fauna), mas também apresenta produtos de exportação. Qualquer semelhança do teor de *Amazonas, maior rio do mundo* com *No Paiz das Amazonas* não é mera coincidência, já que outro dos documentos localizados (os intertítulos com o qual o filme circulou na Alemanha) permite que levantemos a hipótese de aproveitamento de algumas sequências em *No Paiz...*, possivelmente remanescentes no acervo do cineasta. Desta forma, a pesquisa sobre o primeiro longa-metragem de Silvino Santos, que pela história particular do seu extravio exigiu um complexo trabalho de localização e acesso a documentos dispersos considerando uma circulação espraiada, rebate na sua obra mais bem avaliada pela historiografia, podendo aprofundar as compreensões sobre ambas as narrativas, adensar a trajetória criativa deste cineasta, assim como ajuda-nos a recalibrar sua importância na história do gênero documentário e do cinema brasileiro.

Sessão 5 (Representação sociais)

AUDITÓRIO A - 13H30- 15H

*“Loucura” e história: o ambiente manicomial
na produção de documentários brasileiros*

Gabriela Santos Alves (Universidade Federal do Espírito Santo)

A proposta deste trabalho é apresentar uma reflexão sobre a representação do ambiente manicomial no Brasil a partir da análise de três documentários: *Em nome da razão* (1979), *Stultifera Navis* (1987) e *A casa dos mortos* (2011), todos pertencentes à safra de produções documentais brasileiras dedicadas a temas ligados à política de saúde mental e internação

psiquiátrica. A partir da década de 1970 teve início no Brasil o movimento da Reforma Psiquiátrica, que apontava como seu principal questionamento as políticas públicas de saúde mental e seu modelo assistencial centrado nos hospitais psiquiátricos e em estratégias de exclusão. O fim desses hospitais psiquiátricos, a partir dos chamados processos de desinstitucionalização, passa também a ser pauta do movimento.

Nessa linha, o objetivo do trabalho, além da análise fílmica dos documentários que tratam do ambiente manicomial a partir do final da década de 1970, é também contribuir para a reflexão sobre cultura manicomial no país, apontando como esses filmes retratam as várias realidades dos internos desses hospitais.

Em nome da razão (1979) mostra o cotidiano de pacientes internados no Hospital Colônia de Barbacena, Minas Gerais, através de relatos dos próprios pacientes sobre a realidade que vivenciam. O filme foi recebido pela crítica à época, como é tido até hoje, como a primeira contribuição audiovisual ao Movimento de luta antimanicomial, já que se posicionava contra os manicômios e também contra várias formas de violência no Brasil de 1979, caracterizado por opressão e censura.

Stultifera Navis (1987), por sua vez, foi gravado na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, e é baseado, além de nos depoimentos e imagens de internos, em várias entrevistas: o filósofo e dramaturgo Carlos Henrique Escobar, o psicanalista Joel Birman e os psiquiatras Jurandir Freire e Pedro Gabriel Delgado.

Em *A casa dos mortos* (2011), documentário que se apresenta como etnografia fílmica, a vivência entre os muros do Hospital de Custódia e Tratamento (HCT) de Salvador, BA, é acompanhada pela poesia de Bubu, um de seus internos. Nesse ambiente, o suicídio, o ciclo interminável de internações e a sobrevivência comparada à de uma prisão perpétua são os três caminhos possíveis, talvez únicos, dos pacientes que vivem ali.

Partindo de construções visuais diferentes, os documentários valem-se da prática de mostrar /ocultar as técnicas para a condução de suas narrativas. Os depoimentos, nesse sentido, demarcam um lugar de fala e de preservação da oralidade como recurso de autenticidade. Faz-se importante refletir sobre esse lugar da fala, ou ainda, sobre quem fala, discussão que aproxima-se do pensamento de Spivak (2010), para quem o subalterno não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir.

História, ficção e cinema:

distopias sobre a personagem indígena argentina

Juliano Gonçalves da Silva (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Neste trabalho apresento a discussão inicial de minha pesquisa de doutorado, que tem como objetivo identificar e analisar como o personagem indígena é construído e veiculado em filmes de ficção e como este personagem irá constituir o imaginário das pessoas, através da comparação de filmes produzidos em diferentes países latino-americanos. Nessa análise, serão consideradas aproximações e distanciamentos entre os diversos contextos de produção e circulação, visto que foram gerados a partir de uma história similar, sob alguns aspectos, de contato e extermínio dos povos originários. Os objetos de análise estão delimitados aos últimos cinco anos (2011-2016). Este período mostra-se interessante pelo fato de nos permitir comparar a produção fílmica e as interpretações recentes destas personagens, tendo em vista a aplicação de políticas neoliberais nos países, o que irá provavelmente se refletir na criação dos personagens. Para tanto serão utilizados os filmes como fontes, servindo-nos dos procedimentos da análise fílmica. Com esse objetivo irei analisar nessa comunicação os filmes *Jauja* e *Bolívia* visando identificar e comparar as formas pelas quais os índios são apresentados pelas filmografias argentina e uruguaia, identificando suas diferenças e semelhanças; quais os

contextos históricos mais frequentemente abordados e por quê; quais as relações de poder existentes entre índios e colonizadores e as formas pelas quais eles são apresentados e as relações de gênero que estruturam as narrativas, além dos tipos e configurações de poder que as estruturam. *Jauja* é o quinto filme de Lisandro Alonso (Buenos Aires, 1975) e recebeu diversos prêmios da crítica internacional. Narra a história do capitão Gunnar Dinesen, colono dinamarquês que empreende uma viagem genocida pela Patagônia argentina, onde se tenta exterminar os “cabeças de coco”. *Bolívia* é o segundo filme de longa-metragem dirigido pelo diretor e roteirista uruguaio Israel Adrián Caetano (Montevideo, 1969), lançado em 2001 e que ganhou no Festival de Cannes a premiação da Crítica Jovem como melhor realizador. *Bolívia* nos conta a história de Freddy, um imigrante boliviano que vem como tantos outros para a Argentina em busca de uma “vida melhor” e começa a trabalhar como ajudante em um bar-restaurant de alguma das esquinas de um bairro popular da grande metrópole. Utilizo estes dois filmes como exercício de análise comparativa, no intuito de me aprofundar na filmografia latino-americana a partir daquela produzida na Argentina contemporaneamente sobre o tema.

Cerro Pelado: a encenação de uma epopeia nos mares da Guerra Fria
Marcelo Prioste (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Cerro Pelado (Cuba, 1966), cujo título vem da embarcação que conduziu os atletas cubanos aos Jogos Centro-Americanos e do Caribe (Juegos Centroamericanos y del Caribe – JCC) em junho de 1966, é um documentário dirigido pelo cubano Santiago Álvarez Román (1919-1998) que retratou um evento esportivo marcado pelos ecos da Guerra Fria que reverberavam pelos mares caribenhos. Na busca de retratar os traços típicos de uma jornada epopeica, os principais personagens são os atletas, que enfrentaram toda a sorte de adversidades, como ter de ancorar a cerca de

9 km da costa e improvisar um desembarque às pressas para participar da abertura do evento, além de outras demonstrações de hostilidades e “tentativas capitalistas” a serem enfrentadas em território porto-riquenho. Um cenário ideal para que as competições esportivas atuassem como metáfora da Revolução Cubana em sua dimensão combativa.

Porém, as emanções advindas da Guerra Fria não se restringiram aos obstáculos colocados à delegação cubana, elas também podiam ser observadas na maneira como a imprensa dos países latino-americanos ignorava o episódio, à época, ou até chegou a manipular algumas informações sobre o evento, como o jornal brasileiro *O Estado de São Paulo*, ao reproduzir notas fornecidas pela agência de notícias estadunidense *Associated Press*.

Cerro Pelado também marca a introdução da imagem do heroísmo revolucionário cubano no interior das competições esportivas. Seja no boxe, no beisebol, voleibol ou atletismo, Cuba investiu muito em esportes de alta performance, principalmente durante a Guerra Fria, período em que muitos atletas cubanos figuraram entre os melhores do mundo em diversas modalidades. Essa iniciativa contribuiu simbolicamente na difusão do caráter nacionalista da Revolução dentro e fora da ilha, ao forjar uma estrutura de valores basilares para coesão social.

Portanto, esta comunicação se propõe a refletir sobre como o documentário *Cerro Pelado* narrou uma aventura vivida pela delegação olímpica cubana de maneira que enfrentamentos e superações se tornassem os resultados esportivos por si só, até menos significativos diante da encenação de poder coletivo posta em marcha, no momento em que o país convergia na direção de compor um “complexo vital orgânico” (LUKÁCS, 2009), fator decisivo no projeto de organização identitária que estava em construção.

Trata-se de um contexto marcado pela disputa entre o bloco socialista e os países capitalistas que, além de estenderem suas contendidas ao esporte, criaram um território de disputas pela informação na mídia impressa da época que incluía a distorção, a manipulação e a ocultação de fatos.

Sessão 6 (O cinema e as artes I)

AUDITÓRIO B – 13H30 – 15H

*Cinema e fotografia, cultura visual e cultura política:**a constituição da linguagem visual de Henri Cartier-Bresson*

Erika Zerwes (Universidade de São Paulo)

Esta apresentação discutirá as inter-relações entre cultura visual e cultura política na produção cinematográfica e no fazer fotográfico de Henri Cartier-Bresson, e analisará como a linguagem cinematográfica impactou o desenvolvimento de sua linguagem fotográfica, produtora de uma visualidade específica, ligada ao movimento humanista e formadora da noção de *instante decisivo*.

Apesar de ter trabalhado como repórter fotográfico desde a segunda metade da década de 1930, Henri Cartier-Bresson atuou como diretor de documentários de propaganda tanto durante a Guerra Civil Espanhola quanto nos últimos momentos da Segunda Guerra Mundial. Ele havia aprendido rudimentos do ofício em Nova York em 1935, na cooperativa Nykino, que tinha tendências políticas de esquerda e era dirigida pelo fotógrafo e documentarista Paul Strand. Na Espanha, ao que se tem notícia, Cartier-Bresson realizou três documentários de média-metragem para instituições de ajuda à população civil ligadas ao Partido Comunista francês. Estes filmes apresentam um diálogo visual muito próximo da cobertura fotográfica do conflito feita por Robert Capa e David Seymour “Chim” e publicada na imprensa ilustrada francesa. Já ao final da Segunda Guerra Mundial, Cartier-Bresson esteve com uma equipe de filmagem registrando as massas de deportados recém-libertados dos campos de concentração e extermínio nazista. O filme resultante pode também ser colocado em diálogo com a reportagem fotográfica que George Rodger realizou sobre a libertação do campo de Bergen-Belsen, publicada na imprensa de massas ilustrada internacional.

Estas experiências viriam a ter impactos profundos na biografia e também no fazer fotográfico de Cartier-Bresson. Seu trabalho fotográfico, que se tornou paradigmático da fotografia moderna, tem assim uma ligação com o trabalho documental cinematográfico. Ambos estão atrelados à cultura política antifascista da primeira metade do século XX, com significativas consequências para a cultura visual contemporânea.

Montagem e deformação expressiva no cinema e nas artes visuais

Marcos Fabris (Universidade de São Paulo)

Esta comunicação pretende apresentar e problematizar uma das matrizes pictóricas centrais na obra do cineasta russo Sergei Eisenstein, a saber, a produção litográfica executada diariamente para os jornais satíricos na Paris no século XIX pelo caricaturista Honoré Daumier. A peculiaridade desta atração pelo artista francês, reconhecidamente admirado por Eisenstein desde pelo menos sua adolescência, reside sobretudo no fato de que embora a obra de Honoré Daumier não se encontrasse imediatamente circunscrita às fronteiras, questões e desafios impostos pela União Soviética do cineasta, este logo perceberia o uso produtivo que poderia fazer de tais imagens no contexto revolucionário no qual ele se encontrava. Os novos usos e funções atribuídos a esta imagística não desconsiderariam algumas das conquistas formais mais notáveis atingidas por Daumier em seu tempo: 1. a utilização da montagem como estrutura basilar para a configuração do espaço pictórico, ou seja, a *construção* de um espaço artístico que ao se apresentar como tal revela-se necessariamente produto e reflexo de um espaço social e 2. o humor utilizado como armamento subversivo, associando dialeticamente elementos relativos ao que o poeta e crítico francês Charles Baudelaire definiria por “cômico significativo”, isto é, a *imitação* associada a um elemento criativo e “cômico “absoluto” ou grotesco, ou seja, a criação associada a um elemento imitativo.

Nestes termos, as situações e as personagens oriundas da produção do artista francês ganharão, na produção cinematográfica de Eisenstein, uma atualidade insuspeitada. Apropriadas, adaptadas, retrabalhadas e atualizadas, as imagens ratificam sua força original e, potencializadas pelas capacidades e possibilidades inerentes ao meio cinematográfico e pelas faculdades artísticas e criativas de Eisenstein, atingirão níveis insuspeitados. A renovação de sua vida estética e política – a necessária sobrevivência das imagens que se pretendem instrumento de avaliação de processos históricos – encontra solo fértil nos espaços cinematográficos arquitetados por Eisenstein. Pretendo partir deste cotejo e apresentar algumas imagens produzidas por Honoré Daumier, confrontando-as com uma seleção de sequências extraídas de *A Greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927) para demonstrar a produtividade do exercício comparativo.

O cinema de Lucio Fulci e as artes plásticas

Letícia Badan Palhares Knauer de Campos
(Universidade Estadual de Campinas)

A proposta de comunicação tem o intuito de analisar a relação entre o cinema de horror italiano e a história da arte, a partir de alguns filmes de Lucio Fulci, especialmente *Una lucertola con la pelle di donna* (*Uma lagartixa no corpo de mulher*, 1971), *...E tu vivrai nel terrore! L'aldilà* (*Terror nas trevas*, 1981), *Aenigma* (*Enigma do pesadelo*, 1987) e *Voci dal profondo* (1991). O cinema de gênero italiano, de forma geral, trafega entre diversos temas que se relacionam, de uma forma ou de outra, com a produção artística e cultural. Dario Argento, Mario Bava, Emilio Miraglia, Pupi Avati e tantos outros diretores nutrem-se de tópicos, obras e iconografias caras à história da arte para a realização de seu cinema. Lucio Fulci, especificamente, trabalha não apenas com as artes plásti-

cas. Seu cinema estabelece fortes proximidades também com a arquitetura e a arqueologia. Contudo, para esta breve apresentação, balizaremos-nos pelo que concerne à representação da pintura e da escultura em sua filmografia.

Nos quatro casos acima citados, as artes plásticas se dispõem em suas produções de uma forma constante. Apresentada como elemento do macabro, a arte se mostra como uma espécie de catalisadora ou mesmo propulsora do medo. É a partir do contato com a obra de arte que seus espectadores, dentro dos filmes, são levados ao terror. Assim como casas assombradas, bonecos amaldiçoados, fantasmas e monstros, a arte possui um papel aterrorizante e algo da ordem do sobrenatural. Este terror presente nas imagens revela não apenas os próprios delírios de seus observadores (no caso, os personagens), como também toda a carga cultural que as próprias imagens carregam ou suscitam em determinado filme. Seus espectadores, enfeitiçados pelo poder aniquilador da composição, sofrem alucinações, desmaios e são, fatalmente, levados à loucura ou mesmo ao óbito. Fulci insere tal questão nesses quatro filmes. Em *Terror nas trevas* a presença da obra de arte se dá por meio da representação do artista plástico, que insere na composição pictórica imagens de um futuro apocalíptico. Nos demais filmes, a relação é estabelecida por um viés psicológico. Em *Una lucertola con la pelle di donna* Fulci recria as pinturas de Francis Bacon no interior do pesadelo da protagonista. Em *Aenigma* o vínculo entre arte e personagem se dá por meio da Síndrome de Stendhal (igualmente trabalhada por Argento no filme homônimo de 1996). Em *Voci dal profondo*, por sua vez, a pintura se manifesta como objeto que marca a união entre o mundo real e o mundo dos mortos. Objetiva-se, portanto, compreender os meandros desta relação que por ora se aponta e verifica-se tão presente neste cinema.

Sessão 7 (O cinema e as artes II)

AUDITÓRIO A – 15H30- 17H30

A dialética entre teatro e teatralidade

em John Cassavetes e Jacques Rivette

Maria Chiaretti (Universidade de São Paulo)

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa de doutorado mais abrangente que pretende investigar as práticas de improvisação próprias ao cinema de Cassavetes e Rivette. Nesta comunicação pretendo analisar comparativamente um gesto duplo comum aos dois cineastas – a ênfase no trabalho teatral e a incorporação da teatralidade no cotidiano das personagens. Vale a pena lembrar que eles não só tematizaram o trabalho teatral em seus filmes, como também dirigiram peças de teatro. Em 1963, Rivette montou *A religiosa* de Diderot e vinte e seis anos mais tarde encenou *Bajazet* de Racine e *Tite e Bérénice* de Corneille. Já Cassavetes, em 1980, montou uma peça intitulada *East West Game* e, em 1981, outras três: *Knives* (escrita por ele), *The Third Day Comes* e *Love Streams* (escritas por Ted Allan), reunidas sob o subtítulo *Three plays of love and hate* (Três peças de amor e ódio). Em 1987, já muito doente, Cassavetes ainda chegou a escrever e montar uma peça intitulada *A Woman of Mystery*. As análises articularão esta tendência partilhada: como filmam a invenção do jogo teatral de um lado, e o que eles retêm da noção de teatralidade quando estão fora dele. Ou, dito de outra forma, pretendo articular a dialética entre o espetáculo teatral captado pela câmera e o que resta de teatral nas sequências que se passam fora dos palcos, sobretudo nos filmes centrados em ensaios ou peças encenadas: *L'Amour Fou* (*Amor Louco*, Rivette, 1968) e *Opening Night* (*Noite de estreia*, Cassavetes, 1978). É importante ressaltar que estaremos informados pela noção de teatralidade tal como a entende a ensaísta Josette Féral. Como escreve a autora “a *teatralidade* é um

processo, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria *outro espaço*, tornado espaço do outro – espaço virtual, é claro – dando lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção” (FÉRAL, 2015, p. 86). Para além da atenção dada pelos cineastas ao trabalho teatral, acreditamos que a noção de teatralidade nos ajuda a pensar os gestos incorporados pelas personagens para gerarem efeitos de dramatizações inerentes à vida cotidiana. Os cineastas chegam a tais efeitos através, por exemplo, da hiperexpressividade dos corpos, do gesto, da palavra ou da postura em cena. Esta hiperexpressividade salta aos olhos em sequências onde os atores lançam mão de pantomimas extravagantes, nas quais a teatralização do corpo não se baseia numa referência obrigatoriamente teatral, tornando-se uma espécie de propriedade ontológica do ator.

Projetando Bruxas – o processo de historicização e suas implicações estéticas e políticas em Anticristo, de Lars von Trier

Patrícia de Almeida Kruger (Universidade de São Paulo)

Nossa proposta é apresentar uma abordagem do filme *Anticristo* (2009), do cineasta dinamarquês Lars von Trier, tomando como base um viés crítico capaz de contemplar a relação entre sua construção formal e seus conteúdos implícitos e explícitos. Acreditamos que, assim como outras obras do artista, igualmente questionadoras, perturbadoras e marcadamente politizadas, *Anticristo* revela-se capaz de apontar dinâmicas histórico-sociais relevantes para a compreensão de seu tempo, além de desnudar diversas características substanciais de certo pensamento hegemônico, espantosamente naturalizadas. Intentamos mostrar como a estruturação do foco narrativo do filme, associado à personagem masculina e incluindo suas projeções psíquicas, é central para o desvelamento das camadas de significado mais profundas da obra. Dessa forma, ao contrário do que têm pregado diversos estudiosos do filme, a dimensão crítica

de *Anticristo* vai muito além de seu enredo – a história de um casal que se isola em uma cabana após a morte do filho, local em que o marido tenta curar as crises de ansiedade da esposa, sem sucesso, sendo levado a cometer seu assassinato.

Seguindo nossa abordagem analítica, constatamos que a obra apresenta a inter-relação entre os planos histórico e social e os planos do indivíduo e de sua subjetividade, inclusive de sua construção psíquica, apropriando-se de diversos procedimentos estético-políticos desenvolvidos pelo cineasta e teatrólogo alemão Bertolt Brecht. Entre eles, destacamos o processo de *armadilha* estética e o de *historicização*, procedimento pelo qual a História invade a linearidade narrativa do filme e problematiza sua temporalidade diegética. Tal procedimento faz-se bastante patente pela inquietante alusão que o filme faz à caça às bruxas, assunto da tese da personagem feminina e que se amplia para os demais temas do filme, como as discussões sobre gênero, natureza e racionalidade.

Nesse caminho, as diversas imagens documentais que o filme resgata e expõe, exibindo torturas de mulheres e a demonização do feminino durante esse período de barbárie (século XVI), implicam a ideia de que nosso sistema social deva ser necessariamente considerado a partir da presença de um outro sistema social – não a Idade Média, mas o início da Idade Moderna. O desfecho do filme, com o estrangulamento e a incineração de uma ameaçadora “bruxa contemporânea”, assegura o lugar de destaque no confronto de recortes temporais distintos; por meio dessa confrontação, o estágio atual da sociedade capitalista ocidental seria estranhado, incitando a reflexão sobre o presente e a revelação de continuidades e rupturas de elementos constituintes da própria gênese de nosso modo de produção (século XVI). O processo de historicização instaurado pelo filme seria, conseqüentemente, fundamental para enxergarmos as questões e contradições que subsistem em aparentes evidências.

