ECA
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FAPESP

CAPES

II Colóquio Internacional Cinema e História

USP

ECA
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo

DATA **5 a 8 de dezembro de 2017**

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

REALIZAÇÃO **Grupo de Pesquisa CNPq História e Audiovisual**

ECA
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FAPESP

CAPES

06 APRESENTAÇÃO

10 RESUMO DA PROGRAMAÇÃO

14 PROGRAMAÇÃO

32 CONFERÊNCIAS

40 LANÇAMENTO DE LIVROS

44 RESUMO DAS COMUNICAÇÕES

158 AUTORES DAS COMUNICAÇÕES/ SESSÕES

164 FICHA TÉCNICA

168 MAPA DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES (ECA-USP)

APRESENTAÇÃO

O **II Colóquio Internacional de Cinema e História** é uma iniciativa do Grupo de Pesquisa CNPq "História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação" que visa a dar continuidade às discussões realizadas na primeira edição do encontro, realizada entre 29 de novembro e 2 de dezembro de 2016 na ECA-USP. Essa segunda edição é fundamental para a consolidação dos estudos sobre cinema e história em nível nacional, bem como para inserir o Brasil entre os espaços de debate internacionais nessa área.

O encontro reúne pesquisas que têm em comum o fato de considerarem o filme e o meio cinematográfico como potentes objetos para o estudo da História, dando prosseguimento aos trabalhos de nomes como Marc Ferro, Pierre Sorlin, Michèle Lagny, Antoine De Baecque, Christian Delage, Sylvie Lindeperg, Robert Rosenstone, Tom Gunning, Ismail Xavier e Charles Musser, entre outros.

Além disso, o **II Colóquio Internacional de Cinema e História** busca, a exemplo do primeiro, dar continuidade às atividades do grupo de pesquisa CNPq "História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação", coordenado pelos professores Eduardo Morettin (ECA-USP) e Marcos Napolitano (FFLCH-USP), que desde 2005 promove seminários regulares e abertos, realizados na ECA-USP, com o objetivo de reunir professores, pesquisadores e estudantes interessados nos estudos das relações entre o audiovisual e a história

A experiência do I Colóquio confirmou nossa hipótese de que não existe uma metodologia única para tratar as relações entre cinema e história, mas também reforçou a importância de se debater as diferentes formas pelas quais o cinema pode impulsionar o conhecimento histórico. Com o II Colóquio, esperamos explorar outros caminhos teóricos e consolidar aqueles valorizados pelo grupo, a saber, o dos vínculos entre a análise fílmica, a historiografia, a memória e a representação histórica.

As comunicações apresentadas durante o Colóquio sintetizam eixos de análise desenvolvidos nos estudos dessas relações:

A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA NO CINEMA

Espaço aberto a comunicações que se ocupam de analisar filmes e questões ligadas às representações do tempo passado no cinema de ficção e documental, bem como produções que pretendam constituir uma narrativa sobre determinado período ou evento histórico.

PESQUISA HISTÓRICA E ANÁLISE FÍLMICA: CONFLUÊNCIAS

Linha de pesquisa que recorre à análise fílmica como principal método para se constituir um conhecimento histórico sobre determinado período ou evento. Abriga trabalhos que consideram o filme, a partir de suas especificidades estéticas, como fonte primária, articulando-o a outras fontes documentais de época e historiográficas. Também abriga propostas que se dedicam a encontrar e promover diálogos entre filmes e os projetos historiográficos que os sustentam.

CINEMA, ARQUIVOS E OS REGIMES DE HISTORICIDADE

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

Agradecemos o financiamento 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 deste congresso.