*A indumentária de época e arte de Luiz Carlos Ripper
no cinema brasileiro*

Jefferson Rib (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

O figurino de época de Luiz Carlos Ripper (1943-1996) propõe discussões acerca da imagem do passado do Brasil. Sua indumentária questiona os limites da representação histórica e o realismo tão caro à arte cinematográfica, pois ultrapassa a mera representação da época narrada e se revela um elemento de forte interferência estética na imagem cinematográfica.

Ripper foi um diretor de arte que se moveu ao encontro do pensamento cinemanovista e buscou na singularidade de nossa mestiçagem cultural uma nova imagem para o cinema nacional. Apontou constantemente as dificuldades de se fazer filmes históricos no Brasil, oriundas das carências técnicas e limitações de produção.

A partir da análise narrativa de três filmes com cenografia e figurino de Ripper, *Azyllo Muito Louco* (1970), de Nelson Pereira dos Santos, *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984), ambos de Cacá Diegues, o trabalho busca entender de que modo o artista subverte, nega ou reafirma as demais representações dos períodos abordados pelos filmes.

Em *Azyllo Muito Louco*, livremente adaptado da novela *O Alienista* (1881-1882), de Machado de Assis, a indumentária das primeiras décadas do século XIX recebe uma interferência decisiva da paleta cromática. Ripper se apropria das aquarelas de Jean-Baptista Debret de forma crítica e bem-humorada, tematiza a loucura com adornos e chapéus de formas e tamanhos múltiplos e, em moldes tropicais, compõe, em parceria com Nelson Pereira, uma alegoria sobre ideologias e ditaduras.

A euforia de *Xica da Silva*, distante do hermetismo do filme anterior, próprio de seu tempo, resulta num longa alegre, em que a irreverência da mitológica figura brasileira encontra a liberdade sempre intensa da criação de Ripper. De certa forma, é um filme no qual a mistura de culturas e seu

efeito na indumentária logo se evidencia, desde o momento em que Xica conquista o contratador português João Fernandes. Xica da Silva, personagem e filme, representa um diálogo claro e vivo entre tempos distantes.

Quilombo é uma espécie de “épico da resistência negra”. Um espetáculo que até hoje pode causar surpresa pela quantidade de figurantes e adereços, além da cenografia grandiosa. A visão heroica do negro resulta nas imagens de verdadeiros guerreiros do passado do Brasil, corpos pintados que carregam escudos de madeira e se protegem com armaduras artesanais. Ripper cria uma identidade própria para o ambiente e a indumentária do Quilombo dos Palmares, fortemente fincadas no imaginário das religiões afro-brasileiras e acaba, conseqüentemente, (re)construindo uma imagem soterrada pela história oficial.

Maurice Lemaitre e a vanguarda letrista:

o caso Le film est déjà commencé? (1951)

Fábio Uchôa (Universidade Tuiuti do Paraná – UTP;

Universidade Federal de São Carlos)

O Letrismo é uma vanguarda francesa consolidada no início dos anos 1950 e que teve entre suas manifestações iniciais a poesia provocativa e antissemiântica de Isidore Isou, que preconizava a sonoridade em detrimento da significação das palavras – poemas fonéticos que chamam mais atenção às letras e sons do que às palavras (GIRARD, 2010, p.81-82). Seguindo a tendência de outras frentes artísticas do grupo, o cinema letrista se associará aos escândalos, à reflexividade e à autodestruição da forma artística. É neste contexto que se insere Maurice Lemaitre, poeta e cineasta cuja extensa obra cinematográfica reverbera tais experiências antissemiânticas e provocativas, tal como sugerido pelo visionamento de parte sua obra disponível e pelo exame da documentação organizada pelo artista em *Oeuvres de cinema* (1951-2007). O objetivo deste trabalho é uma análise do primeiro

filme de Lemaitre, *Le film est déjà commencé?*, buscando suas conexões históricas e estéticas com a vanguarda letrista. Realizado em 1951, *Le film est...* coloca-se como um antifilme, composto por fragmentos de imagens de diversas autorias, incluindo extratos anônimos, de D. Griffith e do próprio Lemaitre. O ataque à situação de projeção convencional, bem como aos supostos motivos que levaram à realização do filme, rebate-se sobre a construção formal, que envolve a total fragmentação da diegese, por meio da montagem ou por intervenções sobre a própria película. A voz *over* lança comentários e poesias, de maneira autônoma, por vezes intuindo jogos rítmicos e sonoros. A trama das imagens, por sua vez, reduzida a uma colcha de retalhos, avança a partir de texturas e jogos rítmicos, aproximando-se da mesma lógica onomatopeica. Em termos de análise interna, é de interesse o exame de tais relações entre vozes e imagens, uma vez que colocam *Le film est...* como uma obra híbrida, um filme-poesia, fundado num gesto artístico muito particular, situado entre o poético e o cinematográfico. Tal perspectiva deverá aprofundar dois níveis de questionamentos. Primeiramente, a contextualização artística com ênfase aos principais traços estéticos do Letrismo sob o viés da poesia e do cinema. Num segundo momento, a singularização do gesto artístico, que encontra um campo interpretativo promissor junto a conceitos em debate pelos próprios letristas. Isso inclui as noções de *création*, *externité* e *discrepance*, propostas por Isidore Isou para pensar respectivamente a re-elaboração do novo, a situação de não integração e a autonomia existente entre imagens e sons.

Sessão 8 (Cinemas de fundação nacional)

AUDITÓRIO B - 15H30- 17H30

Por una lectura estructural de los filmes históricos.

Fabio Nigra (Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de Tierra Del Fuego)

Los principales referentes del espacio que comprende al Cine e Historia, tales como Marc Ferro, Robert Rosenstone, Michele Lagny, Shlomo Sand o Robert Brent Toplin, entre otros, han efectuado aportes verdaderamente relevantes al análisis de films de carácter histórico, que nos han permitido alcanzar niveles de interpretación y comprensión que antes de sus trabajos pasaban desapercibidos.

Sin embargo, puede asegurarse que en ellos no se ha efectuado una mirada estructural de dichas producciones. Como norma analizan las películas argumentando sobre su eventual ideología, o cómo su discurso intenta realizar una lectura o reescritura de un hecho o proceso histórico, la mirada sobre la producción y construcción del film, o en otros casos, una lectura serial de varias de ellas, encontrando un eje articulador. Sin embargo, la primera aproximación de Raymond Williams al concepto de *estructura de sentimiento* fue concebida para comprender la recurrencia de algunos cánones en las películas comerciales. Debe destacarse que esta herramienta conceptual fue desarrollada para tratar de entender cómo la cultura de una sociedad opera, en particular para lograr desentrañar el desarrollo de la *hegemonía* de tal sociedad determinada.

Y dicha herramienta puede articularse con el sugerente aporte de los miembros del colectivo *Cinéthique*, quienes sostuvieron que la cámara produce imágenes que son cómplices de la ideología dominante, ya que “ella construye una representación espacial de acuerdo con los artificios históricamente determinados [se refieren a la perspectiva estabilizada en la pintura del *Quattrocento*] de la perspectiva monocular.”

Sin adentrarnos a desarrollar estos conceptos, puede aseverarse que, también como dice Williams, la forma significa. Y las formas de las películas comerciales de Cine-Historia poseen, puede asegurarse, una fórmula que no se aleja del modelo clásico de Hollywood. En particular, claro está, aquellas emanadas de la “gran fábrica de sueños”. Y dado que los medios no producen cultura –nuevamente asegura Williams– sino una

versión de la cultura que se busca naturalizar, el trabajo que aquí se propone pretende comprender las fórmulas culturales de construcción de consenso y, por ende de hegemonía, por parte de las grandes producciones comerciales, tomando aquellos aspectos que hacen a la estructura conceptual profunda de dichos films, abstrayéndose de los elementos de superficie (la historia narrada).

Luchino Visconti e a unificação italiana em Senso e O Leopardo
Sérgio Eduardo Alpendre de Oliveira
(Universidade Anhembi Morumbi)

No século XIX, deu-se o longo processo de unificação da Itália, conhecido pelo nome de *Risorgimento*. Esse processo chegou a sua fase decisiva na década de 1860, quando forças capitaneadas por Giuseppe Garibaldi iniciaram ofensivas contra o Império da Áustria e o Reino da Sardenha. A unificação estaria completa em 1870, originando novos problemas para a nova sociedade italiana.

O diretor italiano Luchino Visconti, em pelo menos dois filmes, voltou à época para registrar o impacto desse ambiente conflituoso em seus personagens melodramáticos: *Senso* (traduzido no Brasil como *Sedução da Carne*), de 1954, e *O Leopardo*, de 1963. Ambos começam com breves letreiros explicativos, que contextualizam rapidamente o momento histórico para o espectador.

Em *Senso*, as forças italianas lutam contra o opressor austríaco em Veneza. Estamos em 1866. A condessa Livia Sampieri, simpática ao movimento revolucionário, apaixona-se por um oficial austríaco. Em *O Leopardo*, passado em 1860, auge das guerras de unificação, o príncipe Salinas vê a ascensão da burguesia na Sicília e aprende com seu sobrinho Tancredi, quando este se alinha aos soldados de Garibaldi, que as coisas precisam mudar para continuarem as mesmas.

Visconti realiza dois filmes que funcionam como exemplos do cruzamento entre tradição e invenção. A preocupação com o realismo, sempre presente na obra de Visconti, mesmo nos filmes que se afastam do neorealismo mostrado no início de sua carreira, garante uma reconstituição histórica cuidadosa e a preocupação, de forte cunho realista, com os efeitos do calor e das estradas de terra nos rostos dos personagens. Por outro lado, a propensão estética do diretor faz com que os filmes estejam repletos de ousadias formais típicas daquele período em que o cinema italiano brilhava.

Nesta proposta de comunicação, iremos investigar de que maneira Visconti realiza a representação histórica dos acontecimentos sem abandonar sua base melodramática e operística. *Senso* data da época em que Visconti começa a brilhar como encenador de óperas, sobretudo com a soprano Maria Callas. *O Leopardo* surge quando seu nome já era consagrado na ópera, como também no teatro e no cinema, após o sucesso de *Rocco e Seus Irmãos*.

Independência ou Morte (1972) e o Centenário da Independência em São Paulo (1922)

Ignacio Del Valle Dávila (Universidade da Integração Latino-americana – UNILA; Universidade Estadual de Campinas)

Independência ou Morte (Carlos Coimbra, 1972) costuma ser associado ao discurso ideológico da ditadura militar em razão do apoio governamental recebido durante sua filmagem e promoção na mídia (Bernardet, 2009; Almeida, 2009). O filme estreou no dia 4 de setembro durante as celebrações dos 150 anos da independência, e foi, de fato, elogiado por Médici numa *avant-prémière* no palácio da Alvorada. Nesta apresentação não se pretende relativizar a relação entre o filme e a ditadura, mas propor uma nova análise que, para além desses vínculos, estabeleça conexões entre esse longa-metragem da produtora paulista Cinedestri e projetos culturais

dos anos 1920 que, na ocasião da celebração do centenário da independência, atribuíam a São Paulo um papel central na criação e no desenvolvimento do Brasil. Uma das principais manifestações desse discurso, que considerava São Paulo como “berço” nacional, foram as reformas do Museu Paulista empreendidas a partir de 1917 por Affonso de Taunay.

A conexão aqui proposta, entre o filme e esses processos culturais, tem como origem dois elementos de *Independência ou Morte* que foram aparentemente silenciados pela Cinedistri: primeiramente, o longa-metragem é uma adaptação dos livros do escritor paulista Paulo Setúbal, *A Marquesa de Santos* (1925) e *As maluquices do imperador* (1927). Em segundo lugar, a cena que reproduz o quadro *Independência ou Morte* de Pedro Américo (1888) tem pontos em comum com a recreação dessa pintura feita no documentário *São Paulo, sinfonia da metrópole* (Kemeny; Lusting, 1929), como será explicado por meio de uma análise dos planos da cena, dos movimentos dos personagens e da utilização do relato do Padre Belchior como fonte.

No filme de 1929, destinado a promover nacional e internacionalmente São Paulo como uma metrópole moderna e sem conflitos sociais, a recriação do quadro forma parte de uma sequência sobre o Monumento do Ipiranga. A intenção parece ser a de enlaçar a modernidade paulista com a invenção de uma tradição que ressalta a importância histórica de São Paulo. Considero que *Independência ou Morte* se inspira nesse projeto ideológico que via a capital paulista como vetor da modernidade e origem da tradição nacional. Na época da estreia, a Cinedistri anunciou que *Independência ou Morte* abria uma “nova etapa” no cinema brasileiro, uma forma de reivindicar não apenas a necessidade de desenvolver um cinema industrial como também que São Paulo assumisse o protagonismo desse processo.

Reconquistas de espacios en audiovisuales de la independencia y la colonia chilenas

Claudia Bossay Pisano (Universidad de Chile)

Para estudiar cómo la independencia y la colonia han sido recordadas, pensadas, entendidas y re-imaginadas en los últimos cien años de vida independiente en Chile, mi investigación postdoctoral estudia representaciones de género, etnias, instituciones coloniales, así como también representaciones de los territorios y fronteras presentes en cine y televisión que recuerdan los períodos de la colonia y la independencia. Esta presentación expondrá cómo los audiovisuales chilenos que recuerdan esta época han viabilizado e incluido esta última área de estudio. Más allá de las nomenclaturas geográficas, esta ponencia explora qué funciones narrativas y simbólicas tienen los espacios y terrenos que aparecen en alrededor de doce audiovisuales producidos entre 1925 y 2016. Es decir, ¿cómo imaginamos y hemos imaginado el terreno que hoy llamamos “Chile”? Para responder esta pregunta, las representaciones de terrenos, espacios y fronteras serán exploradas desde las propuestas teóricas de Henri Lefebvre y Edward Soja.

Como plantea Lefebvre, primero existía un espacio natural, sin intervención humana. Cuando esta comienza, el espacio, ahora entendido como social, pasa a ser un producto también social. Las obras audiovisuales aquí analizadas representan tanto el espacio natural como el producto social, entendido desde los diversos presentes de producción de cada una de las obras. Así, la primera categoría será explorar cómo cambió la concepción de espacio natural en estos casi cien años. Aún más, según Lefebvre existe *la representación del espacio*, concebido por equipos técnicos que lo vuelven cuantificable y nombrable: el damero, la plaza de armas, el camino, la frontera del Bío Bío. Entonces, como segunda categoría de análisis estará la exploración del trabajo en las cintas que reflejan esta representación del espacio colonial. Finalmente, está el *espacio vivido*, que son los espacios de representación: la rutina, lo seguro, lo desconocido, lo inaccesible. Así, la tercera categoría analizará cómo están construidas en las obras estas representaciones.

Estas teorizaciones de Lefebvre no serían aplicables al mundo medieval sin un previo análisis, pero sí lo son a las mentalidades urbanas que crearon las cintas. Sobre todo, porque como explica Soja en su teoría del *Thirdspace*, estos pasan a ser espacios reales e imaginarios a la vez.

De este modo, investigar qué lugares se nos muestran en los créditos, la puesta en escena y las locaciones, así como también los espacios nombrados en los diálogos y habitados en la trama y los usos que se le dan, nos permite analizar la valoración espacial en el imaginario histórico. En consecuencia esta ponencia analizará puntualmente la construcción imaginaria del espacio y las implicancias para la representación de la historia en el cine mediante el análisis de las nociones de espacio y territorio que se tienen sobre el pasado. Entendiendo también que estos espacios se han creado a lo largo de casi cien años y, por tanto, representarán los cambios de mentalidad de los equipos creativos a lo largo de un siglo.

1º DE DEZEMBRO, QUINTA-FEIRA

Sessão 9 (Arquivos cinematográficos: história e resistência)

AUDITÓRIO A – 9H- 10H30

Ken Jacobs e Thom Andersen: o comentário histórico

efetuado pelas próprias imagens

Luciano Viegas da Silveira (Universidade Federal de Minas Gerais)

Esta comunicação se propõe a comparar dois gestos cinematográficos enraizados no trato com imagens de arquivo; ambos recusam inserções de comentários textuais externos da parte dos realizadores, no entanto desdobram o potencial crítico e analítico das imagens por elas mesmas ao optarem por operações formais, de montagem e manipulação que as colocam em debate com sua própria materialidade e com o contexto histórico em que foram produzidas. Ken Jacobs trabalha com imagens do chamado “primeiro cinema”, datadas de 1903, em *Gerogetown Loop* (1996) e *Let there be whistleblowers* (2005), capturadas em *travelling* do ponto de vista de trens em movimento. Segundo a pesquisadora Nicole Brenez (2011), Jacobs inaugura uma forma cinematográfica particular que consiste, igualmente, em um empreendimento teórico, ao submeter estas imagens de arquivo a um projeto figurativo que as comenta ao modo de um estudo visual (*Visual Study*). O cineasta retoma o material de arquivo para sobre ele interceder com operações que revelam sua “anatomia plástica”, ao insistir em interrupções do movimento, *loops*, saltos, estereoscopia, entre outras técnicas que permitem às imagens liberarem sua carga figurativa. Para Abigail Child (2011), Jacobs se volta precisamente a um estudo da percepção através da história, perseguindo elementos estruturais do mundo visual e social nas imagens com que trabalha, colocando a questão de “como a percepção se performa, se exausta” quando do advento ainda recente do cinematógrafo, no começo do século XX.

Thom Andersen, por sua vez, em *A train arrives at the station* (2016), realiza uma antologia com imagens da história do cinema que compreendem um período de 1904 a 2006, partindo de um gesto de compilação que remete ao bastante conhecido registro dos irmãos Lumière, de 1896, A chegada do trem na estação. No total são 26 fragmentos de filmes colocados em relação sequencialmente, que dão a ver uma multiplicidade de motivos explorados pelo cinema narrativo mundial, que são representações variadas em torno deste mesmo tema. Nossa hipótese é que tanto Jacobs quanto Andersen depreendem comentários históricos das próprias imagens, relativos à sociedade e aos seus modos de ser e perceber e, ainda, no âmbito de uma história do cinema. Assim, nos interessa indagar analiticamente quais são as operações fílmicas que facilitam a emergência de tais comentários não textuais e o que delas se depreende que favoreça ao conhecimento histórico.

Anarquismo e estética da resistência

na obra de Harun Farocki e Hito Steyerl

Jamer Guterres de Mello (Universidade Anhembi Morumbi)

Esta comunicação procura investigar o uso de imagens de arquivo enquanto mecanismo de resistência estética e política no documentário contemporâneo, mais especificamente a partir da obra de dois cineastas alemães: Harun Farocki e Hito Steyerl. Para tanto, exploramos o conceito de *anarquismo*, ideia que deriva do trabalho com arquivos de imagens, textos e documentos – prática artística muito comum no século XX – que procura deslocar e desestabilizar os lugares comuns com os quais a arte tem se ocupado. São práticas que produzem uma espécie de crítica ao sistema da arte, ao lugar do artista e ao espaço do museu como local expositivo. Parte-se do pressuposto que há uma produção audiovisual de cunho ensaístico, sobretudo nas últimas décadas, que se

utiliza de imagens de arquivo para produzir uma crítica muito semelhante em relação ao cinema e à produção documental. São filmes que produzem uma maneira específica de trabalhar as imagens de arquivo, intimamente ligados a uma questão de resistência estética e política. A ideia é pensar em uma possível *estética da resistência* atravessando a obra de Farocki e Steyerl, principalmente em seus filmes pautados pela produção e distribuição de imagens em decorrência das guerras e atentos aos efeitos coercitivos e violentos de ditaduras militares e conflitos de Estado.

A obra de Farocki produz um interesse específico pelas práticas de subjetivação que derivam de processos históricos e institucionais nas sociedades disciplinares e de controle, dos quais as imagens do mundo contemporâneo são indissociáveis. E o faz através de uma paulatina estratégia de detenção, repetição e descontextualização dessas imagens, uma técnica cuidadosamente detalhada que se constitui num autêntico método de exploração das imagens, um experimento que tenta desvendar as correspondências entre o visível e o enunciável. Já Steyerl, produz uma crítica radical sobre o cruzamento cultural, político e histórico para tentar compreender como as populações contemporâneas podem criar novas formas de resistência aos dogmas capitalistas. Para ela a história tem sido substituída pelo infinito fluxo recombinação de imagens fragmentárias. E as consciências e estratégias políticas substituídas pela atividade frenética e acelerada.

É possível identificar o anarquismo na obra de Farocki a partir do uso de imagens operativas, aquelas com finalidade puramente técnica e funcional, de uso único, frequentemente produzidas através de uma operação precisa, destinadas ao apagamento. Na obra de Steyerl o *anarquismo* está vinculado ao desenvolvimento de um possível conceito de *circulacionismo*, termo ligado à tecnologia de produção e circulação das imagens, no que a própria artista chama de capitalismo audiovisual.

Pensar o anarquismo como um mecanismo estético e político de resistência no cinema documental contemporâneo é colocar o arquivo em uma dimensão incompatível com um alinhamento histórico e descritivo das imagens. Se existe uma busca predominante pelas formas idealizadas e oficiais do arquivo enquanto documentação de um mundo verdadeiro, há também um mimetismo degenerado no uso que Farocki e Steyerl fazem das imagens. O arquivo – tomado como anarquismo nas obras destes cineastas – indica uma decomposição analítica do tempo, explorando uma descontinuidade que acaba por desmontar a história em seu curso linear.

Decompor as imagens, recompor as histórias: Reflexões sobre País bárbaro, de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi
Luís Felipe Flores (Universidade Federal de Minas Gerais)

Desde meados dos anos 1970, os italianos Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi realizam documentários ensaísticos dedicados à elaboração da história por meio de montagem singular de arquivos visuais. Via de regra, suas obras abordam temas como conflitos bélicos, práticas coloniais e atos xenófobos, recuperando figuras subjugadas ou apagadas pelas forças da barbárie e conferindo a esses sujeitos históricos uma nova dignidade cinematográfica, praticando uma possibilidade de justiça por meio das imagens. Como dizia Derrida, “é possível que o antônimo de *esquecimento* não seja *memorização*, mas sim *justiça*”.

Para perseguir tal tarefa, a dupla de cineastas utiliza um método de criação por eles nomeado de “câmera analítica” (GIANIKIAN & LUCCHI, 2015). Os movimentos cinemáticos são decompostos, na esteira de Marey e Muybridge, a fim de destacar certas figuras e renovar seus sentidos. Esse dispositivo organiza, a partir dos arquivos, uma mirada ética fundada em parâmetros estéticos. As modificações incidem sobre a cor, o en-

quadramento, a velocidade, a textura e a banda sonora das sequências. Os materiais são como que “dissecados” pela manipulação de suas propriedades rítmicas e formais, de modo a problematizar o regime da representação tradicional e dar a ver figuras menores da história, varridas pela tempestade do progresso (BENJAMIN, 1994). A qualidade fragmentária da montagem só vem reafirmar esse método, desinvestindo as totalizações de sentido ou pretensões de unidade, e abrindo as imagens para outras significações possíveis.

As atrocidades do regime de Mussolini constituem um motivo à parte nesse movimento. Elas são tematizadas em filmes como *Do polo ao Equador* (1986), sobre as práticas imperialistas italianas em diferentes regiões do globo, *O espelho de Diana* (1996), que reflete criticamente sobre as conexões entre o fascismo italiano e os anseios imperiais da antiga Roma e *Tudo é paz nas alturas* (1998), que analisa materiais da ofensiva italiana contra o Império Autro-Húngaro.

País bárbaro (2013), filme mais recente da dupla, dá continuidade a essas questões políticas e estéticas, mas acrescenta um recurso ausente das obras anteriores, a narração em *off*. Com ela, surgem outras camadas de significação e possibilidades de construção sobre as imagens pré-existentes. Estas são extraídas de registros feitos pelos próprios fascistas, cujo intuito é representar os países colonizados – Etiópia, Líbia etc. – como terras bárbaras e produzir um falso consenso para a invasão colonial. Esta comunicação pretende observar de que modo as intervenções de Gianikian e Lucchi desviam tais arquivos do propósito originário, buscando recompor temporalmente essas imagens e fabricar, por meio da montagem cinematográfica, novas leituras da história.

Sessão 10 (Espaços formativos, espaços de preservação)

AUDITÓRIO B – 9H-10H30

Imagens do Nordeste: O cinema documental do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (1960-1979)
Arthur Gustavo Lira do Nascimento
(Universidade Federal de Pernambuco)

Este trabalho busca discutir a relação entre História e Cinema através dos documentários do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), como fonte para a pesquisa histórica sobre o Brasil republicano. Utilizar o documentário na narrativa histórica é para nós investigar o passado através de novos caminhos. Conforme aponta Jean-Claude Bernardet (1979), muitos pesquisadores mantiveram-se atentos aos filmes ficcionais desprezando a produção documental, quadro geral da história do cinema brasileiro. No entanto, desde sua origem o gênero é parte significativa da produção audiovisual brasileira. Por sua relevância, damos atenção aos documentários que construíram imagens do Nordeste nas décadas de 1960 e 1970, verificando as dicotomias existentes entre a ficção e a não ficção, alavancadas pelas questões sociais que o cinema nacional e o instituto se propuseram a debater.

Concomitante a participação do IJNPS no financiamento aos documentários, verifica-se aumento da produção do gênero na região. Hoje, a denominada Fundação Joaquim Nabuco possui um vasto acervo de documentários sobre as tradições culturais e sociais do Nordeste realizados nas décadas de 1960 e 1970 com base na pesquisa social, sob a direção de cineastas como Linduarte Noronha, Rucker Vieira, Fernando Monteiro, Fernando Spencer e Mário Souto Maior.

O filme *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha é um dos documentários mais conhecidos realizados sob o auspício do IJNPS. Inaugurando uma nova estética ao gênero documental, o filme tornou-se um símbolo do movimento cinematográfico denominado Cinema Novo e o início de uma longa relação entre o instituto e o cinema nacional. Junto ao IJNPS, outros

diversos filmes etnográficos foram realizados, como *O Cajueiro Nordestino* (1962) e *A Cabra na Região Semi-Árida* (1962). Uma imagem “viva” do Nordeste era construída através da produção audiovisual sob a inferência de um realismo supostamente traduzido pelo gênero documental.

Para trabalhar as questões que envolvem a relação entre ficção e documentário, utilizamos as perspectivas teórico-metodológicas de Bill Nichols (2012) e Robert Rosenstone (2012). Aproveitamos também o conceito de invenção trazido pelo historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009) procurando identificar como se constituem tanto os objetos quanto os sujeitos históricos. O Nordeste foi caracterizado de diferentes formas pelas artes, criando fortes representações da ideia de ser nordestino. A construção imagética do Nordeste é histórica e o cinema reproduziu estereótipos e paisagens que definiram essa formação. Predominou nesse momento o imaginário da aridez, construída com excelência pela fotografia cinematográfica do pernambucano Rucker Viera, e as mazelas da denominada estética da fome que assumem um lugar de relevância na história do documentário brasileiro.

Cinema e espaços formativos: Grupo Experimental de Cinema da Bahia e aprendizagens cinematográficas (1968-1976)

Izabel de Fátima Cruz Melo (Universidade de São Paulo;
Universidade do Estado da Bahia)

Este artigo é um dos resultados parciais da pesquisa de doutorado em andamento sob o título “Um nó no sentido do pertencimento”: cinema na Bahia e seus espaços formativos (1968-1978), no PPGMPA/ ECA-USP. Em linhas gerais, a pesquisa objetiva investigar a triangulação existente entre o Clube de Cinema da Bahia, o Grupo Experimental e as Jornadas de Cinema da Bahia como um espaço formativo de uma cultura cinematográfica em Salvador entre os anos 60 e 70, possibilitando a emergência de

críticos, cineclubistas, diretores, entre outras atribuições, funções e modalidades de participação no universo cinematográfico.

Nesta perspectiva, compreendemos o cinema como uma prática cultural que se estabelece através de redes de sociabilidade, formação e aprendizagem, reconhecendo o Grupo Experimental de Cinema (GEC), como um dos principais elementos no campo cinematográfico em Salvador entre as décadas de 1960 e 70. Assim, por meio da sua documentação interna (boletins, correspondências, ofícios, programas, relatórios, catálogos, fichas de inscrição, entre outros), cobertura jornalística e entrevistas com alguns dos então participantes e organizadores, interessa-nos recompor a sua trajetória através das suas atividades, tais como cursos livres e profissionalizantes, exposições públicas de caráter cineclubista e realização de filmes.

Estas ações foram desenvolvidas em parceria entre a Universidade Federal da Bahia (UFBA), Instituto Goethe, Cinemateca Brasileira, Cinemateca do MAM- RJ, entre outras instituições, o que nos possibilita identificar e compreender as redes de sociabilidade ativadas, dentro e fora do estado da Bahia, de modo a inserir o GEC e suas atividades no panorama do cinema no Brasil.

*Lutas sociais em imagens no acervo
da Associação Brasileira de Vídeo Popular*

Camila Petroni (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Nossa comunicação parte do estudo feito para a elaboração da dissertação de mestrado intitulada *Utopias reais: percursos da Associação Brasileira de Vídeo Popular entre 1984 e 1989*, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). As questões que compõem o trabalho emanaram do contato com o acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), doado à PUC-SP em 2006 e desde então sob sua custódia.

Atualmente digitalizado quase integralmente, nele é possível encontrar centenas de produções videográficas que tanto apresentam traços comuns quanto se diferenciam umas das outras em termos estéticos e em suas intencionalidades. A partir dessas produções audiovisuais, bem como de documentos textuais produzidos pela entidade, especialmente os boletins que editou, foi possível, na pesquisa tratada, apreender parte da trajetória da associação e do universo audiovisual ao qual se articulou. Portanto, os vídeos produzidos por vários movimentos populares, assim como a documentação produzida pela própria ABVP, nos permitiram analisar como a entidade atuou na conjuntura da qual fez parte — marcada, no campo midiático, por processos oligopolizadores e monopolizadores, como se deu sua função social, a que serviu nesse quadro, a que discursos se alinhou, o que propunha como mudança efetiva não só no campo da democratização da comunicação, mas no da sociedade.

Atuante desde o ano de 1984, durante o período do aparente término da ditadura civil-militar, após a consolidação das articulações entre diversos movimentos populares, sobretudo no universo das classes trabalhadoras organizadas, em prol da popularização da produção audiovisual, a ABVP exerceu o papel de capacitadora, produtora e difusora de vídeos que considerava populares, incluindo, como consta em um dos catálogos que produziu, as seguintes temáticas: América Latina; cultura popular; cultura negra; índio; movimentos comunitários (e de moradia); movimento sindical; mulher; questão da terra; sexualidade; trabalho. Isto posto, pode-se notar quais objetos, para a associação, faziam parte de uma comunicação a caminho da democratização.

Na comunicação que aqui propomos, intentamos delinear o teor do acervo da associação tratada, com foco nas produções da década de 1980, como abordamos em nossa pesquisa de mestrado. Com isso, torna-se vi-

ável saber o que é de fato considerado vídeo popular pela entidade e que questões sociais estavam no centro de sua atenção. Igualmente, podemos depreender, com base nas produções do acervo em questão, as origens do vídeo popular não somente brasileiro, mas latino-americano.

Sessão 11 (Arquivos cinematográficos: filmes domésticos)

AUDITÓRIO A - 11H- 12H30

Flagrante amador: ambiguidade documental e imagem emblemática
Felipe Polydoro (Universidade de São Paulo)

Marco dos flagrantes factuais amadores, a filmagem do assassinato de John Kennedy pelo imigrante ucraniano Abraham Zapruder, em novembro de 1963, já antecipava uma série de questões envolvendo o apelo estético e a força de verdade das imagens em movimento captadas por pessoas “comuns”. Desde o início, o filme foi tratado judicialmente e nos meios de comunicação como uma evidência passível de contribuir no esclarecimento do assassinato. Foi compreendido, portanto, como um documento fiel ao fato, apto a dar a conhecer verdades objetivas sobre o acontecimento.

Pode-se perceber na filmagem de Zapruder o efeito de autenticidade associado à captação amadora: operação inábil e precária, posicionada longe da avenida, algumas vezes bloqueada por placas, bastante tremida. O flagrante de um acontecimento de impacto internacional que carrega as marcas estéticas e os efeitos de sentido do cinema caseiro: “a espontaneidade”, o caráter não distorcido, “a documentação do trivial, do pessoal, do desimportante”, a ausência tanto de beleza quanto de uma consciência autoral, “estabelecendo uma razão inversa entre pureza documental e valor estético” e produzindo um documento com “maior quociente de verdade” (BRUZZI, 2000, p. 14).

Ao analisar o exemplo de Zapruder, Odin (2004) destaca, nos registros factuais amadores, o contraste entre o efeito de autenticação ligado à autoria do homem comum e a opacidade inescapável de um documento que nos coloca diante do acontecimento mas “não explica nada” (ODIN, 2004, p. 46). Pasolini (2006), ao mesmo tempo em que vê no plano-sequência do assassinato de Kennedy o “máximo limite realista de toda técnica audiovisual” (p. 84), sublinha o caráter ambíguo, incompleto e pobre de sentido do filme: um plano bruto a demandar uma montagem para ganhar significado e compor uma narrativa mais ampla.

Neste momento de proliferação de filmagens factuais amadoras, cuja eficácia retórica na esfera pública é notória, torna-se especialmente rica a recuperação das discussões em torno do exemplo paradigmático de Zapruder: 1. O estatuto de verdade factual que o filme carregava à época, informando sobre o regime visual em vigor naquele período histórico; 2. As diversas análises a problematizar o estatuto de evidência e o caráter de documento histórico deste objeto visual, apontando o contraste entre a eloquência do referente e a incompletude do documento; 3. O caráter de emblema que o filme angaria com o tempo, tornando-se algo como a imagem oficial deste acontecimento, acondicionando os diversos sentidos associados e contribuindo para a construção deste evento e 4. O apelo realista traumático que prepondera neste filme que, se não esclarece nada, incita a repetição exaustiva da exibição.

Filmes que não servem para nada:

filmes de família no cinema de remontagem

Beatriz Rodovalho (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III)

Esta comunicação propõe uma reflexão crítica acerca da reapropriação de filmes de família em documentários contemporâneos. Nas últimas três décadas, vê-se o crescente interesse de cineastas por esse tipo de fil-

me amador – restos filmicos do passado particular que ganham nova visibilidade e nova legibilidade no presente. Sendo imagens de família que se tornaram órfãs ou que foram guardadas no seio familiar ao longo do tempo, podem elas constituir documentos de uma história particular? Como elas circulam através do tempo e migram para a história e a memória coletivas? Neste “cinema de segunda mão”, segundo a definição de Christa Blümlinger, para que servem essas imagens íntimas?

A partir de um corpus diverso de filmes, questionaremos as origens desse “mal de filme de família” e seu papel na construção de regimes de historicidade por meio do cinema de retomada. Interrogaremos igualmente seus limites éticos e estéticos. Com base nos filmes *Free Fall* e *Class Lot* (1996) de Péter Forgács, *Rédemption* (2013) de Miguel Gomes, *Sink or Swim* (1990) de Su Friedrich e *Elena* (2012) de Petra Costa, examinaremos diferentes formas cinematográficas de remontagem de filmes de família – formas que, neste caso, atravessam o documentário e a ficção e exploram diferentes espaços de enunciação. Que visões acerca do passado e do presente pode construir esse arquivo? Que visões da experiência ele veicula a partir de imagens que não são “da conta de ninguém”?

*Diálogos entre Nenhum lugar aonde ir e Lost Lost Lost –
uma análise sobre a construção das rasgaduras nas memórias
de exílio de Jonas Mekas*

Rafael Valles (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Jonas Mekas (nascido em 1922, em Semeniškiai, Lituânia) é um cineasta amplamente reconhecido dentro do âmbito audiovisual não somente pela sua atuação como crítico cinematográfico e cocriador de entidades como a *Anthology Film Archives* (1969), mas, sobretudo, como o grande expoente do que se denomina *filme-diário*. Através de filmes como *Walden – Diaries, Notes, and Sketches* (1964-1969), *Reminiscences of a*

Journey to Lithuania (1971-1972), *Lost Lost Lost* (1975), Mekas construiu na sua obra uma proposta narrativa e estética bastante particular, feita a partir de registros fílmicos caseiros que realizou de forma cotidiana desde que aportou como refugiado nos Estados Unidos, no ano de 1949.

Mas para se analisar os seus filmes, é fundamental partirmos antes do entendimento de que sua trajetória pessoal e sua obra artística foram construídas a partir de um processo de *rasgaduras* (Didi-Huberman, 2013). A começar pelo ano de 1944, quando teve que deixar a Lituânia de forma ilegal para não ser preso pelos oficiais nazistas que invadiram o seu país de origem, Mekas encontrou uma primeira *rasgadura* no seu caminho. Esse desprendimento das suas raízes não somente determinou o seu destino pessoal (nunca mais regressou para viver no seu país), como também operou profundas mudanças que influenciariam a construção da sua obra.

Se já não bastassem essas *fissuras* geradas pela Segunda Guerra Mundial, Mekas também procurou operar desprendimentos sobre o contexto sócio-histórico no qual esteve inserido. A partir de relatos escritos em primeira pessoa enquanto esteve como prisioneiro de guerra (1944-1945) e posteriormente como refugiado no período pós-guerra (1945 em diante), Mekas também contribuiu para um entendimento mais amplo sobre a Segunda Guerra Mundial. Ler o seu diário de exílio é não somente uma possibilidade em descobrir a guerra a partir das suas vivências cotidianas, mas – sobretudo – revelar a construção de um olhar a partir das *fissuras* geradas pela guerra e identificar um essencial primeiro passo que viria a marcar profundamente a sua obra.

É partindo de questões como estas que este trabalho pretende tomar como objeto de estudo alguns fragmentos do diário de exílio escrito por Mekas, publicado em livro com o título de *Nenhum lugar aonde ir* (*I had nowhere to go*, 1991), assim como fragmentos do filme-diário *Lost Lost Lost* (1975). Diante do pressuposto de que o contexto sócio-histórico relacionado à Segunda Guerra Mundial e ao período pós-guerra foi

fundamental não somente para a trajetória, mas também para a obra de Mekas, este trabalho buscará analisar de que forma este processo de rasgaduras se tornou determinante para a construção da obra cinematográfica de Jonas Mekas.

Sessão 12 (Os espaços como signos da história)

AUDITÓRIO B - 11H-12H30

Alteridades e críticas ao modernismo,
lendo o filme *El hombre de al lado* (2009)
Luiz Carlos Sereza (Universidade Tuiuti do Paraná,
Universidade Tecnológica Federal do Paraná)

O filme “El hombre de al lado”, 2009, dos diretores Mariano Cohn e Gastón Duprat, narra uma experiência comum do universo urbano em meio a contemporaneidade: a difícil convivência de diferentes culturas em espaço urbano. Entretanto, as escolhas desenvolvidas pelos realizadores representam meios pouco usuais. A estrutura da “medianeira” (uma intervenção em sistemas já construídos que tem sido um problema em várias cidades) no filme, a janela ou as tentativas de construir uma janela, dá início a uma leitura do choque entre diferentes culturas que habitam em um mesmo lugar. É por meio da intervenção da janela que duas realidades são contrapostas: a de Leonardo, um renomado designer com grande capital cultural, e Víctor, um homem excêntrico, mas que em certa medida constituiu condensação de vários tipos latinos em um só personagem.

O recorte da parede, que deve abrigar a janela, faz estas duas realidades entrarem em contato, constrói fronteira e por alguns minutos ajuda a habitar aquele universo fílmico, expondo as tensões do urbano em La Plata, capital da província de Buenos Aires. O discurso fílmico se intensifica graças ao cenário escolhido pelos realizadores, a casa Curutchet, única construção

projetada por Le Corbusier na América do Sul. Tendo essa casa como ambientação, as tensões urbanas são contrapostas aos projetos do modernismo arquitetônico, assim como constroem uma imagem-filme crítica à perversão sofrida pela casa que deveria “humanizar” o espaço e que agora abriga a solidão do designer e a impossibilidade de conviver com o vizinho.

O filme em questão pertence a um conjunto produzido na Argentina que poderia ser aproximado ao grupamento do Novo Cinema Argentino, em que pese o perigo de tal aproximação. Este momento cinematográfico apresenta uma pluralidade de estilos e gêneros fílmicos que transforma esta legenda em um enorme “guarda-chuva” que abriga filmes muito diversos. Entretanto há um elemento nestas produções que pode ser elencado: o desvio de atenção e os esforços para dialogar com os problemas do presente argentino. O direcionamento dos realizadores a temas como o urbano e as diferentes identidades culturais representa esta conexão com o presente. Todavia muitas das películas do grupamento referido constroem diálogos prolíficos com o passado e suas instâncias fílmicas, trazendo temas da história nacional como a ditadura e a guerra das Malvinas, imagens do passado que funcionam como catalizadores da discussão. No filme em questão, o passado é conectado pelo monumento em que se transformou a casa Curutchet.

A presente proposta de trabalho tem como objetivo configurar uma análise fílmica de “El hombre de al lado” expondo a tensão entre estes dois espaços intermediados pelo projeto do arquiteto modernista. Neste sentido, noções como olhar, fronteira e alteridade em relação ao desenho crítico que os realizadores estabelecem sobre o discurso modernista urbano servem de diretrizes para a leitura.

Decadência da casa, ruína da família:

análise de um filme de Paulo César Saraceni

Livia Azevedo Lima (Universidade de São Paulo)

Se a historiografia brasileira já se debruçou sobre o espaço doméstico e tem desenvolvido teorias acerca do conceito de domesticidade, em diálogo com a *École des Annales*, por que não pensar as relações entre cinema e história em torno desse tema?

A casa colonial brasileira, assunto de muitos ensaios sociológicos, como os clássicos *Casa-grande & senzala* e *Sobrados e mucambos* de Gilberto Freyre, é um objeto que dá margem para refletir sobre muitos problemas históricos do país. Não só as questões relacionadas aos modos de privacidade e sociabilidade, como também as de natureza socioeconômica, por exemplo, escravidão, patriarcalismo e formas de repressão à mulher, que passam em grande medida pelo espaço doméstico. A representação da casa no cinema, por sua vez, permite pensar a cultura material (arquitetura, objetos), as opções estéticas do filme (iluminação, enquadramentos) e, do ponto de vista metodológico, os limites e o alcance de uma obra de arte em representar, ou recriar em alegoria, um aspecto da história.