Carolina Amaral de Aguiar / Danielle Crepaldi Carvalho / Eduardo Morettin Lúcia Ramos Monteiro / Margarida Adamatti / Mariana Villaça

RESUMO DA PROGRAMAÇÃO

5 DE DEZEMBRO, TERÇA-FEIRA

HORÁRIO	SALA	MESA
18h	Auditório A	**Abertura**
18h30	Auditório A	**Conferência de Abertura:** Mariano Mestman (UBA)

6 DE DEZEMBRO, QUARTA-FEIRA

HORÁRIO	SALA	MESA
9h – 10h30	Auditório A	**Sessão 1**: Políticas do cinema
9h – 10h30	Auditório B	**Sessão 2:** Dimensões históricas do cinema experimental
10h30 – 11h	Intervalo	
11h – 12h30	Auditório A	**Sessão 3:** Cinema e catástrofe
11h – 12h30	Auditório B	**Sessão 4:** Cinema e engajamento
12h30 – 14h	Almoço	
14h – 16h	Auditório A	**Sessão 5:** Cinema e ditadura
14h – 16h	Auditório B	**Sessão 6:** Documentário brasileiro
16h – 16h30	Intervalo	
16h30 – 18h	Auditório A	**Sessão 7:** Mesa 1: Métodos de pesquisa em cinema e história
16h30 – 18h	Auditório B	**Sessão 8:** Mesa 2: Cinematecas: preservação, circulação, pesquisa
18h – 18h30	Intervalo	
18h30	Auditório A	**Conferência plenária:** Anita Leandro (UFRJ)

7 DE DEZEMBRO, QUINTA-FEIRA

HORÁRIO	SALA	MESA
9h – 10h30	Auditório A	**Sessão 9:** Lugares de memória
9h – 10h30	Auditório B	**Sessão 10:** História e teorias cinematográficas
10h30 – 11h	Intervalo	

HORÁRIO	SALA	MESA
11h – 12h30	Auditório A	**Sessão 11:** Historiografias e circulações latino-americanas
11h – 12h30	Auditório B	**Sessão 12:** Cinema silencioso brasileiro: novas abordagens
12h30 – 14h	Almoço	
14h – 16h	Auditório A	**Sessão 13:** Memória crítica do cinema brasileiro
14h – 16h	Auditório B	**Sessão 14:** Estados Unidos no cinema
16h – 16h30	Intervalo	
16h30 – 18h30	Auditório A	**Sessão 15:** Políticas do cinema (2)
16h30 – 18h30	Auditório B	**Sessão 16:** Gêneros do audiovisual
18h30 – 19h30	Lançamento de livros	
19h30	Auditório A	**Conferência plenária:** Sylvie Rollet (Paris 3)

8 DE DEZEMBRO, SEXTA-FEIRA

HORÁRIO	SALA	MESA
9h – 10h30	Auditório A	**Sessão 17:** Debates sobre identidade
9h – 10h30	Auditório B	**Sessão 18:** Olhares para o cinejornal
10h30 – 11h	Intervalo	
11h – 12h30	Auditório A	**Sessão 19:** Pedagogias afetivas do cinema
11h – 12h30	Auditório B	**Sessão 20:** Cinema de mulheres
12h30 – 14h	Almoço	
14h – 16h	Auditório A	**Sessão 21:** Cinema e outras artes
14h – 16h	Auditório B	**Sessão 22:** Cinema de segunda mão e a memória histórica
16h – 16h30	Intervalo	
16h30 – 18h	Auditório A	**Sessão 23** – Mesa 3: Métodos de pesquisa em cinema e história (2)
16h30 – 18h	Auditório B	**Sessão 24** – Mesa 4: Cinema e ditadura
18h – 18h30	Intervalo	
18h30	Auditório A	**Conferência de encerramento:** Charles Musser (Yale University)

PROGRAMAÇÃO

5 DE DEZEMBRO, TERÇA-FEIRA

AUDITÓRIO A

Abertura

18h

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

AUDITÓRIO A

Conferência de abertura

18h30

Mariano Mestman. *Construir archivos; revisar fuentes. Notas sobre el trabajo con documentos del cine político de América Latina*. Universidad de Buenos Aires.

Apresentação e mediação: Mariana Villaça. Universidade Federal de São Paulo.

6 DE DEZEMBRO, QUARTA-FEIRA

Manhã

AUDITÓRIO A
Sessão 1 (Políticas do cinema)
9h – 10h30
Mediador: Ana Karícia Machado Dourado

Izabella Cardoso da Silva: Crônica de um industrial *(Luiz Rosemberg Filho, 1978): os debates políticos presentes na obra e sua avaliação pela crítica*. Universidade Federal de São Paulo.

João Campos: *Da nossa memória fabulamos nóis mesmos: a política da rememoração na obra de Adirley Queirós*. Universidade de São Paulo.