O filme *A casa assassinada* (Paulo César Saraceni, 1972) – uma adaptação do romance *Crônica da casa assassinada* (Lúcio Cardoso, 1959) – se passa na chácara decadente dos Meneses, na cidade imaginária de Vila Velha, interior de Minas Gerais. O tempo da narrativa, além das memórias de momentos da família nos séculos XVIII e XIX, se situa na primeira metade do XX, provavelmente entre 1930 e 50. Na esfera econômica, essa região vive seu segundo ocaso, já que, no final do século XIX, havia sofrido com a falência da mineração e o abolicionismo. Trata-se de um período de transição no Brasil, após a crise de 1929 e a tomada de poder por Getúlio Vargas, em que a centralidade de um modo de vida no campo, fundamentado na família patriarcal e na moral católica, aos poucos dava lugar às cidades e à industrialização.

Essa transição também está presente na galeria das personagens. Figuras como o Barão, cuja visita à casa dos Meneses significaria para o patriarca Demétrio a manutenção do status da família como uma das mais

importantes da região, convivem com profissionais liberais em ascensão, como o médico. Do mesmo modo, é possível opor as personagens femininas – de um lado Ana, criada na província para se casar com Demétrio; de outro, Nina, a noiva de Valdo Meneses vinda do Rio de Janeiro, cujos modos emancipados desestabilizam os demais. Nesse sentido, a decadência da casa, assim como o incesto – ponto central da intriga –, é metáfora da ruína tanto da família quanto de certa elite rural mineira.

Ambientação histórica e Stimmung em Desmundo, de Alain Fresnot
Isabel de Castro (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; Escola Superior de Propaganda e Marketing)

O cinema, entendido como um meio de representação, possibilita que uma dada realidade seja construída e interpretada. Neste sentido, os filmes de ambientação histórica, entendidos como aqueles que “se referem a enredos criados livremente, mas sobre um contexto histórico bem–estabelecido” se valem de recursos estéticos provenientes de várias áreas, como a literatura e as artes cênicas e visuais (Barros, 2012). A caracterização da ambientação histórica, a estrutura da narrativa e a encenação dos acontecimentos vão além da mera reconstituição de época. Elas configuram o que Gumbrecht (2014) nomeia como *Stimmung*, conceito que remete às emoções e aos sentimentos suscitados pelas imagens cinematográficas (Carrière, 1995). O presente artigo trata do filme *Desmundo* (2002), de Alain Fresnot, que se passa em torno de 1557, no início da colonização das terras brasileiras recém–descobertas. Nesse contexto cinematográfico temos uma passagem dolorosa de nossa história, a chegada de mulheres órfãs, vindas de conventos de Portugal, para procriarem com os proprietários de terras. Apesar dos tons quentes e terrosos, percebemos a crueza e frieza da vida pioneira em terras distantes. A pesquisa visual para a composição estética do filme recorreu ao período barroco, em especial o holandês, de Rem-

brandt e Vermeer, complementado pelos pintores viajantes que estiveram no Brasil no século XIX, na Missão Francesa, como Rugendas, Debret e Post (Beluzzo, 1994). As cenas de cotidiano que retratam os afazeres domésticos remetem ao claro–escuro da iluminação barroca e as cenas na natureza, tanto na mata quanto à beira–mar, aludem às aquarelas de Debret e Rugendas, bem como às pinturas de paisagem de Post. Embora a paisagem seja bela e as cores estejam adequadas, elas encobrem, por um lado, o duro drama da colonização do Brasil e, por outro, revelam o imaginário sobre esse período histórico. Desta forma o *Stimmung* perpassa por sentimentos de expectativa, medo, revolta, incomunicabilidade e conformismo dos personagens envolvidos nessa trama.

Sessão 13 (Cinema e ditadura)

AUDITÓRIO A – 13H30-15H

Uma rota clandestina de imagens produzidas no Brasil durante a ditadura militar

Patrícia Machado (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

A proposta dessa comunicação é “seguir o caminho” (LINDEPERG, 2013, p.11) percorrido por imagens produzidas durante o período da ditadura militar brasileira a fim de analisar a transformação dos olhares portados sobre elas ao longo do tempo, assim como demonstrar a existência de uma rota clandestina de imagens cinematográficas entre Brasil, Cuba e França durante os anos 1960 e 1970. Em março de 1968, o cortejo fúnebre e enterro do estudante Edson Luis, assassinado pela polícia durante um confronto no restaurante Calabouço, reuniu 50 mil pessoas no centro do Rio de Janeiro. Eduardo Scorel, com uma câmera Éclair emprestada, e José Carlos Avellar, portando a própria câmera Bolex amadora, filmaram aquela que se tornou a primeira grande manifestação pública contra a repressão.

Os rolos de película, que haviam sido guardados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, permaneceram escondidos, chegaram a desaparecer e só reapareceram quase quatro décadas depois. Durante a pesquisa para o doutorado, concluído em 2016, descobrimos que cópias desses registros saíram do país e foram usadas tanto em um *noticiário cubano* dirigido por Santiago Alvarez quanto pelo cineasta francês Chris Marker em dois filmes da série *On vous parle* para denunciar o que se passava no Brasil. Da tomada à retomada em outros filmes, nosso intuito é compreender como essas *imagens perdidas, clandestinas*, saíram da zona de sombra dos acervos brasileiros onde corriam grande risco, por conta da repressão e censura.

Para traçar esse percurso, nos inspiramos no método da historiadora francesa Sylvie Lindeperg. Filiada à corrente da Nova História, que, a partir dos anos 1970, com os trabalhos do historiador Marc Ferro e do sociólogo Pierre Sorlin, trata o cinema como fonte documental e incorpora o uso das imagens em movimento na escrita de narrativas históricas, Lindeperg propõe que os fragmentos de filmes sejam compreendidos como abertura de um “caminho à história dos olhares e do sensível inscrita o mais próximo possível dos corpos daqueles que fizeram o acontecimento, sendo os atores, testemunhas ou as vítimas.” (LINDENPERG, 2013, p.11). De um modo pioneiro, e muito instigante, sua proposta é pensar sobre as circunstâncias da produção das imagens, sobre *gestos, hesitações e escolhas* de quem filma, sobre os olhares portados sobre elas nos caminhos que seguem a partir do momento que foram produzidas até a retomada.

As imagens que Escorel e Avellar produziram já nascem com um forte caráter testemunhal a partir do olhar de quem procura os detalhes do acontecimento que não podem passar despercebidos na escrita da história. Cruzando as imagens a outros documentos históricos, como aqueles produzidos pela polícia política, objetivamos demonstrar os riscos que

corriam os cineastas ao produzirem registros que os relatórios classificavam como subversivos. Pretendemos também explicitar a potência desse material e os novos sentidos que ganha quando retomado em filmes no exterior num momento em que, no Brasil, ainda predominavam a censura e repressão.

Eles não usam black-tie e os ajustes do tempo

Reinaldo Cardenuto (Fundação Armando Álvares Penteado)

No ano de 1981, em meio à consolidação da classe operária como força de resistência ao regime militar, Leon Hirszman dirigiu seu último longa-metragem ficcional, uma adaptação da peça *Eles não usam black-tie*. Cerca de 25 anos após Gianfrancesco Guarnieri escrever o texto original, o cineasta uniu-se ao dramaturgo com o intuito de transpor a peça para o cinema, ajustando-a um contexto marcado pela supressão democrática decorrente do autoritarismo ditatorial. Compartilhando com Guarnieri o pertencimento ideológico ao Partido Comunista Brasileiro, Hirszman nutria uma grande admiração por *Black-tie*, cuja dramaturgia estimulava seu processo criativo vinculado à arte política.

O cineasta sabia, entretanto, que retomar uma narrativa criada na década de 1950, antes do golpe de 1964, exigiria dele inúmeras alterações no texto original, mudanças que permitiram ajustar o drama em torno de uma família operária para outro contexto, marcado pelo acúmulo da violência de Estado e pela emergência de novos atores sociais. O cineasta tinha a consciência de que os tempos eram outros. Elaborada em um período histórico atravessado por crenças utópicas, sobretudo por uma teologia revolucionária de base comunista, a peça continha uma dimensão “romântica” irrecuperável após uma década e meia de regime militar. Com um enredo em celebração à potência do operariado, o texto de 1956 reverberava uma positividade a apostar na onipotência de um projeto de

esquerda que conduziria a História rumo à modernização alternativa da sociedade brasileira. O fracasso desse paradigma revolucionário exigiria revisar *Black-tie*, tornando-o leitura analítica para uma nova contemporaneidade, na qual se lutava pelo fim da ditadura.

Acertando contas com a idealização existente no campo cultural da esquerda pré-1964, Hirszman e Guarnieri promoveram uma atualização do conteúdo original da peça, dela retirando os excessos relacionados à dimensão teleológica, ao didatismo ideológico e às representações do popular como vanguarda heroica. A despeito da adaptação cinematográfica de *Black-tie* manter a fidelidade em relação à obra teatral, alinhando-se ao drama realista e emocional de ampla comunicação com os espectadores, a narrativa da peça sofreria alterações significativas em sua versão fílmica. O longa-metragem dissolveria o otimismo revolucionário presente na peça, apontando as fissuras existentes na esquerda do início dos anos 1980 e instalando a morte como dado sensível para a leitura do Brasil sob a ditadura. No entanto, mesmo realizando atualizações, o cineasta não abdicaria de uma perspectiva comunista e “frentista” de resistência, apostando em seu reajuste histórico para a superação do autoritarismo. A partir do estudo do filme, comparando-o com a peça original, essa comunicação analisa como o longa-metragem elaborou uma narrativa acerca do Brasil no período da redemocratização.

Maioria Absoluta (L. Hirszman):

as reformas de base e a tese do sertão pré-didático

Isadora Remundini (Universidade Federal de São Paulo)

Produzido nos anos de 1963 e 1964, o média-metragem *Maioria Absoluta* ficou proibido pela censura do regime militar até 1980, circulando neste ínterim em projeções clandestinas nos cineclubes, em grupos restritos e em diversos festivais no exterior. Rodado em Pernambuco, o

filme de Leon Hirszman parte do pressuposto da realização de um panorama sobre o analfabetismo em nosso país. No decorrer do documentário, a alfabetização acaba por servir como categoria contentora de outras questões, como a partição social, a distribuição de terras e de renda, as Reformas de Base, a participação política democrática através do voto, a identidade nacional e a discrepância do Brasil frente ao estágio de desenvolvimento de outras nações.

O presente trabalho – parte integrante dos resultados apresentados na dissertação intitulada *Maioria Absoluta (L. Hirszman, 1964)* e *A Opinião Pública (A. Jabor, 1967): uma análise histórica do documentário político-social frente aos debates da esquerda no Brasil* – vai refletir sobre *Maioria Absoluta* a partir de alguns elementos específicos, objetivando apreender suas relações com os debates da esquerda no período imediatamente anterior ao golpe militar de 1964. Buscaremos, deste modo, compreender historicamente o filme, analisando sua atuação política e o modo como são propostos na obra temas como o posicionamento político à esquerda, o engajamento e a produção intelectual. Para isso, também aprofundaremos o debate referente às questões que perpassavam o discurso das esquerdas até então, tais como as propostas para o desenvolvimento nacional, as Reformas de Base, a perspectiva do atraso social em alguns setores do país, que remontava à colônia, a presença da cultura popular e certa visão sistêmica que unificava a causalidade de distintos problemas como o analfabetismo e as doenças endêmicas. Faz-se necessário verificar também como o filme expressa a relação – fundamental aos projetos culturais do período – entre os grupos sociais presentes: a classe média – em seus matizes – e o popular ou o “outro de classe”. Pretendemos avaliar como o filme formata seu discurso em face de um público, isto é, nas palavras de Roger Odin, verificar como constrói seu espectador, como manifesta essa construção, como determina seu lugar, como o faz percorrer um determinado trajeto.

Sessão 14 (Figurações da história no cinema brasileiro)

AUDITÓRIO B – 13H30-15H

Vendo/Ouvindo e Cotidiano: *contexto histórico e produção de sentido*

Marcos Buccini (Universidade Federal de Pernambuco)

Lula Gonzaga, considerado o primeiro animador profissional de Pernambuco, fez parte do movimento cinematográfico conhecido como Ciclo do Super-8 do Recife. Desde o início de sua carreira, Lula Gonzaga é uma figura que coloca na sua arte e no seu discurso questões políticas explícitas. A partir da análise de dois de seus filmes: *Vendo/Ouvindo* e *Cotidiano*, iremos analisar como o contexto histórico e de produção atua na criação de sentido e nas problematizações abordadas por cada obra.

Vendo/Ouvindo (1972) é o primeiro filme de Lula, realizado em parceria com Fernando Spencer. Uma obra balizar tanto para o Ciclo quanto para a produção animada de Pernambuco. O filme, feito de modo instintivo e espontâneo usando acetatos reutilizados, é uma colagem de sons do dia a dia ilustrados por um rosto formado apenas por um par de orelhas, uma boca e um par de olhos. Este rosto reage aos diversos sons, porém, por mais que tente, ele nunca consegue falar. Ao final, quando chega a hora de se expressar, uma tarja aparece na frente da boca com a palavra “FIM”. A animação, simples e direta, possui características de um filme *underground*, próprias de uma boa parcela dos filmes em Super-8 do Ciclo. O filme é uma crítica metafórica da censura imposta pela ditadura militar.

Cotidiano (1980) é uma “refilmagem” de *Vendo/Ouvindo*, realizada oito anos depois em uma situação bastante distinta daquela em que o primeiro filme foi produzido. *Cotidiano* foi filmado em 35 mm, uma bitola considerada profissional, ao contrário de *Vendo/Ouvindo*, filmado em Super-8, considerada um formato menor. Mas mesmo com mais dinheiro e com uma estrutura melhor, Lula não abre mão de alguns elementos pró-

prios do cinema *underground* e experimental, como os acetatos reutilizados, manchados e riscados e a animação limitada. O filme traz de volta os elementos chave do primeiro filme: a colagem de sons, o rosto simplificado e a tarja no fim do filme.

A grande mudança estética, que altera completamente o sentido deste novo filme, é a presença de imagens de fundo. Figuras tiradas de jornais, de matérias sobre guerras, miséria e violência, estão ao lado de notícias sobre futebol, carnaval e anúncios de apartamentos de luxo. Desta vez, em vez de criticar a ditadura, Lula critica a sociedade de consumo e suas desigualdades.

Comparando estes dois filmes “irmãos”, apesar das diferentes condições de realização, as convicções e atitudes estéticas são preservadas nas duas obras. Porém, a partir dos anseios dos contextos históricos em que cada um foi criado, a problematização muda totalmente e cria um sentido completamente diferente para cada filme.

Figurações da História no Glauber Rocha maduro

Mateus Araújo (Universidade de São Paulo)

Ninguém ignora a centralidade da questão da História no cinema de Glauber Rocha, já discutida, aliás, por seus melhores exegetas. Seus filmes dos anos 60 (tanto ficcionais como documentais) revisitaram episódios e momentos decisivos da História do Brasil (Canudos e o cangaço em *Deus e o Diabo*, o golpe de 1964 em *Terra em Transe*) ou aspectos candentes da sua vida social (conflitos de classe em *Barravento*, miséria urbana ou rural em *Maranhão 66* e *O Dragão da maldade*, violência urbana em *Câncer*, manifestações políticas contra a ditadura em 1968) tratados numa ótica de História do presente. Os filmes posteriores, feitos no exílio ou no retorno ao Brasil, continuaram a abordar questões ou processos históricos (uma revolução popular africana em *Der Leone*, o ocaso de um

ex-ditador na Espanha em *Cabezas Cortadas*, os movimentos sociais italianos de esquerda em *Claro*), quando não se debruçaram direta e frontalmente sobre a História do Brasil, num longo retrospecto (no filme homônimo) ou num bloco mais breve, com uma entrevista de um jornalista sobre a política externa da ditadura militar (em *Idade da Terra*).

Ora, se na passagem dos anos 60 aos 70 a preocupação com a História permaneceu constante e fundamental no programa estético de Glauber, a maneira de concebê-la e de figurá-la parece, no entanto, ter sofrido uma inflexão, que a comunicação discutirá, com a ajuda de exemplos, a partir de 4 aspectos intimamente ligados: 1) a expansão da escala temporal dos processos históricos figurados pelo cineasta (que cobriam um arco temporal curto em *Terra em Transe* e relativamente curto em *Deus e o Diabo*, e cobrirão um arco muito mais longo em *História do Brasil, Claro e Idade da Terra*); 2) a inserção da *História do Brasil* num universo mais amplo da História mundial (em *Idade da Terra*), ou mesmo a substituição da primeira pela segunda (presente em *Der Leone, Cabezas Cortadas e Claro*); 3) a acentuação de uma visada transepocal na figuração da História, que chega a se traduzir na superposição de épocas no interior de uma mesma cena (em *Cabezas Cortadas*) ou de um mesmo plano (em *Claro*) e 4) a relativização da diacronia pelo recurso ao anacronismo na figuração da História (em *História do Brasil, Cabezas Cortadas e Claro*).

Canto da Saudade (1952): o universo rural brasileiro na obra do cineasta Humberto Mauro

Sérgio César Júnior (Universidade Federal de São Paulo)

O objetivo desta comunicação é apresentar o trabalho de investigação histórica em nível de mestrado sobre o filme *Canto da Saudade* (1952), dirigido pelo cineasta Humberto Mauro (1897-1983). Esta pesquisa contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São

Paulo (FAPESP). Nossa análise tem como escopo os elementos de cultura popular, ou folclore, representados em grande parte das cenas, como a lenda ou literatura oral, dança, falas e ditos populares, superstições, costumes cotidianos e hábitos laborais interioranos. A zona rural do município de Volta-Grande (MG) era concebida pelo cineasta como um lugar idílico, onde a natureza estava mantida intacta e que sediava as manifestações artístico-culturais do modo de vida caipira. *Canto da Saudade* foi o último longa-metragem da carreira de Mauro e a única produção de seu efêmero empreendimento, os Estúdios Rancho Alegre.

Os estúdios maurianos foram abordados nessa pesquisa histórica, pois para entender a relação de Mauro com a localidade natal fizemos a comparação dessa experiência com as dos estúdios paulistas e cariocas do período. Contemplamos também, a recepção desse filme (*Canto da Saudade*) nos veículos de comunicação da época e o conceito que grande parte dos críticos e realizadores de nosso país faziam de Mauro. Paralelamente à análise de nosso objeto fílmico, abordaremos as duas séries de curtas-metragens documentais que o cineasta realizou no INCE, *Brasilianas* (1945-1955) e *Educação Rural* (1955-1959). Nossa finalidade é identificar nos aspectos estéticos dessas séries de curtas as características artísticas que compõem o estilo e a poética cinematográfica de seu realizador, as quais são possíveis de serem encontradas em *Canto da Saudade*.

O contexto dos anos 1950 não apenas foi propício para a fundação das companhias cinematográficas brasileiras, como também, para a promoção dos estudos folcloristas. Identificamos que a partir de 1947, por meio de uma orientação transmitida pela UNESCO, o Estado brasileiro institucionalizou as pesquisas de campo por meio da criação da Campanha Nacional do Folclore (CNFL). Os intelectuais debatiam no meio acadêmico a possibilidade de transformar o folclore em disciplina autônoma. Mesmo que Mauro não fosse folclorista, nem tampouco tivesse participado da institucionalização da CNFL ou do debate acadêmico, ainda assim

era um cineasta interessado na cultura popular brasileira. Percebemos isso nas produções do INCE pós-1945 e no filme *Rancho Alegre*.

Em *Canto da Saudade* a música e o domínio patriarcal estão representados em dois personagens principais – o protagonista Galdino e o carreiro da fazenda (o acordeonista Mário Mascarenhas) e um coadjuvante – o Coronel Januário (Humberto Mauro), o proprietário da fazenda. Dedicamos uma reflexão específica sobre esses dois personagens, sendo que o primeiro é responsável pela execução ao acordeom das peças do repertório erudito, folclórico e popular urbano e rural de nossa nacionalidade. O segundo personagem é um mandatário local que trata seus agregados conforme o estado de humor e a afinidade que sente por cada um, pois, ora é simpático, ora é paternal e ora é autoritário. Nesse sentido priorizamos uma reflexão sobre o lugar da música e sobre a concepção que o cineasta contruiu em torno do coronelismo.

Sessão 15 (Figurações da história no cinema norte-americano)

AUDITÓRIO A – 15H30- 17H

O cinema sobre a Guerra de Secessão de Ronald F. Maxwell
(1993 – 2013)

Amanda Amazonas Mesquita (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Esta pesquisa está centrada na análise da trilogia de filmes de Ronald F. Maxwell dedicada à temática da Guerra Civil Americana (1861–1865), temática vista como de grande atração e apelo ao público dos Estados Unidos, seja por abordar noções de emancipação, seja pelo fascínio por uma História Militar de grandes batalhas e heróis, seja pela admiração pelas narrativas da *lost cause* (causa perdida).

Debruçamo-nos sobre a mais recente produção cinematográfica de Maxwell, que se apresenta como um conjunto de três filmes contemporâ-

neos que têm como eixo central diferentes momentos e aspectos referentes à Guerra de Secessão. Reconhecidos como os principais trabalhos deste diretor, os filmes *Anjos Assassinos (Gettysburg, 1993)*, *Deuses e Generais (Godsand Generals, 2003)* e *Copperhead (2013)* receberam a nossa atenção, sendo que os dois primeiros são épicos célebres, considerados clássicos da representação desta guerra no cinema de Hollywood.

Recorrendo à investigação das diferentes tensões entre sujeitos envolvidos na produção e reprodução destes filmes como objetos de análise histórica, os mesmos serão investigados considerando as produções prévias e paralelas de outros filmes de diferentes escalas e orçamentos que também abordaram a Guerra de Secessão.

Dessa forma, pretendemos estabelecer relações entre as questões temáticas abordadas por cada filme e a maneira como os mesmos trazem à tona a Guerra de Secessão, através de representações que abarcam conceitos específicos sobre liberdade (termo que se aplica desde à questão da soberania político-econômica dos estados do Sul até a liberdade do negro frente à escravidão). Serão consideradas questões próprias do trabalho do diretor e de produtores, além de aspectos específicos do momento de produção de cada filme, confrontando, assim, elementos externos e internos que contribuem para a constituição de suas narrativas e de suas mais marcantes mensagens e discursos.

Para este fim, surge como central e complexa a questão da representação de uma guerra reconhecida como conflito que definiu um país, inclusive no que diz respeito às grandes idiosincrasias de seu presente. A forma como os filmes apresentam uma visão específica sobre o significado da guerra, incluindo suas motivações e justificativas, pode dizer muito sobre o cinema hollywoodiano e o papel da Guerra de Secessão na memória e identidade dos Estados Unidos, especialmente se levados em consideração os conflitos do tempo presente, que evocam aspectos dessa memória. É preciso analisar também o modo como argumentos explicitados em

filmes que retratam um momento específico da história do século XIX ainda se fazem muito presentes em debates políticos e sociais contemporâneos, em um país que, após inúmeras ameaças de separação, segue dividido em muitas instâncias: social, cultural e política.

Os filmes de Maxwell apresentam-se como parte da representação cinematográfica mais contemporânea deste conflito e reivindicam um papel importante na manutenção de uma memória sobre ele. Refletir sobre sua obra significa investigar uma visão sobre a guerra e seu legado, e como estes elementos podem ser apresentados a partir de uma visão unívoca e romântica: um conflito de dois lados irmãos que lutaram por seus distintos conceitos de liberdade, representação esta já ultrapassada, frente às inúmeras problematizações feitas pela historiografia sobre a Secessão.

Cinema e Política na Era Reagan: representações da juventude imigrante no filme Juventude em Fúria e nos Estados Unidos dos anos 80
Ronaldo Alves Ribeiro dos Santos
(Universidade Federal de Mato Grosso)

Com pouco mais de um século de história, o cinema se tornou uma das principais artes, entre as que se têm acesso na sociedade contemporânea, admirado pelo seu potencial de construir representações sobre o mundo. Compreendemos o filme como um texto midiático que possibilita uma análise qualitativa a partir do diálogo com o campo dos estudos culturais, no qual discutimos as representações que circulam nesses artefatos e nas quais se operam relações de poder que educam os olhares dos espectadores. Nesse aspecto, os textos midiáticos, em geral, são compreendidos como pedagogia cultural, por construir representações da realidade que educam o público para uma compreensão da sociedade. Giroux (1995) aponta que os estudos culturais ampliam nossa compreensão do pedagógico e de seu papel fora da escola como local tradicional da aprendizagem,

sendo as mídias contemporâneas também responsáveis, ao lado da escola, pela educabilidade. Nesse sentido, a presente comunicação discute representações da juventude imigrante no filme *Bad Boys* (1983), estreado no Brasil com o título *Juventude em Fúria: Um mundo de violência*. O objetivo geral desta pesquisa é discutir os pontos de diálogo, tensões e conflitos – instaurados pelo filme como representação da realidade – com as políticas implantadas nos Estados Unidos, na década de 80, durante a Era Reagan, com o objetivo de expansão do neoliberalismo, além de analisar seus impactos na juventude imigrante dos anos 80. Para atingirmos o objetivo mais amplo, consideramos importante: 1) analisar o filme como linguagem cinematográfica e fonte para a pesquisa sócio-histórica, evidenciando como no documento artístico ressoam questões políticas e sociais da década de 80; 2) compreender o contexto de produção do filme para estabelecermos o diálogo entre a representação da realidade diegética com as experiências políticas e sociais vivenciadas pela juventude imigrante, bem como analisar críticas cinematográficas especializadas, cartazes de divulgação do filme, entrevistas e outros indícios que se configuram como documentos para a compreensão da obra. Quando o personagem Paco, um jovem imigrante latino afirma que o pai está desempregado há um ano, ele oferta um “lapso” da realidade vivida pela população de imigrantes que vivia nos Estados Unidos do presidente Ronald Reagan, já que este promulgara, em novembro de 1986, a *Immigration Reform And Control Act*.

Outsiders em cena: análise da Trilogia de Portland de Gus Van Sant
Daniela de Paula Gomes (Universidade Federal de Ouro Preto)

A Trilogia de Portland do cineasta Gus Van Sant é composta pelos seus primeiros longa-metragens *Mala Noche* (1985), *Drugstore Cowboy* (1989) e *My Own Private Idaho* (1991). Em comum, a cidade de Portland, no Oregon, e seus arredores – que nomeia a trilogia. O desvio, contudo, é

a potência discursiva que une os filmes em certa organicidade narrativa e que nos possibilita observá-los como tríade dentro de um contexto de produção específico norte-americano, além de analisá-los no que tange ao contexto social, político e cultural e, sobretudo, a uma percepção da trajetória do diretor em diálogo com e inseparável dos contextos de produção que experimenta.

Nossa proposta de trabalho foca na percepção da imagem construída sobre o desvio nos três longas, evidenciando os discursos com os quais as obras dialogam e colocam em perspectiva e tentando observar uma trajetória dessas imagens no cinema norte-americano e suas especificidades. A construção da imagem de *outsiders* no cinema norte-americano sofreu transformações ao longo dos anos e esse processo não pode ser apartado do contexto que caracteriza todas essas mudanças. Nesse sentido, os discursos neoconservadores que tomam corpo no mandato do presidente norte-americano Ronald Reagan (1981-1989) quando tratam de questões morais e pontuam os lugares destinados a indivíduos *outsiders* e/ou desviantes, se colocam como documentos importantes para nossa análise. Notadamente porque compreendemos o material fílmico enquanto uma construção e não um reflexo natural do real, ainda que forneça um material profícuo para a compreensão do que é percebido como realidade em determinados contextos (LAGNY, 2009). O que é representado em cena não pode ser percebido como uma transferência, sem a intervenção de imagens, valores e ideias do mundo real. Essas representações são, sobretudo, construções que dialogam fortemente com os contextos de suas produções.

Com o objetivo de desvelar a construção da imagem desviante nos filmes de Gus Van Sant, dividimos nosso percurso metodológico em três eixos de ação que procuram estabelecer um diálogo no que tange à análise das ideias de desvio que permeiam a construção dos três longas-metragens aqui abordados. Sendo a figura do *outsider* o ponto de convergên-

cia escolhido para a percepção do nosso objeto, apropriamo-nos de uma metodologia de análise que posiciona os filmes enquanto fontes documentais, colocando em perspectiva as ideologias evidenciadas no discurso fílmico e estabelecendo diálogos com o contexto de produção no qual o filme nasce ou representa. Entendemos que o objeto aqui discriminado situa-se em um lugar e tempo específicos. A análise fílmica, como segundo eixo metodológico, se desconsiderasse sua historicidade, incorreria em uma percepção menos embasada, deixando de lado fundamentos cruciais de conjunturas, processos de mudanças, contingências etc. O terceiro eixo se constrói a partir da apropriação de nuances do conceito de desvio explorado pelo sociólogo Howard Becker (2008), explorando as interfaces que este conceito estabelece com as discussões sobre o desvio na sociedade norte-americana.

2 DE DEZEMBRO, SEXTA-FEIRA

Sessão 16 (Colonialismo, anticolonialismo)

AUDITÓRIO A – 9H-10H30

As contradições do projeto da nação moçambicana pós-independência em Virgem Margarida (2012), de Licínio Azevedo
Alex Santana França (Universidade Federal da Bahia)

O presente artigo pretende investigar que problematizações o filme *Virgem Margarida* (2012), dirigido pelo cineasta brasileiro-moçambicano Licínio Azevedo, pode ainda trazer ao debate sobre o processo de construção e/ou consolidação da nação moçambicana pós-independência, assim como para o entendimento da experiência pós-guerra e pós-colonial no país. A metodologia de análise fílmica proposta nesse trabalho segue a perspectiva de interpretação sócio-histórica (VANOYE, 2014) e análise de imagem e som (PENAFRIA, 2015). Acredita-se que ao retomar o ano de 1975 – quando Moçambique torna-se oficialmente um país independente e ano em que se dará, na prática, o projeto de nova nação, em parte delineado ainda no período de luta de libertação – *Virgem Margarida* traz alguns questionamentos à funcionalidade desse projeto, apresentando falhas que não estavam previstas quando de sua elaboração. Defende-se que a recorrência ao passado no filme não funciona como um desejo retrógrado de reviver o irrecuperável, e sim para estabelecer uma reflexão crítica sobre determinados acontecimentos históricos, a fim de, inclusive, oferecer outras narrativas e olhares sobre esse fatos, que não necessariamente dialoguem com os discursos oficiais, como a opressão e violência sofridas pelas personagens femininas no filme, desde a captura em Maputo pelos soldados do exército da FRELIMO até o treinamento militar ao qual são submetidas para que atingissem o status de “mulher nova”.

Le Portugal d’*autre mer* dans le monde d’aujourd’hui:
imagens e discursos do cinema colonial

Taciana Almeida Garrido de Resende (Universidade de São Paulo)

A apresentação pretende discutir os possíveis diálogos entre o filme *Le Portugal d’*autre mer* dans le monde d’aujourd’hui*, lançado em 1972, e as propostas luso-tropicalistas de Gilberto Freyre formuladas a partir da década de 1930 e mobilizadas pelo governo salazarista na década seguinte. No cenário do pós Segunda Guerra Mundial, o colonialismo português enfrentou críticas da comunidade internacional em razão da manutenção de suas colônias. Diante disso, o governo alargou e reformulou suas políticas de propaganda, a fim de justificar sua permanência colonial nesses territórios, ressaltando as características da presença portuguesa e suas diferenças em relação às outras nações europeias colonialistas. Os territórios não seriam colônias, mas províncias ultramarinas. Portugal seria uma nação multirracial e pluricontinental. Nessa perspectiva, o documentário do cineasta francês Jean Leduc, patrocinado pelo governo de Portugal, é fonte precisa para discutir o teor do discurso salazarista e suas peculiaridades na retórica cinematográfica.

Algumas das questões que orientam este trabalho se localizam, por exemplo, no modo como este material documental foi veículo para afirmar e reiterar a importância da presença lusitana, mas sobretudo para construir justificativas discursivas e imagéticas para a dominação colonial portuguesa e mesmo para conformar as próprias características desse regime. Na obra, o cineasta viaja para as colônias portuguesas a fim de enfatizar as heranças – e presenças – culturais lusitanas nos territórios ultramarinos, expressão essa também advinda da retórica salazarista. Leduc documenta o modo de vida das populações e suas características físicas e culturais, a fim de enfatizar o argumento da plasticidade da cultura portuguesa, argumento freyriano em voga desde a década de 1930. Além disso, há entrevistas com

Marcello Caetano, nas quais ressalta-se a importância da presença portuguesa no continente africano. Percebe-se, nesse sentido, uma promessa de “efeito-verdade” na obra de Jean Leduc, característica do cinema direto da década de 1960, com a clara intenção de transmitir imparcialidade ou transparência ao espectador sobre o cotidiano filmado.

O documentário de Jean Leduc é parte do acervo da Cinemateca Portuguesa e pauta inédita de investigação acadêmica. O acesso ao material foi cedido por seus herdeiros para o desenvolvimento desta pesquisa. Acredita-se que a fonte seja importante para questionarmos as relações entre cinema, colonização e memória e para abrir novos debates a respeito das circularidades presentes entre as propostas lusotropicalistas e o discurso salazarista, além de ampliar as discussões sobre os modos como o cinema de Leduc se prestou a legitimar o regime colonial, ao mesmo tempo em que foi autor da construção de uma certa imagem desse governo.

O Portugal salazarista visto pelos estrangeiros:

a desconstrução de uma fantasia

Márcio Aurélio Recchia (Universidade de São Paulo)

Pretendo apresentar algumas reflexões que tenho feito acerca de minha pesquisa de mestrado referente ao período do salazarismo em Portugal. Os meus objetos de estudo são o filme *Fantasia Lusitana* (2010), do cineasta português João Canijo, e o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), do escritor e vencedor do prêmio Nobel de Literatura em 1998, José Saramago. Entretanto, para este colóquio, pretendo focar apenas o filme e sua relação com este período da história portuguesa.

Fantasia Lusitana é um documentário feito a partir de imagens, fotos, manchetes de revistas e jornais e cenas de filmes que foram veiculados entre o final dos anos trinta e durante as décadas de quarenta e cinquenta no Portugal do século XX. A maior parte desse material foi utilizada pela propagan-

da salazarista para divulgar o seu projeto expansionista, enaltecer o país, seus governantes e principalmente o estadista, António de Oliveira Salazar.

O documentário também é composto por intercalações de alguns discursos oficiais, lidos pelo próprio Salazar, bem como por canções populares da época e de apoio ao governo e ao ditador. A maioria desse material propagandístico pró-regime foi difundido em Portugal durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), lembrando que o país lusitano se manteve neutro durante os anos de beligerância.

A neutralidade de Portugal durante o conflito permitiu que o regime salazarista se apropriasse dessa condição, fazendo crer que Salazar foi o responsável por manter o país dentro de um “oásis de paz”, enquanto a guerra aniquilava o resto da Europa. Por outro lado, o *status* de país não beligerante permitiu que muitos europeus fugissem dos estertores da guerra através do porto de Lisboa, rumo a terras onde o conflito não havia chegado.

É justamente a presença desses estrangeiros em Lisboa que será utilizada por João Canijo para desconstruir a “fantasia” vivida por Portugal. O filme traz os depoimentos de três estrangeiros que passaram pela capital portuguesa em 1940 e, uma vez que não estavam influenciados pela propaganda salazarista, oferecem um olhar muito diverso daquele proposto pelo discurso oficial.

Sessão 17 (Preservação audiovisual)

AUDITÓRIO B - 9H-10H30

O tema da redefinição do conceito de cinemateca da UCAL nos congressos da FIAF

Fabián Núñez (Universidade Federal Fluminense)

A partir da segunda metade dos anos 1960, ocorre a consolidação do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Além dos encontros de cineastas,

ocorridos por ocasião dos Festivais de Viña del Mar e Mérida, a *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL) também se transforma, a partir da virada dos anos 1960/70, em mais um espaço de defesa do NCL. A partir do V Congresso da UCAL, realizado em Montevideu em 1971, o discurso “terceiro-mundista” toma conta da entidade, culminando na declaração que afirma dever uma cinemateca na América Latina, sem abrir mão de seu trabalho de coleta e conservação, dar prioridade à difusão do cinema que melhor contribua ao desenvolvimento de culturas autenticamente nacionais em nossos países. Trata-se do tema que ficou conhecido na UCAL como “redefinição do conceito de cinemateca”. Essa radicalização política prossegue, culminando posteriormente na ruptura ocorrida no seio da entidade em 1976. O *enjeu* da cisão se deve às discordâncias em relação às políticas de difusão, o que, em última instância, manifesta as divergências na esquerda latino-americana.

Além disso, várias de nossas cinematecas começam a se reaproximar da FIAF (Federação Internacional de Arquivos de Filmes). É importante frisar que a criação da UCAL em 1965 se deve, sobretudo, à busca de uma articulação conjunta de nossas cinematecas, pois a expressiva maioria delas havia se desligado da FIAF, em apoio à retirada da Cinemateca Francesa da entidade em 1960. Curiosamente, no começo da década de 1970, a FIAF também está repensando o seu conceito de cinemateca, devido à revisão de seus estatutos. Por isso, a discussão ocorrida no seio da UCAL adentra os debates ocorridos nos congressos da FIAF. No entanto, não é apenas o viés “terceiro-mundista” que é posto em causa, mas o debate sobre a ideia de arquivo fílmico. Aparentemente são temas distintos, mas ao tomarmos o estudo de Correa Júnior, percebemos que o tema da difusão perfaz essa discussão. Portanto, a nossa proposta de estudo é menos refletir sobre a reforma dos estatutos da FIAF nos anos 1970 e mais pensar a relação de nossas cinematecas com a entidade, em especial no que toca à visibilidade da UCAL.

Análise da versão restaurada do filme O Padre e a Moça
Débora Lúcia Vieira Butruce (Universidade de São Paulo)

Esta análise pretende investigar a versão restaurada do filme *O Padre e a Moça*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em 1965. O restauro dessa obra está inserido no projeto de restauração digital, iniciado em 2003, de toda a filmografia do cineasta carioca, iniciativa pioneira na utilização da tecnologia 2K no Brasil e, portanto, evento decisivo para a consolidação da atividade no país, por conta da introdução das ferramentas digitais deste porte.

A restauração audiovisual pode ser considerada uma das práticas da atividade de preservação que mais se transformaram com o advento do digital. No caso brasileiro, não foi diferente. Desta forma, a análise da restauração de *O Padre e a Moça* será exemplar, pois marca o início da utilização no país de uma tecnologia que injetou novo fôlego à área, marcada pela crônica falta de recursos e por iniciativas pontuais de investimentos.

Tido como um filme “deslocado” do problema considerado central à época do Cinema Novo, *O Padre e a Moça* começou a ser revisado pela crítica no início dos anos 2000, após o seu primeiro processo de restauração, e passou a ser avaliado como uma das obras mais brilhantes produzidas no período. O estado de conservação bastante precário da cópia de exibição que circulava até então parecia impedir a fruição adequada de toda a potencialidade artística do filme. O processo de restauro, portanto, permitiu a recuperação da integridade estética (e física) da obra, oferecendo a possibilidade de sua reavaliação na história do cinema brasileiro.

Desta forma, pretendemos analisar de que forma a apresentação da versão restaurada desta obra junto ao público (e à crítica) permitiu a ressignificação do seu lugar no cinema brasileiro, além das implicações das dimensões histórica e estética com as quais este processo de restauração teve que lidar em sua relação com a obra fílmica.

Tema ainda pouco explorado nos estudos sobre preservação audiovisual no Brasil, que aumentaram nos últimos anos, a área de restauração audiovisual e, por conseguinte, a análise de filmes restaurados, carece de reflexão mais detida. A partir da identificação de como os conceitos de restauração audiovisual foram apropriados em solo brasileiro, procuraremos entender qual a implicação desta compreensão no processo de restauração de *O Padre e a Moça*. Ou seja, em que medida se deu a interseção entre a teoria e a prática da restauração audiovisual no Brasil, buscando reconhecer a dupla instância da obra fílmica – tanto a estética quanto a histórica, e os desdobramentos possibilitados por sua reapresentação pública.

Crioulo doido (1970): abordagens acerca da preservação audiovisual a partir do filme de Carlos Alberto Prates Correia
Daniela Giovana Siqueira (Universidade de São Paulo)

Em 1970, o diretor Carlos Alberto Prates Correia estreia na direção de um longa-metragem com o filme *Crioulo Doido*. A obra teve uma reduzida circulação comercial à época de seu lançamento, posteriormente caindo no esquecimento historiográfico.

No início dos anos 2000, o diretor retoma o material existente em película e faz uma nova edição, reduzindo em 20 minutos a duração original e introduzindo trechos do filme *O canto da saudade* (1952) de Humberto Mauro, que assumem na nova versão o lugar de materiais de arquivo, trazendo à narrativa novas camadas temporais.

A partir do filme *Crioulo Doido* esta proposta se dedica a pensar as implicações decorrentes da permanência no tempo de uma obra, garantida pelo trabalho de preservação audiovisual, e os desafios a serem enfrentados no presente pelo exercício da análise fílmica em distintos materiais: analógico e digital.

Nos filiamos à perspectiva de Paulo Emílio Salles Gomes em sua pro-

posição do início da década de setenta sobre o lugar dos estudos de cinema brasileiro em relação aos materiais fílmicos. Gomes (1974, p.3) ressaltou: “Na pior das hipóteses, isto é, se as poucas cópias de filmes que sobraram para testemunhar o que foi o velho cinema brasileiro desaparecerem por sua vez, os levantamentos atualmente em execução terão reunido dados para os estudiosos do futuro. A hipótese otimista é necessariamente mais encorajadora. O mundo desenvolvido e seus ramais estão em véspera de assegurar cinema em casa, como temos literatura ou música”.

Da primeira versão de *Crioulo Doido* restam apenas cinco rolos de uma única cópia combinada em película na bitola 35mm. Já a segunda versão em formato digital ganhou uma circulação mais difundida em festivais. Encontra-se disponível no canal YouTube da internet e, atualmente, compõe a grade de programação do canal de televisão a cabo Canal Brasil.

Esta comunicação apresenta parte dos esforços de investigação da pesquisa de doutorado “Perdidos e Malditos: política, produção cinematográfica e memória”, que possui como escopo um conjunto fílmico composto por cinco longas-metragens, produzidos entre 1968 e 1972. Em um de seus eixos, a pesquisa dedica-se à História do cinema, pensando o objeto fílmico sob sua perspectiva arquivística e documental, a partir de princípios da preservação audiovisual.

Sessão 18 (Historiografia do cinema I)

AUDITÓRIO A - 11H-12H30

*Análise fílmica e interpretação do país
na historiografia do cinema brasileiro*

Mauricio Cardoso (Universidade de São Paulo)

A formação do cinema brasileiro tem sido interpretada por alguns autores que se debruçaram sobre as especificidades e os impasses da

constituição do campo cinematográfico e de suas relações com a experiência social. A partir da obra seminal de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, publicado em 1959, pode-se vislumbrar um percurso que se estende aos trabalhos de Paulo Emilio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier.

Esses autores, a despeito de suas inúmeras diferenças, estabeleceram os temas centrais para o entendimento das linhas de força que atravessam a história do cinema no país. Assim, o dilema da industrialização, as oscilações das políticas públicas, a dominação comercial norte-americana e os impasses do subdesenvolvimento figuraram em obras de fôlego, como o livro de Bernardet, *Brasil em tempo de cinema*, publicado em 1966 ou o clássico ensaio de Paulo Emilio, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de 1973.

No entanto, o exercício crítico e a análise formal também marcaram o percurso intelectual desses autores, visto que o esforço de interpretação sobre o desenvolvimento do cinema e da experiência histórica, em geral, dependia essencialmente de encontrar, nas obras cinematográficas, as expressões artísticas que justificavam os esquemas interpretativos mobilizados. Caso emblemático desse ajuste pode ser encontrado em *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, de Ismail Xavier, cujo mérito maior foi estabelecer um tipo de equivalência formal entre a estética glauberiana e os impasses da modernização conversadora.

Assim, cada um desses autores resolveu de modo distinto a equação entre análise fílmica e interpretação social do cinema e da formação socioeconômica do país, consoante as diferentes condições históricas e os enfrentamentos culturais e políticos em pauta.

Nossa comunicação propõe-se a explicitar o papel da análise fílmica no exercício de crítica cinematográfica dessa tradição historiográfica, apontando, assim, continuidades e rupturas nos esquemas interpretativos formulados ao longo da segunda metade do século XX.

How to write “a” history of cinema: Peter Kubelka and Annette Michelson in Paris, 1976

Enrico Camporesi (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III; Università di Bologna)

How should one write a history of avant-garde film? Austrian filmmaker Peter Kubelka gave a possible answer in 1976: *Une Histoire du cinéma* was the title of the groundbreaking event that took place in Paris in January–March of that year, at first at the Centre National d’Art Contemporain and at the Cinémathèque Française, and then presented again the following year in the newly built Centre Pompidou. The film program – or ‘exhibition’ as it was announced at the time – was organized by the film and photography department at Centre Pompidou – Musée National d’Art Moderne, and curated by Kubelka himself. *Une Histoire du cinéma* is a crucial event for establishing avant-garde and experimental film as a radical alternative to canonic film history, and yet the event is still somehow overlooked, on different levels.

By going in depth into its origins, the program can be seen as the result of a complex blend of different (or even contradictory) curatorial and theoretical positions, for the selection of the works (ranging from the Lumière brothers to the ‘Structural Film’) had been carried out by, among others, the director Pontus Hultén, the filmmaker Peter Kubelka (often listed as the sole curator), the critic Annette Michelson, and the French scholar Dominique Noguez.

Based on recently found documents as a result of an ongoing archival research and publication project, my talk will address some of the issues raised by the exhibition. *Une Histoire du cinéma* shaped a peculiar canon, whose coherence is undermined by the different curatorial approaches that merged in its making. My inquiry covers a neglected part of institutional history, thus opening to broader questions into the theoretical choices that lie behind the will to write “a” history of cinema.

História, cinema e imprensa: a imprensa brasileira nos anos 1930 e o conceito de cinema alemão

Flaviano Isolan (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

A presente comunicação pretende abordar a recepção do cinema alemão pela imprensa brasileira na década de 1930. Baseado nas críticas aos filmes alemães de maior sucesso no período, publicadas nos principais jornais de Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre – cidades onde se concentrava a grande parte do mercado cinematográfico nacional –, o objetivo é analisar como a imprensa fez do “cinema alemão” na década de 1930 um conceito com valores próprios, construídos principalmente como contraponto aos valores transmitidos pelo cinema norte-americano.

Desde começos da década de 1920 – alguns anos após a fundação da Universum Film AG (UFA), em Berlim – produções alemãs começaram a ser exibidas no Brasil. A partir da segunda metade da década, um número maior de filmes chegou ao mercado brasileiro, principalmente ao Sul do Brasil, região que já havia despertado o interesse da indústria cinematográfica alemã, devido ao grande número de descendentes. Na década seguinte, os filmes alemães consolidaram seu espaço no mercado cinematográfico brasileiro, atingindo o maior número de exibições entre os anos 1933 e 1936. Nesse período, o cinema já era utilizado como um instrumento de política cultural exterior. Tanto os EUA como a Alemanha, principalmente na década de 1930, fizeram do mercado cinematográfico brasileiro um dos palcos de suas *Kulturpolitik*, no âmbito de suas relações internacionais.

Todo esse contexto não passou ao largo da imprensa brasileira, cujos espaços dedicados ao cinema evoluíam junto com o mercado cinematográfico. Os encartes dos grandes jornais do país e das revistas especializadas, bem como a própria crítica cinematográfica, refletiam o desenvolvimento do mercado cinematográfico no país e muitas vezes também as clivagens políticas e ideológicas do momento. A partir da imprensa, por-

tanto, é possível analisar, em parte, os alcances e resultados do cinema enquanto política cultural. É possível também analisar como o cinema – ou uma determinada produção cinematográfica – foi apropriado e divulgado segundo o olhar da sociedade, ou de parte dela, em seu tempo e lugar. A imprensa pode ser considerada, assim, a “recepção” daquilo que era mostrado nas telas.

Analisar a recepção do cinema alemão no Brasil na década de 1930 tendo a imprensa como objeto de estudo condiz com o que alguns autores denominam de “estudos históricos de recepção”, que tem como questão central a pergunta “como os filmes foram ‘lidos’ no passado?”. Os estudos sobre “recepção” – ao contrário das teorias dominantes até a década de 1980, que consideravam o público receptor como uma entidade abstrata e passiva – passam a formular e desenvolver conceitos como o de “audiência ativa”, que considera o caráter heterogêneo do público receptor e/ou a variedade de discursos presentes no interior do que seja considerado o público receptor. Através da análise da crítica cinematográfica no período, bem como de seu contexto político e cultural, é possível, portanto, construir um sujeito de recepção pelo qual se pode apreender como e sobre quais marcas e processos discursivos “cinema alemão” acabou sendo construído como um conceito imbuído de valores próprios.

Sessão 19 (Circulações transnacionais)

AUDITÓRIO B - 11H-12H30

CIFESA e América Latina: O discurso franquista além da Europa

Rafael Fermino Beverari (Universidade Federal de São Paulo)

A invenção de instituições para o controle da propaganda franquista sucede logo após os primeiros momentos de seu levante, sendo criado o Gabinete de Imprensa da Junta de Defesa Nacional em 1936, que, em

seguida, passa a se chamar Oficina de Imprensa e Propaganda. Ainda nos primeiros meses de 1937 ocorre a estruturação de uma Delegação do Estado para Imprensa e Propaganda, instrumento ligado diretamente à Secretaria Geral de Estado.

Diante das investidas de um Estado totalitário comandado pelo General Franco, surge a incessante busca pela centralização do poder estatal, resultando no atrelamento da equipe de produção audiovisual ao governo fascista. Neste movimento é criado, “mediante uma Disposição da Vice-Secretaria de Educação Popular em 17 de dezembro de 1942”, o *No-Do - Noticiários y Documentales*, “entidade oficial” do regime, à qual foi garantido o monopólio da produção e exibição de noticiários em salas cinematográficas. Sua primeira exibição se dá em janeiro de 1943 e a última em maio de 1981, sendo obrigatório em todos os cinemas espanhóis até 1975. A importância do cinema como um dos principais meios de comunicação até meados do século XX é significativa, de modo que “ir al cine es, indisolublemente, cumplir con un rito social a integrarse al conjunto de los testigos de un espectáculo particular”.

Enquanto a empresa alemã UFA (Universum Film AG) se responsabiliza pela distribuição do material no território espanhol, a CIFESA (Compañía Industrial de Film Español S.A.) fica encarregada em disseminar tal conteúdo pelo continente latino-americano. A partir de fins de 1945 até dezembro de 1975, ocorre a realização de 1504 números que foram distribuídos em Chile, Argentina, México e Peru. O Brasil também recebe uma cópia específica do material, com notícias de Espanha e Portugal, entre abril de 1950 até março de 1961, totalizando 565 números.

Com o protecionismo do governo Franco oficializado através de uma Ordem Ministerial de 23 de abril de 1941 que determinava a obrigatoriedade das dublagens dos filmes estrangeiros, as novas normas de censura e os prêmios sindicais, a Espanha buscou uma abertura ao mercado mundial, após os conflitos da Segunda Guerra Mundial. através do estreita-

mento de relações com a Argentina, fato notado nas sucessivas aparições deste país no cinejornal a partir de 1947.

Esta apresentação pretende abordar os caminhos que suscitaram a disseminação desse material audiovisual espanhol em território latino-americano entre os anos de 1947 e 1950, momento marcante nas relações diplomáticas da Espanha no período pós-guerra. Para tal objetivo, também se faz presente a análise das imagens relacionadas aos países latino-americanos no período observado.

As presenças africanas no Noticiero ICAIC Latinoamericano (1960-1968)

Alexsandro de Sousa e Silva (Universidade de São Paulo)

A apresentação tem como objetivo principal analisar as representações dos conflitos bélicos em território africano no *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, realizado por documentaristas ligados ao ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos), em especial Santiago Álvarez. A princípio, propomo-nos fazer um panorama dos contextos africanos (árabe e subsaariano) representados no *Noticiero* entre 1960, ano em que surgiu, e 1968, quando é produzido um curta-metragem que sintetiza o tema (*Noticiero 409, Semana de solidaridad con los pueblos de África*). Uma vez feito o painel, buscaremos compreender de que maneira as questões da África aparecem em alguns episódios e quais as implicações estéticas e políticas da leitura que faremos. Como referencial metodológico, seguimos as proposições das historiografias francesa e brasileira que se dedicam à relação entre Cinema e História e destacam a análise dos elementos constitutivos dos audiovisuais de maneira a fazer uma decupagem de suas estruturas e buscar interpretações a partir dos sentidos próprios das fontes históricas escolhidas, cotejando a apreciação crítica com documentos de época. Como afirma o historiador Marc Ferro (1992),

“O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico [...] Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas” (p. 87). No que se refere às fontes selecionadas, vale ressaltar que o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* foi uma série de reportagens produzidas entre 1960 e 1990 para o público cubano, exibida em salas de cinema e em projeções a cargo de equipes especializadas na difusão do material pelo interior da ilha. Para Santiago Álvarez (1978), o diretor majoritário do *Noticiero*, trata-se de um tipo distinto de audiovisual, o *periodismo cinematográfico*. Alguns dos noticieros foram a base fílmica para a realização de documentários exibidos em festivais de cinema, como foi o caso de *Now!* (1965), dirigido pelo mesmo cineasta. Ignacio del Valle Dávila (2012) diz que o *Noticiero* foi “*La crónica oficial de la Revolución*”, uma vez que “*nació como una manera de difundir las reformas, las decisiones políticas y los posicionamientos ideológicos de la Revolución y, en general, los imaginarios sociales ligados a ella*” (p. 102). Assim sendo, verificaremos como as estratégias de retratar os conflitos na África visaram expor as tensões sociais no contexto das descolonizações e da Guerra do Vietnã para angariar o apoio do público e, sob as bandeiras do anti-imperialismo, do anticolonialismo e do “internacionalismo revolucionário”, legitimar a projeção internacional do regime de Fidel Castro via apoio civil (principalmente na medicina) e militar a países como a Argélia de Ahmed Ben Bella, o Congo de Patrice Lumumba e seus seguidores e a então colônia portuguesa Guiné-Bissau, do dirigente guerrilheiro Amílcar Cabral.

O audiovisual e o ensino da história: um estudo sobre a produção da série de animação Era uma vez... As Américas

Marcelo Abilio Públio (Université de Picardie Jules Verne, Amiens; Universidade Tecnológica Federal do Paraná)

Essa proposição trata da dimensão pedagógica da animação no estudo da História e também de sua inserção na televisão. De início, sobre a dimensão pedagógica da animação, Walt Disney destaca que “sem dúvida, na mente dos educadores do futuro, o desenho animado será o instrumento mais dócil, mais ágil e mais estimulante de ensino. (...) A migração dos povos, a estrutura das sociedades, os princípios filosóficos, o conhecimento das matemáticas, as correntes marítimas, as novas leis eletrônicas, poderão ser tratadas em filme, e poderão tornar-se mais claras para todos.” (Disney, *apud* Lo Duca, 1982) Por outro lado, entre as diversas manifestações audiovisuais, a televisão ocupa ainda um posto delicado. Alvo de discussões da indústria cultural e renegada a objeto de estudo pouco sério (JOST, 2009), é notória a influência da TV no dia a dia das pessoas. Essa proposta dedica-se a estudar as dificuldades de produção de uma série animada para a televisão que tinha por objetivo apresentar a História das Américas para pré-adolescentes. Os problemas e dificuldades de produção também fazem parte da história do produto cultural e transbordam seu contexto de produção e recepção, como destaca Ferro (1992): “Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens [...]”. O objeto ora apresentado é a quinta série animada ludo-educativa do produtor polonês naturalizado na França, Albert Barillé. Seu objetivo era o de produzir séries de animações para ensinar História e ciência aos seus espectadores. Em 1978 ele desenvolveu a série chamada “*Il était une fois...l’Homme*”. Tratava-se de uma série de animação para disseminar a história humana. Evidentemente, uma história eurocêntrica, mas à qual agregava valor de conhecimento científico. Entretanto, nessa série francesa, temas incômodos, como a guerra da Argélia, foram evitados. Como a obra tornou-se um sucesso, o produtor continuou a desenvolver outras séries: uma série espacial que abordava mitologia ou uma série

que abordava o funcionamento do corpo humano (veiculada no Brasil em 1982). Na sequência, ele retomou a ideia original de abordar a história humana. Como tema principal ele escolheu a América, mas negligenciou alguns temas que poderiam ser constringedores, principalmente no que se refere à origem dos americanos e ao tratamento dado aos índios com a chegada dos europeus. Por conta desse descuido, a série não encontrou mercado na América. Os problemas associados a esse fracasso são, além de temáticos, também estéticos e contextuais. Essa proposição versa sobre esses problemas de produção e negociação.

Sessão 20 (Historiografia do cinema II)

AUDITÓRIO A - 13H30-15H

Narrando un fracaso, revisión crítica de La historiografía del cine colombiano (1960-1980)

Cira Inés Mora Forero (Universidad de Bogotá Jorge Tadeu Lozano)

Esta ponencia reflexiona sobre el oficio del historiador cinematográfico en Colombia y el inicio de una conciencia de su práctica disciplinar, la cual se ubica a comienzos de la década de los 1960, cuando las cinematografías colombiana y latinoamericana, experimentaron una fuerte renovación que transformó sus formas de enunciación y de representación, así como la escritura de su propia historia. Durante la década se gestaron las primeras revisiones retrospectivas de la producción nacional, que buscaban reflexionar sobre la pregunta central que marcaría al periodo: la preocupación por la conformación de una industria cinematográfica nacional. Este redescubrimiento de lo propio, despertó intereses por la escritura de la historia del cine en investigadores que contaban ahora con herramientas teóricas proporcionadas por la academia, y con archivos filmicos que permitieron el acceso a películas nunca antes vistas.

El objetivo principal es analizar un grupo de textos relevantes entre 1960 y 1980 que tuvieron como preocupación fundamental una dimensión histórica del cine, principalmente *Colombia: una historia que está comenzando* de Carlos Álvarez, 1968; “Secuencia crítica del cine colombiano”, Ojo al cine N°1, de Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, 1974; e *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo, 1978. Dichos textos dieron por primera vez un orden lógico y cronológico a un cúmulo de películas producidas en el territorio nacional. Para tal fin los historiadores (o críticos que actuaron como tales), debieron plantearse problemas de tipo histórico; requirieron de una reflexión teórica diferenciada de la crítica cinematográfica; y de la puesta en práctica de metodologías especialmente diseñadas para el análisis de su objeto de estudio particular, el cine colombiano.

Si bien gran parte de los postulados de estos textos fueron de vital importancia en el momento de su escritura, se constituyeron con el paso del tiempo en premisas irrefutables y fueron apropiados por varias generaciones de investigadores sin muchos cuestionamientos. Por tal motivo, se propone una revisión crítica que ponga en cuestión aspectos como las estructuras cronológicas usadas; la definición del cine colombiano como un ciclo nacimiento-muerte-renacimiento; la historia normativa que equipara las producciones locales con la “gramática universal” del cine europeo y norteamericano; la historia planteada como un paradigma industrial sustentado en la noción de progreso. Se parte del trabajo de Luis Alonso García, *El extraño caso de la historia universal del cine*, en el que se cuestiona la “supuesta naturalidad del lenguaje cinematográfico y del paradigma de lo narrativo/representativo/figurativo”, que ha contribuido a privilegiar lo general por sobre lo particular, y lo central por sobre lo marginal, generando formas de exclusión de manifestaciones diferentes al cine de ficción, denominadas como los “otros cines”, o de las cinematografías no occidentales denominándolas como los “terceros cines”.

Um ritual do Brasil: contribuições de Paulo Emílio para entender a promessa desenvolvimentista em dois cinejornais

Rodrigo Archangelo (Universidade de São Paulo; Cinemateca Brasileira)

Em 1960, Paulo Emílio Sales Gomes observava que o modelo de negócios de importadores e exibidores de filmes buscava a sua prosperidade distanciando-se da realidade brasileira e mirando os cenários socioeconômicos para além das nossas fronteiras. Constatava-se, na evidente *situação colonial* apontada pelo crítico e historiador, um sinal constitutivo do próprio desenvolvimentismo vivenciado na segunda metade dos anos 1950, período lembrado pela promessa de emancipação econômica associada ao capital estrangeiro e pela retórica modernizante, que se mostrou pouco inclusiva para um projeto de escopo nacional.

Naquele momento da história brasileira, o rastro de subdesenvolvimento pode ser notado e bem compreendido pelo que também havia em grande profusão no espetáculo cinematográfico: os cinejornais. Séries de grande periodicidade e alcance geográfico como o *Notícias da Semana* e o *Atualidades Atlântida* são registros únicos do contrato social desenvolvimentista levado às telas. Produzidos, distribuídos e exibidos pelo empreendimento cinematográfico de maior natureza industrial na época, o Grupo Severiano Ribeiro, esses complementos nacionais promoviam e alastravam o *ritual do poder* das elites política e econômica perante o todo social – uma prática cuja raiz Paulo Emílio identificou nos primórdios do nosso cinema.

Essa exaltação cotidiana dos núcleos decisórios da nossa sociedade, somada à representação cinematográfica de um elemento popular muito mais pitoresco do que participe de um projeto nacional, é um traço fundamental para a compreensão da longa duração de uma cultura política conservadora e excludente, atributo bastante particular da nossa trajetória no subdesenvolvimento. Nesse sentido, a importância que a própria

Cinemateca Brasileira dispensa às coleções de cinejornais em seu acervo, preservando e difundindo a sua dimensão audiovisual e histórica, é também uma extensão do pensamento e da ação de Paulo Emílio – seu principal fundador – que bem compreendeu a relevância da *expressão social* nos diferentes estilos e formatos de filmes nacionais, até nos mais precários, para o nosso próprio entendimento cultural. Direta ou indiretamente, a apreensão do contexto brasileiro pelas imagens e sons destes cinejornais, muitos deles inéditos aos olhos do século XXI, é um exercício tributário de certas reflexões que a centenária figura de Paulo Emílio não nos deixa esquecer.

O Cinema Novo e Paulo Emílio: camadas de tempo

Pedro Plaza Pinto (Universidade Federal do Paraná)

A relação entre o movimento cinematográfico e o crítico Paulo Emílio Salles Gomes não comporta definições simplificadoras, apresentando-se problemática desde a emergência do movimento. Num primeiro momento, no final dos anos 1950, está dada pela absorção declarada pelos jovens críticos-cineastas de ideias de Paulo Emílio nas séries dispostas desde 1956 no *Suplemento literário* d' *O Estado de São Paulo*. As questões da autoria, da mediocridade e da necessidade de superação e entendimento dos problemas do cinema brasileiro reverberam nos escritos de lideranças do movimento.

Reputado pelos jovens como o primeiro crítico sério de cinema no Brasil, Paulo Emílio estimula e questiona o movimento, mas o diálogo é marcado pela não assunção do lugar de ideólogo que lhe havia sido preparado pelos textos do combate distintivo dos jovens em jornais e revistas. O desajuste não impede a sequência da conversa, ao contrário, converte-se na sustentação da autonomia de ambos os lados.

A segunda camada desta relação crucial para o cinema brasileiro moderno é demarcada pela repercussão dos filmes da primeira safra

cinemanovista e pelo golpe militar de 1964, fazendo aparecer um senso de solidarização diante de mais um obstáculo à florescência do movimento. A perplexidade da crítica cinematográfica com a potência que se anunciava no primeiro momento se converte em apoio a exibições de filmes e em anotações de estudo dos materiais realizados desde 1959. Em 1967, Paulo Emilio já se preocupava com o desconhecimento sobre novo fenômeno que, de acordo com ele, afetava todo o cinema brasileiro. Em anotação sobre um jantar com Cicillo Matarazzo e Ungaretti, o crítico granjeia a simpatia do poeta italiano para atestar a transformação até então desconhecida por Matarazzo.

Neste momento, enquanto estimula o adensamento do ensino de cinema e da moderna literatura cinematográfica brasileira, inicia-se uma tentativa, por parte do crítico, de inserir o Cinema Novo num panorama histórico mais amplo do cinema local. Ao mesmo tempo, Paulo Emilio aceita convites de David Neves e Paulo Cesar Saraceni para colaborar em roteiros de seus filmes. O Cinema Novo tinha ideias e projetos próprios, mas alguns dos discípulos devotados ao “papa da cinemateca” buscam o talentoso ficcionista para lidar com alguns de seus interesses, por exemplo, a prosa machadiana no trabalho adaptativo de *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni, 1969).

O terceiro momento é delineado pelo estímulo do então professor-orientador a seus alunos para pesquisarem sobre o Cinema Novo, ao tempo em que se dedica à salvaguarda dos filmes do exilado Glauber Rocha, por exemplo. O senso de solidarização se mantém nos anos 1970, com o quadro da ditadura implantada, que persegue também o crítico em seu trabalho cotidiano na USP. Os cineastas mobilizam-se em apoio a Paulo Emilio diante da ameaça de suspensão de seu contrato com a universidade.

A última camada é estreita e diz respeito ao apoio que Paulo Emilio franqueou à ocupação, pela geração do movimento, agora em ocaso, dos espaços de direção na Embrafilme. Trata-se de momento pouco estudado, mas não interrompido pela desapareção física do intelectual.

Voices from the margins

Clara Schulmann (Ecole des Beaux-Arts de Bordeaux)

What has been called « women’s films » designate films produced in the 1940s by Hollywood studios. Made for a special audience – a feminine one, and introducing strong feminine characters, these films proposed “new narratives” of the womens’ lives to a wide audience. Both conscious of their status, of their lack of autonomy, and ready to accept it, these female characters were more complex than the previous roles women were supposed to endorse in cinema.

In the 1980s, feminist theory reopen the “womens’ films” case. “Recapturing the past” – proposing political interpretations, new analyses: feminist studies have been particularly and critically engaged in this very special corpus of the Hollywood classic of the 1940s, trying to elaborate on the new types of subjectivities these films were proposing. Looking back, their approach consisted in deconstructing the female body itself in order to understand and analyze how these characters were submitted to special kinds of alienation. The voice and the gaze are the senses most frequently addressed in these critical texts. Through the feminist approach, they both induce an instable position and a critical one.

This intervention will be dedicated to this very special moment of the 1980s whose amplitude and engagement were unique in film history. It will also try to relocate this wide critical effort in contemporary thinking: what has been called “affect theory” has recently been conducted by feminist critics allowing the 1980s’ moment to be further developed. New vocabulary will be interrogated: tone, atmosphere, mood, gathered with the gendered one of the voice, the gaze and the body will provide new ways of looking and describing.

Sessão 21 (Festivais)

AUDITÓRIO B – 13H30-15H

De olho no Brasil e no mundo: os curtas experimentais de Arthur Omar no IV Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo em 1993

Rosane Kaminski (Universidade Federal do Paraná)

No IV Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, promovido pelo Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1993, Arthur Omar foi homenageado numa mostra multimidiática que incluiu seus curtas-metragens em 35mm, vídeos e uma exposição fotográfica. Este estudo tem como propósito avaliar a presença das obras de Arthur Omar como sintoma da visão curatorial do IV Festival e, ao mesmo tempo, da visibilidade conquistada pelo curta-metragem experimental, como pode ser aferido nas palavras da Diretora do Festival, Zita Carvalhosa, publicadas no catálogo: “o experimentalismo é o coração do cinema e [...] a experimentação no curta-metragem ampliou o cinema para além de seus limites”. O lugar ocupado pelo brasileiro Arthur Omar no Festival, ao lado da cineasta alemã Dore Oberloskamp, ambos compondo uma “dupla mostra multimidiática” de teor retrospectivo, pode ser entendido como uma forma de valorizar a produção desses dois autores experimentais, mas também como uma estratégia para demarcar o lugar do próprio Festival como legitimador do “cinema de invenção”. A origem do Festival Internacional de Cinema de São Paulo remonta a 1990 e, na apresentação de sua primeira edição, divulgou-se a meta de “estimular o intercâmbio do Brasil com outros países: mostrar a produção brasileira, conhecer a estrangeira e abrir canais para a apresentação e distribuição de filmes”. O festival propunha-se, desse modo, a atuar como um inventário e também como vitrine. A promoção era da Secretaria de Estado da Cultura de São

Paulo, à qual o MIS estava vinculado, e sua primeira edição ocorreu justamente no mesmo ano em que Collor de Mello extinguiu todos os órgãos federais de fomento cinematográfico, entre os quais o Concine, que regulamentava a exibição de curtas-metragens nas salas de cinema comercial. O Festival apresentava-se, naquele contexto, como uma “política de apoio” ao curta, colocando-se como mostruário da produção brasileira e promovendo o intercâmbio com produções internacionais. Tratava-se de mostra não competitiva, realizando-se em colaboração com órgãos nacionais e internacionais, como: Festival de Oberhausen, Goethe-Institut São Paulo, Festival de Clermont-Ferrand, Unifrance Film International, British Council e Instituto Cultural Brasil-Argentina. Em poucos anos, o evento conquistou notoriedade. Após o sucesso das três primeiras edições, o catálogo do IV Festival, em 1993, anunciava-o como o “mais importante catalizador” do curta-metragem na vanguarda da produção audiovisual do país, e comentava a fama que o curta brasileiro vinha conquistando em diversas mostras internacionais dedicadas ao formato. A presença de Arthur Omar no Festival poderia, portanto, atestar tais afirmações. Autor de obras de invenção desde a década de 1970, Omar recentemente tivera destaque numa mostra de filmes experimentais no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, em 1989, e noutra em Toronto, em 1990. Pretende-se, portanto, situar o discurso dos realizadores do IV Festival no contexto de valorização do curta experimental enquanto contraponto à crise da produção de longas-metragens brasileiros entre 1990 e 1993, e refletir sobre os possíveis sentidos implicados na homenagem feita pelos curadores às obras de Arthur Omar naquela edição do festival.

Festivais de cinema e memória transnacional: circulações de documentários de segunda geração sobre as ditaduras do Cone Sul
Fernando Seliprandy (Universidade de São Paulo)

O objetivo desta comunicação é analisar as circulações de documentários de segunda geração sobre as ditaduras do Cone Sul em festivais internacionais. Desde inícios dos anos 2000, vem ganhando fôlego no documentarismo da região uma produção dirigida ou protagonizada por filhos ou descendentes de militantes de esquerda que enfrentaram os regimes autoritários vigentes dos anos 1960 aos 1970. Nesses documentários, as histórias de repressão, resistência, desaparecimentos e exílios são resgatadas através da lente da família, numa chave estética subjetiva e reflexiva. Em maior ou menor número, há mais tempo ou só recentemente, essa cinematografia conta com títulos de Argentina, Chile, Brasil, Uruguai e Paraguai, fazendo parte de um fenômeno de memória que alcança outras artes (literatura, teatro, fotografia, além do cinema de ficção). Com uma linguagem sintonizada com o documentarismo contemporâneo, essa filmografia foi conquistando espaço nos festivais de cinema do continente e de outras partes do globo, com certas obras recebendo importantes premiações. O recorte aqui, portanto, não enfoca um festival específico. O caminho é inverso, partindo de um *corpus* de filmes para rastrear os festivais em que circularam. Em termos teórico-metodológicos, este trabalho articulará linhas de investigação convergentes: a crescente atenção aos festivais como objeto de estudo (cf. DE VALCK, 2008); as abordagens em escala transnacional nos estudos do cinema (cf. ĀUROVIČOVÁ; NEWMAN, 2010) e da memória (cf. ASSMANN; CONRAD, 2010) e a história das circulações e transferências culturais (ESPAGNE, 2013). Duas questões pautarão as considerações. Primeiro, a abrangência das circulações desses filmes, num esforço para mapear a passagem dos documentários de segunda geração do Cone Sul por festivais de distintas partes. Trata-se de pensar a memória das ditaduras não apenas em sua dimensão temporal, mas também espacial. Enfim, partir das circulações, com seus vetores e tensões, para identificar a formação de um espaço transnacional dessa memória de segunda geração no documentário con-

temporâneo. Em segundo lugar, as considerações buscarão os possíveis sentidos das premiações desses filmes. Vale citar alguns casos significativos, a partir de um levantamento preliminar: *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003), premiado no Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente; *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, Uruguai / França, 2007), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz, Chile / Espanha, 2009), *Diário de uma busca* (Flavia Castro, Brasil / França, 2010) e *Abuelos* (Carla Valencia Dávila, Equador / Chile, 2010), os quatro premiados em distintas edições do Festival Biarritz Amérique Latine; *Allende mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, Chile / México, 2015), prêmio *L'Œil d'or* de melhor documentário no Festival de Cannes de 2015. Com as premiações (além dos fundos de financiamento), os festivais internacionais legitimam determinada linguagem documental (subjetiva, reflexiva), impulsionando, simultaneamente, certo viés de releitura (íntimo, familiar) da memória das ditaduras. A hipótese é que os festivais são “pontos nodais”, em termos espaciais e estéticos, na construção de uma memória transnacional de segunda geração no documentário contemporâneo do Cone Sul. Resta indagar em que medida essa memória logra romper o circuito especializado. Ou seja, se a abrangência transnacional se refletiria em um alcance social efetivo dessa memória de segunda geração.

Os Festivais de cinema de Marcha e seu papel na constituição de um circuito cultural de resistência política (Uruguai, 1967 e 1968)
Mariana Martins Villaça (Universidade Federal de São Paulo)

Esta comunicação aborda um dos temas de nossa pesquisa atual, intitulada *As edições Marcha e a constituição de um circuito cultural de resistência política frente o acirramento do autoritarismo no Uruguai (1967-1974)*, que conta com Auxílio Regular Fapesp. Analisamos, neste trabalho, a X e a XI edições do Festival Cinematográfico auspiciado pelo periódico *Marcha*,

realizadas em 1967 e em 1968, durante os governos de Óscar Gestido e Pacheco Areco, respectivamente, e que imprimiram um novo formato de evento cultural e político na cena montevideana. Tais festivais foram constituídos fundamentalmente por uma dúzia de filmes, que em geral não eram exibidos na íntegra. A maioria eram documentários considerados “*cine de combate*”, muitos deles produzidos de forma independente e voltados a temas como anti-imperialismo, guerra do Vietnã, revoluções e lutas anticoloniais no Terceiro Mundo. Realizada em 24 de junho de 1967, em apenas uma sala de exibição e no formato de uma jornada ininterrupta durante a madrugada, a décima edição foi concebida por seus organizadores como um “ato cívico” e uma resposta à política de seleção e à dinâmica institucional vigentes em outros festivais do país (como o Festival Internacional de Punta de Leste e o Festival del Sodre). Consagrou-se como evento de protesto político e seu sucesso resultou, nas semanas subsequentes, em imediatas reedições desse festival; na organização de uma mostra (de programação mais compacta que a original) para circular pelo interior do país e que rendeu mais de cem exibições; na gravação do LP *Canciones del Festival de Marcha*, com parte das trilhas sonoras dos filmes e em simulacros de “festivais” organizados por outras instituições, que parodiaram seu formato. A décima primeira edição, realizada em 19 de julho de 1968, contou com texto de apresentação do crítico francês Michel Martin, reiterou alguns dos cineastas cujas obras haviam sido selecionadas na edição anterior, como Joris Ivens, Santiago Álvarez e Chris Marker, bem como alguns temas que figuravam nas películas exibidas em 1967: guerra do Vietnã, lutas diversas contra o imperialismo, mobilizações estudantis e de trabalhadores. Essa edição selou o 29º aniversário do semanário *Marcha* e outros marcos da política cultural por ele empreendida nesse período de acirramento do autoritarismo que antecedeu o golpe civil-militar de 1973: a organização de um “departamento de cinema” junto à equipe do periódico, a fundação do Cine Club de *Marcha* e, em

seguida, a criação da Cinemateca del Tercer Mundo (1969). Utilizamos como referências bibliográficas as reflexões sobre festivais reunidas na coletânea *Une histoire des festivals* (FLÉCHET et al., 2013), trabalhos de historiadores e sociólogos que analisaram as relações entre cultura e política no Uruguai nesse período, como Vania Markarian (2012) e Aldo Marchesi (2001), além de estudos de pesquisadores da história do periódico *Marcha*.

Sessão 22 (A Ditadura na Tela)

AUDITÓRIO A - 15H30-17H30

*Aos nossos pais, pelos filhos da repressão e da resistência:
a força do testemunho na “guerra de memórias” sobre a ditadura militar*
Miriam Hermeto (Universidade Federal de Minas Gerais)

O vídeo *15 filhos*, de Marta Nehring e Maria de Oliveira (1996), foi produzido para o seminário “A revolução possível” (Unicamp, 1996), em contexto de aquecimento da justiça de transição – pouco após a Lei Federal 9140/95, o primeiro ato legal de reparação após a Lei de Anistia, que reconhecia como mortas as pessoas desaparecidas por ações políticas entre 1961 e 1979. O curta, consoante ao objetivo do seminário, discute temas como repressão, tortura e reparação no Brasil de então. Seu tema central é a memória da ditadura militar no Brasil, a partir de testemunhos sobre as experiências vivenciadas na infância e adolescência, no Brasil e/ou no mundo, por filhos de militantes da esquerda. Esta comunicação discutirá as representações da ditadura militar no vídeo, considerando alguns pontos fundamentais: 1) os recursos da linguagem cinematográfica utilizados para construir aproximações entre o público e os entrevistados, permitindo a vivência da empatia histórica; 2) a força dos testemunhos no contexto de sua produção, cumprindo um “dever de memória”

relativo a experiências humanas da história do tempo presente que haviam sido silenciadas na memória social, durante o processo de transição política; 3) os estereótipos das representações construídas sobre sujeitos históricos que vivenciaram a ditadura militar, operando com o binômio “repressão/resistência” dominante à época nas explicações sobre a ditadura; 4) as relações entre o registro das lembranças da vida cotidiana nos testemunhos e a demanda de reparação a uma sociedade considerada conivente com o arbítrio instituído após 1964 5) as permanências e as transformações nas representações sociais criadas e mobilizadas pelo vídeo no contexto contemporâneo, de novas batalhas nas “guerras de memória” sobre os eventos traumáticos da história recente do Brasil.

Podem não ser todos, mas são muitos: enquadramentos da memória social da ditadura no documentário Memórias do movimento estudantil, de Sílvio Tendler (2007)
Gabriel Amato (Instituto Federal de Minas Gerais)

Os historiadores não detêm a hegemonia ou a última palavra quando o assunto são as significações da última experiência ditatorial no Brasil. Livros autobiográficos, filmes de cinema atuado, novelas de televisão ou documentários também produzem e fazem circular memórias sobre a história do autoritarismo militar, compondo um quadro ao mesmo tempo variado e conflitante de representações *a posteriori* da história recente do país. Partindo desse pressuposto, esta pesquisa toma como objeto de estudos o documentário em dois episódios de média-metragem *Memórias do movimento estudantil*, dirigido por Sílvio Tendler e lançado em 2007 no âmbito de um amplo projeto cultural patrocinado pela União Nacional dos Estudantes (UNE). Seu objetivo central é analisar o estatuto social e político que essa produção audiovisual possui e confere à memória do movimento estudantil durante o regime militar, atentando para as

especificidades do cinema documentário na produção de narrativas e representações sobre o período.

Ao comemorar os setenta anos da criação da UNE, o documentário realiza um trabalho de enquadramento de memória que corrobora determinada forma hegemônica de se lembrar a história dos estudantes sob a ditadura. Essa maneira é em grande medida tributária da segunda edição do livro *O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros*, lançada em 1979 por Arthur Poerner. Este trabalho de memória reafirma uma tradição nacionalista, popular e progressista dos estudantes brasileiros, tendo em vista a reconstrução da identidade institucional da UNE, cuja presidência tem sido ocupada por militantes da corrente União da Juventude Socialista (UJS), ligada ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), desde a transição para a democracia. O documentário é visto, desta forma, como parte de um movimento memorialístico mais amplo que vêm ocorrendo na sociedade brasileira desde os anos 1980 e que reconstrói a história da ditadura tendo como eixo principal a oposição entre um Estado repressor e uma sociedade fundamentalmente passiva ou resistente. No que diz respeito especificamente ao contexto presente da UNE, o documentário é entendido como uma estratégia para a afirmação no plano simbólico da importância histórica da instituição diante da sua crise de representatividade, verificada desde a década de 1990.

Esta pesquisa leva em consideração também a linguagem constitutiva de ambos os filmes em suas estratégias e em seus estilos de narrativa documentária, com especial enfoque na seleção e nos recortes dos depoimentos de ex-militantes do movimento estudantil brasileiro no período da ditadura militar. São analisados aspectos estéticos dos filmes, que, em seu material documental, intercalam imagens de arquivo, entrevistas, documentos de época e encenações teatrais. O documentário apresenta um discurso indireto que aposta em estratégias do cinema de colagem que consagrou Sílvio Tendler como diretor. Para além dos filmes, uma

série de notícias, críticas especializadas e entrevistas com os seus realizadores são consideradas como fontes para esta pesquisa. Esse material foi publicado em jornais cariocas da grande imprensa no ano do lançamento do filme e, juntamente com a leitura crítica do documentário, permite a investigação do lugar ocupado pela representação sobre a ditadura produzida nos filmes.

Esquecidos, celebrados, geniais: reconfigurações do campo histórico a partir do documentário Dzi Croquettes, de Tatiana Issa e Raphael Alvarez (2009).
Natália Cristina Batista (Universidade de São Paulo)

O documentário Dzi Croquettes permite observar pelo menos três reconfigurações no campo do conhecimento histórico e social sobre a ditadura militar: 1) a divulgação da trajetória do grupo teatral Dzi Croquettes e da memória em torno do grupo; 2) a ampliação do conceito de política no que tange as relações entre a sociedade e o regime militar e 3) a proliferação de estudos e publicações sobre o grupo teatral. O objetivo desta comunicação será investigar como o documentário ampliou as possibilidades de conhecimento histórico em torno dos Dzi Croquettes e trouxe à cena pública uma trajetória pouco conhecida. Dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, o documentário mescla a trajetória cronológica do grupo, com a narrativa da diretora em primeira pessoa, depoimentos com ex-integrantes, celebridades e fãs, imagens raras do grupo em cena e no cotidiano, além de um intrigante ir e vir no tempo, que contempla passado e presente sem perder o foco nas ambigüidades contidas nos múltiplos tempos. O documentário ganhou vários prêmios e permitiu uma inserção do grupo Dzi Croquettes na memória social e no conhecimento histórico. Mais do que investigar o grupo teatral, interessa principalmente compreender as estratégias do documentário para reali-

zar um “trabalho de memória” e situar o grupo na resistência cultural à ditadura militar instaurada em 1964.

Tá tudo parado – narrando a greve e construindo o operário: imagens do movimento grevista de 1979 no documentário Greve!, de João Batista de Andrade
Carolina Dellamore B. Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais)

1978, ABC Paulista. Um novo personagem político reaparece na cena pública: os trabalhadores. Pararam as fábricas e retomaram as ruas para reivindicar aumento salarial, melhorias nas condições de trabalho, liberdade de organização e autonomia diante da estrutura sindical. Nesse contexto João Batista de Andrade filmou *Greve!*, um documentário de 36 minutos que abordou a greve dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo/SP, em 1979. Produzido no calor dos acontecimentos, *Greve!* registrou a ação e o discurso das lideranças grevistas, a voz de operários comuns, a atuação do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, alinhado com a ditadura militar, e a repressão policial ao movimento. *Greve!* foi exibido em igrejas, sindicatos, associações de bairros e clubes à época de sua produção, inclusive para os operários do movimento grevista, recebendo ainda o Prêmio Especial do Júri do 1º Festival Internacional de Havana, de 1979. Esse documentário insere-se num contexto em que o operário tornou-se objeto de interesse e reflexão do cinema brasileiro, dialogando com outras produções da época, principalmente a acadêmica, cujo foco também se dirigiu para a classe operária.

Diante do exposto, busco analisar o documentário *Greve!* considerando seu conteúdo, o contexto de produção e a constituição da narrativa fílmica. Também importa identificar a imagem do operário, do movimento grevista e de sua principal liderança, Luís Inácio Lula da Silva, construída pelo documentário. O filme analisado, assim como outras

produções cinematográficas da época, se por um lado produziu uma memória sobre o movimento operário e sindical do final da década de 1970, por outro, também provou esquecimentos e silêncios, dificultando inclusive outras possibilidades de compreensão acerca da atuação do movimento operário e sindical durante a ditadura militar.

Sessão 23 (Cinema brasileiro, cinemas regionais)

AUDITÓRIO B – 15H30-17H30

Desafios e possibilidades da atividade cinematográfica no Brasil dos anos 1920 a partir do estudo da produção do cinejornal

porto-alegrense Ita-Jornal (1927)

Alice Dubina Trusz (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Este estudo tem por objeto central o *Ita-Jornal*, cinejornal financiado pela produtora gaúcha Ita-Film, dirigido por Eugenio Centenaro Kerrigan e fotografado por Thomaz de Tullio em 1927, em Porto Alegre. Concentradas nos acontecimentos da cidade, as suas quatro edições conhecidas, três das quais preservadas, versaram sobre manifestações diversas da vida da cidade, incluindo aspectos turísticos, eventos de lazer, desportivos, militares e religiosos, progressos nas áreas do comércio, transportes e urbanização, bem como a autopromoção dos setores de produção e exibição cinematográfica. O exame dos filmes permite observar que o *Ita-Jornal* foi marcadamente um veículo de documentação, publicização, distinção e legitimação das práticas e sociabilidades privadas e públicas da elite econômica e política local.

A maior parte dos acontecimentos filmados, bem como as iniciativas de seu registro pela produtora cinematográfica no cinejornal, também foram objeto de interesse da imprensa diária (*Correio do Povo* e *Diário de Notícias*) e periódica (revista *A Tela*), rendendo matérias textuais e repor-

tagens fotográficas. Se o exame dos filmes permite identificar os interesses temáticos e os padrões visuais dos contemporâneos com relação à expressão cinematográfica da vida da cidade, os registros impressos produzidos na época acabam por subsidiar um olhar mais voltado para as condições materiais da produção, contribuindo para informar sobre as relações e práticas que viabilizavam o cinejornal e que revelam os compromissos estabelecidos entre o cinema (produção e exibição), os poderes públicos e a classe empresarial. Ou seja, enquanto o exame dos materiais extrafilmmicos informa sobre as possibilidades e os limites da atividade de produção cinematográfica no meio local no período, o exame das imagens cinematográficas revela em que medida tais aspectos, somados às motivações, expectativas e exigências culturais dos contemporâneos, incidiram na seleção temática dos assuntos e no teor das reportagens, na qualidade da sua abordagem visual, ideológica e estética. Tais são os objetivos do estudo proposto, que, em uma perspectiva mais ampla, também tem interesse em discutir o sentido que a iniciativa da produção do *Ita-jornal* pode ter concentrado para os contemporâneos, em meio a uma campanha nacional em defesa do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no Brasil, em grande medida cega à importância social e comercial dos filmes de não ficção, sumamente desprezados e admitidos apenas como fonte de recursos para reinvestimento futuro na produção dos “filmes de enredo”, as ficções.

Os primórdios das coproduções entre Argentina e Brasil:

o caso de A grande aventura amazônica

Arthur Autran (Universidade Federal de São Carlos)

A proposta em tela aborda as primeiras experiências de coprodução cinematográfica entre Argentina e Brasil, tendo como eixo principal a discussão em torno do filme *A grande aventura amazônica* (Francisco

Eichorn, 1948), também conhecido pelo título *Mundo estranho*. O filme narra as aventuras de Edgar (interpretado por Alexandre Carlos) que, já adulto, resolve voltar à Amazônia a fim de tentar encontrar seu pai e uma peça arqueológica que este último buscou muitos anos antes em uma expedição mal sucedida e da qual apenas Edgar, então uma criança, conseguiu ser resgatado. Além do pai, Edgar procura Elisa (interpretada por Angelika Hauff), por quem nutria uma paixão desde a infância.

O primeiro movimento do trabalho indicará que o filme de Francisco Eichorn foi precedido por outras experiências que não se afiguram como coproduções, mas que foram esforços no sentido de envolver profissionais e até locações dos dois países. Nessa perspectiva, é possível mencionar *A esposa do solteiro* (Carlo Campogalliani, 1925) e *Noites cariocas* (Enrique Cadicamo, 1935).

A seguir, analisarei a produção de *A grande aventura amazônica*, que se constitui efetivamente na primeira coprodução entre Argentina e Brasil, ao associar produtoras e capitais de ambos os países, respectivamente, a Estudios San Miguel e a Astra Filmes. Interessa notar que Estudios San Miguel, uma das mais importantes produtoras argentinas nessa época, buscou, ao longo dos anos 1940, penetrar no mercado brasileiro. tendo montado, inclusive, uma distribuidora no Rio de Janeiro para comercializar filmes do país vizinho. Além da produção, também será abordada a exibição da fita no Brasil e a sua repercussão na imprensa. *A grande aventura amazônica* foi lançado em São Paulo em 1951.

Finalmente, o terceiro e último movimento do texto envolverá uma análise fílmica buscando destacar elementos como a mistura entre o material filmado em estúdios – possivelmente nas instalações da San Miguel na Argentina – e o material filmado em locação – em grande parte no Brasil. Interessante notar que o material de estúdio é evidentemente marcado pela ficção, enquanto o material proveniente de locação tem um aporte documental – imagens da vegetação da floresta amazônica, de di-

versos tipos de animais, de índios etc. A montagem articula esses materiais, algo então já bastante frequente em outros filmes brasileiros, a fim de narrar as aventuras do herói Edgar diante dos perigos da selva amazônica e seu encontro depois de muitos anos com Elisa.

Não é nada disso: o cinema independente visto pela Atlântida

Luis Alberto Rocha Melo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

No dia 24 de abril de 1950 estreou no Rio de Janeiro a comédia musical *Não é nada disso*, dirigida por José Carlos Burle, produzida pela Atlântida e distribuída pela U.C.B. O filme conta a história de dois vigaristas, o escroque Danilo (Catalano) e o batedor de carteiras Polimércio (Modesto de Souza) que, recém-saídos da prisão, passam a vender “cotas para realização de um filme” (*Correio da Manhã*, 18/04/1950).

Segundo *releases* divulgados pela Atlântida, *Não é nada disso* mostrava “o que acontece dentro de um estúdio cinematográfico, na fase que antecede a produção” (*Folha Carioca*, 23/03/1950). Não existem cópias disponíveis de *Não é nada disso* para visionamento. Contudo, é possível reconstituir o enredo a partir de materiais publicados na imprensa (sinopses, críticas, entrevistas, fotos, anúncios), observando-se que o escroque ao fim se regenera, e perceber a ideia de que o cinema “é uma coisa muito séria, é ideal, trabalho de equipe, honestidade” (*Diário Carioca*, 15/04/1950).

Apesar de ter sido recebida como mais uma chanchada rotineira e sem valor, *Não é nada disso* nos interessa por ter tematizado o esquema de produção cinematográfica então hegemônico no país: o financiamento de filmes por cotas de participação. Embora a maior parte dos estúdios (incluindo a Atlântida) fizesse uso desse sistema, o financiamento por cotas era, no final dos anos 1940, entendido como a fórmula típica da produção independente, isto é, aquela levada adiante por iniciativa de um produtor autônomo associado a um estúdio.

O recorte da comunicação aqui proposta dará ênfase ao contexto histórico que envolveu a produção dessa comédia, que está ligada às discussões e disputas entre Luiz Severiano Ribeiro Júnior e os produtores independentes sediados no Rio de Janeiro. Em janeiro de 1948, Ribeiro Júnior inicia pelos jornais uma campanha contra o sistema de cotas, denunciando-o como uma espécie de estelionato, a ser combatido pelas autoridades. O auge da campanha se dá em agosto de 1949, quando o poderoso exibidor e acionista majoritário da Atlântida troca acusações e xingamentos através da imprensa com o cineasta Moacyr Fenelon, um dos principais porta-vozes do sistema de produção independente e do financiamento por cotas. O assunto ganha as páginas policiais e atinge cineastas veteranos como Luiz de Barros.

Assim, mais do que uma simples chanchada, *Não é nada disso* pode ser entendido como uma sátira *a quente* sobre a produção independente carioca, retratada pela Atlântida como cinema de “cavação”. O filme insere-se em um conjunto relevante de títulos que, nos anos 1930-50, abordaram o ambiente cinematográfico no país pelo viés cômico, como, entre outros, *Fazendo fita* (Vittorio Capellaro, 1935), *Berlim na batucada* (Luiz de Barros, 1947), *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953), *A baronesa transviada* (Watson Macedo, 1957) e *Pé na tábuca* (Victor Lima, 1958).

Minas Antiga, um filme educativo em 1925

Sheila Schvarzman (Universidade Anhembi Morumbi)

Em 1925, Igino Bonfioli dirige *Minas Antiga*, série de quatro filmes documentários educativos para escolas primárias. Baseado em *História Antiga de Minas Gerais*, do historiador Diogo de Vasconcelos, incluía *Inconfidência Mineira*, *O Aleijadinho*, *Emboabas* e *Paulistas e Relíquias de Minas*.

Destinado ao estudo da História do Brasil, a série faz da História de Minas o centro da nação e, se isso é perceptível nas imagens e nos letreiros com textos do historiador, também o é nos programas escolares e nos

recorrentes textos sobre os inconfidentes publicados na *Revista do Ensino*, onde já aparecem – com pouca frequência – artigos sobre o cinema na escola e uma menção à produção desse filme.

A reconstituição histórica não usa encenações e recorre a pouca iconografia e monumentos – com exceção do filme sobre Aleijadinho –, centrando as filmagens nas paisagens e ruínas por onde passaram seus personagens invariavelmente “nobres”, preenchendo a narrativa com longos textos do historiador e de especialistas. O filme se detém sobre Aleijadinho, do qual tira lições sobre o esforço dos despossuídos. Por outro lado, filma documentos dos *Autos da Inconfidência*, como a pena capital com assinatura de Tiradentes, que só terão divulgação pública fora dos arquivos em meados dos anos 1930.

Minas Antiga, portanto, vai além das figuras naturais do período. Pelos recursos postos a serviço das extensas filmagens, dá uma dimensão do trabalho de Bonfioli e do interesse dos promotores no projeto, apontando para um grande investimento na produção de um filme brasileiro legitimado pela história e visto como educativo, o que não era habitual e que não passou despercebido pela crítica.

O filme, lançado em Belo Horizonte, chega a Rio de Janeiro e São Paulo. Apesar da sua importância simbólica, não existem dados sobre sua utilização em escolas. Mais que educativo, seu extenso e cuidadoso projeto visava – pelo apelo à história e às novas gerações – à exaltação do poder político pela afirmação do lugar primordial de Minas Gerais frente à nação e, sobretudo, em relação a São Paulo, onde a Política dos Governadores não deixava de apresentar suas fissuras.

O gênero do filme que se designa como educativo em 1925, o seu tema e desenvolvimento, a participação de historiadores consagrados, o uso do cinema educativo para projeção política, tudo levanta questões sobre o filme, sobre o estatuto da atividade cinematográfica em sua relação com a política, o tema histórico e a educação, iluminando através dele práticas sociais e culturais.



AUTORES DAS
COMUNICAÇÕES/
SESSÕES

Alex Santana França (SESSÃO 16)
 Alexsandro de Sousa e Silva (SESSÃO 19)
 Alice Dubina Trusz (SESSÃO 23)
 Amanda Amazonas Mesquita (SESSÃO 15)
 Anderson Montagner Martins (SESSÃO 3)
 Andréa Helena Puydinger De Fazio (SESSÃO 3)
 Arthur Autran (SESSÃO 23)
 Arthur Gustavo Lira do Nascimento (SESSÃO 10)
 Beatriz Rodvalho (SESSÃO 11)
 Camila Petroni (SESSÃO 10)
 Carlos Adriano Jeronimo de Rosa;
 Cláudio Marcondes de Castro Filho (SESSÃO 1)
 Carolina Dellamore B. Scarpelli (SESSÃO 22)
 Cira Inés Mora Forero (SESSÃO 20)
 Clara Schulmann (SESSÃO 20)
 Claudia Bossay Pisano (SESSÃO 8)
 Daniela de Paula Gomes (SESSÃO 15)
 Daniela Giovana Siqueira (SESSÃO 17)
 Débora Lúcia Vieira Butruce (SESSÃO 17)
 Elen Doppenschmitt (SESSÃO 3)
 Enrico Camporesi (SESSÃO 18)
 Erika Zerwes (SESSÃO 6)
 Fabián Núñez (SESSÃO 17)
 Fabio Nigra (SESSÃO 8)
 Fábio Uchôa (SESSÃO 7)
 Felipe Polydoro (SESSÃO 11)
 Fernando Seliprandy (SESSÃO 21)
 Flaviano Isolan (SESSÃO 18)
 Gabriel Amato (SESSÃO 22)
 Gabriela Santos Alves (SESSÃO 5)

Ignacio Del Valle Dávila (SESSÃO 8)
 Isabel de Castro (SESSÃO 12)
 Isabella Regina Oliveira Goulart (SESSÃO 2)
 Isadora Remundini (SESSÃO 13)
 Izabel de Fátima Cruz Melo (SESSÃO 10)
 Jamer Guterres de Mello (SESSÃO 9)
 Jefferson Rib (SESSÃO 7)
 Juliano Gonçalves da Silva (SESSÃO 5)
 Lena Suk (SESSÃO 2)
 Letícia Badan Palhares Knauer de Campos (SESSÃO 6)
 Lila Foster (SESSÃO 4)
 Livia Azevedo Lima (SESSÃO 12)
 Luciano Viegas da Silveira (SESSÃO 9)
 Luis Alberto Rocha Melo (SESSÃO 23)
 Luís Felipe Flores (SESSÃO 9)
 Luiz Carlos Sereza (SESSÃO 12)
 Máira Bosi (SESSÃO 1)
 Marcelo Abilio Públio (SESSÃO 19)
 Marcelo Prioste (SESSÃO 5)
 Márcio Aurélio Recchia (SESSÃO 16)
 Marcos Buccini (SESSÃO 14)
 Marcos Fabris (SESSÃO 6)
 Maria Chiaretti (SESSÃO 7)
 Mariana Martins Villaça (SESSÃO 21)
 Mateus Araújo (SESSÃO 14)
 Mauricio Cardoso (SESSÃO 18)
 Miriam Hermeto (SESSÃO 22)
 Natália Cristina Batista (SESSÃO 22)
 Pablo Gonçalo (SESSÃO 4)
 Patrícia de Almeida Kruger (SESSÃO 7)

Patrícia Machado (SESSÃO 13)
Pedro Plaza Pinto (SESSÃO 20)
Rafael Fermino Beverari (SESSÃO 19)
Rafael Valles (SESSÃO 11)
Reinaldo Cardenuto (SESSÃO 13)
Rodrigo Archangelo (SESSÃO 20)
Ronaldo Alves Ribeiro dos Santos (SESSÃO 15)
Rosane Kaminski (SESSÃO 21)
Sávio Luis Stoco (SESSÃO 4)
Sérgio César Júnior (SESSÃO 14)
Sérgio Eduardo Alpendre de Oliveira (SESSÃO 8)
Sheila Schvarzman (SESSÃO 23)
Taciana Almeida Garrido de Resende (SESSÃO 16)



FICHA TÉCNICA

I COLÓQUIO INTERNACIONAL DE CINEMA E HISTÓRIA

Escola de Comunicações e Artes

29 de novembro a 2 de dezembro de 2016

COMISSÃO ORGANIZADORA

Carolina Amaral de Aguiar (ECA-USP)
Danielle Crepaldi Carvalho (ECA-USP)
Eduardo Morettin (ECA-USP) - coordenador
Lúcia Ramos Monteiro (ECA-USP)
Margarida Adamatti (ECA-USP)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Arthur Autran Franco de Sá Neto (UFSCar)
Cristiane Freitas Gutfreind (PUC-RS)
Fábio Uchôa (UTP-PR)
Gustavo Souza (UNIP)
Ignacio Del Valle Dávila (Unila/Unicamp)
Irene Machado (ECA-USP)
Ismail Xavier (ECA-USP)
Marcius Freire (Unicamp)
Marcos Napolitano (FFLCH-USP)
Mariana Baltar (UFF)
Mariana Villaça (Unifesp)
Mônica Almeida Kornis (CPDOC-FGV)
Patrícia Machado (UFRJ)
Pedro Plaza Pinto (UFPR)
Reinaldo Cardenuto (FAAP)
Rosane Kaminski (UFPR)
Thais Blank (UFRJ)

COMISSÃO DISCENTE

Alexandra Villar Rodrigues
André Jales Paris
Bruna Tsarbopoulos de Resende
Carolina Azevedo Di Giacomo
Cleber de Jesus Siquette
Francisco Mendes Miguez
Jéssica Silva Mendes
Laura Benassi Yamashita

APOIO TÉCNICO

Daniel Alves da Silva
Edson da Conceição (Bill)
Ivone Vantini
João Cavalcante
Márcia Rangel
Victor Yuji Shirai
Vivi Müller

FOTOGRAFIA E FILMAGEM

Daniela Giovana Siqueira
Mariana Queen Nwabasili

ENTREVISTAS

Mariana Queen Nwabasili

FILMAGEM

Raissa Araújo do Rosário Silva

REVISÃO

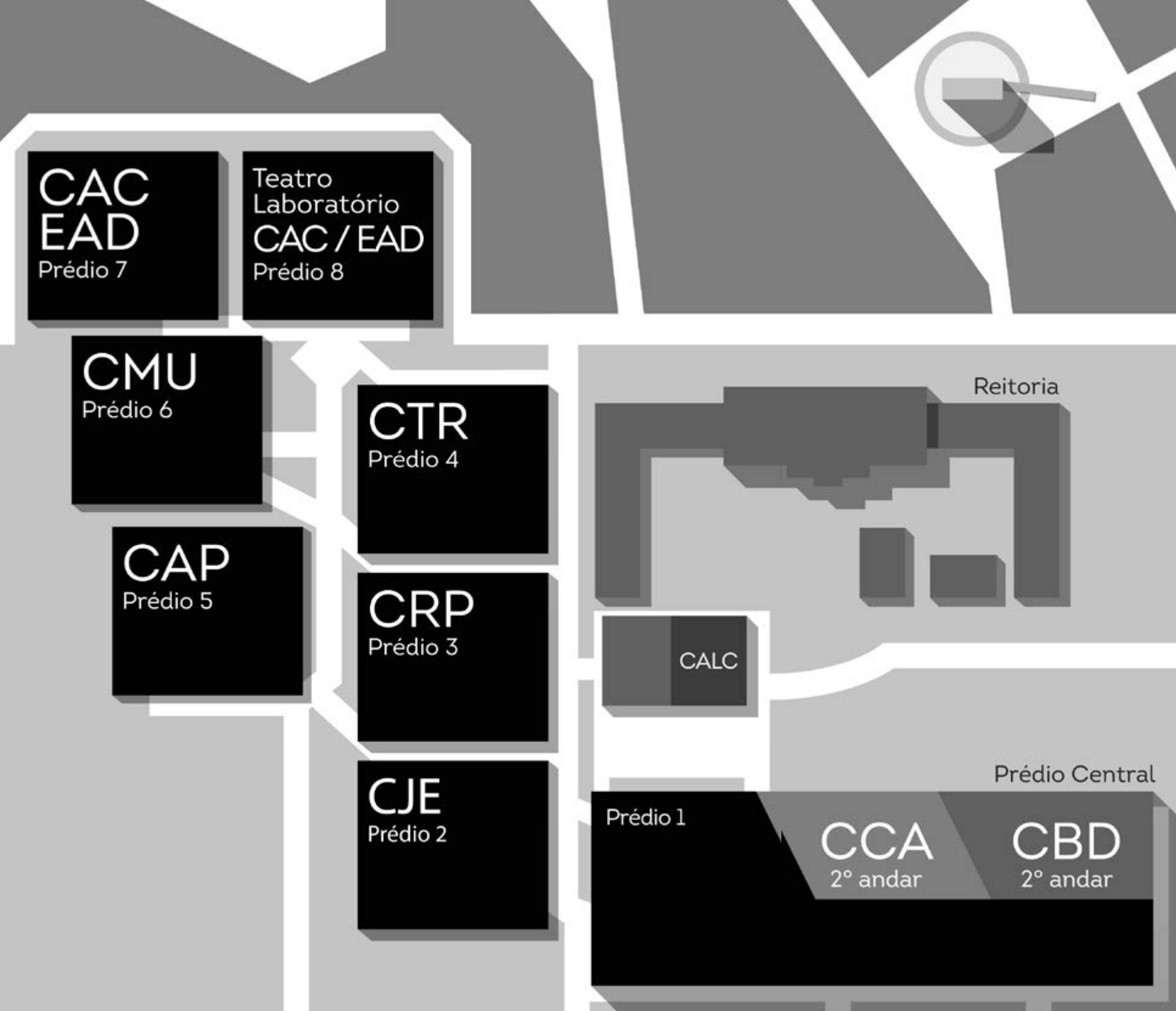
Roberto Alves

IDENTIDADE VISUAL

Fernando Naigeborin



MAPA

**ENDEREÇO:**

Av. Professor Lúcio Martins
Rodrigues, 443, Cidade
Universitária, São Paulo.

LOCAL DAS COMUNICAÇÕES:

Auditórios A e B, CTR, Prédio 4

APOIO