Tiago José Lemos Monteiro/ Laura Loguercio Cánepa: *Filmes de Jean Garrett como documentos de época: discursos ambivalentes no cinema da Boca do Lixo*. Instituto Federal do Rio de Janeiro/Universidade Anhembi-Morumbi.

AUDITÓRIO B
Sessão 2 (Dimensões históricas do cinema experimental)
9h – 10h30
Mediadora: Carolina Azevedo di Giacomo

Leide Ana Oliveira Caldas: *Superoitismo no Maranhão: a invenção do cinema local como prática de microrresistências (1970/80)*. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão.

Calac Nogueira: *Retorno às origens: nostalgia primitiva nos filmes de Andy Warhol*. Universidade de São Paulo.

Coffee Break

AUDITÓRIO A
Sessão 3 (Cinema e catástrofe)
11h – 12h30
Mediador: Alexsandro de Sousa e Silva

Alexandre Nakahara: *Catástrofe e o olhar viajante em* Anatomia do Medo. Universidade de São Paulo.

Gilda Bevilacqua: El hijo de Saúl: *reflexiones sobre la representación de los Sonderkommandos y el Holocausto en el cine*. Universidad de Buenos Aires.

Iago Rezende de Almeida/Gabriela Borges Martins Caravela: *Enxergando manicômios: estéticas da realidade filmada*. Universidade Federal de Juiz de Fora.

AUDITÓRIO B
Sessão 4 (Cinema e engajamento)
11h – 12h30
Mediador: Fernando Seliprandy

Luis Felipe Labaki: *Dziga Viértov, Degelo e desestalinização: o caso de T*rês Cantos Sobre Lênin. Universidade de São Paulo.

Ricardo Paredes Quintana: *El documental* Philips Radio *(1931) de Joris Ivens: análisis fílmico e investigación histórica desde Chile*. Universidad Central de Chile.

Julia Fagioli: *Por que as imagens se põem a tremer? Militância e montagem em* O fundo do ar é vermelho, *de Chris Marker*. Universidade Federal de Minas Gerais.

Almoço
12h30 – 14h00

Tarde

AUDITÓRIO A
Sessão 5 (Cinema e ditadura)
14h00 – 16h
Mediador: Marcos Napolitano

Fernando Seliprandy: *Forma e indeterminação no documentário contemporâneo sobre as ditaduras do Cone Sul.* Universidade de São Paulo.

Luiz O. G. Ancona: *Cinema, censura e história: a ditadura militar brasileira e os filmes de Jean-Luc Godard.* Universidade de São Paulo.

Janailson Macêdo Luiz: *No rastro do herói: mito, política e memória em* Osvaldão (2014). Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará.

Vinícius Alexandre Rocha Piassi: *Cronotopias da memória e do esquecimento: ensaios sobre a outra cena em dois filmes de Tata Amaral.* Universidade Federal de Uberlândia.

AUDITÓRIO B
Sessão 6 (Documentário brasileiro)
14h00 – 16h
Mediadora: Izabel de Fátima Cruz Melo

Ana Luisa de Castro Coimbra: *Alexandre Robatto Filho e o cinema na Bahia.* Universidade Federal de Minas Gerais.

Arthur Gustavo Lira do Nascimento: O cajueiro nordestino *(1962): entre a pesquisa sociológica e o filme documental*. Universidade Federal de Pernambuco.

Sávio Luis Stoco: No paiz das Amazonas *(1922), um marco do filme natural brasileiro e seu restauro realizado em 1986*. Universidade de São Paulo.

Luís Ricardo Araujo da Costa: Arraial do Cabo *e* Aruanda: *o subdesenvolvimento como verdade*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Coffee Break

AUDITÓRIO A
Sessão 7 – Mesa 1 (Métodos de pesquisa em cinema e história)
16h30 – 18h00
Mediadora: Margarida Adamatti

Christian León: *Usos creativos del archivo y políticas de la memoria en el documental ecuatoriano (2000-2013)*. Universidad Andina Simón Bolívar.

Ignacio Del Valle Dávila: *Historiografias dos cinemas na América Latina: das fronteiras nacionais aos trânsitos transnacionais*. Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Ana Maria Mauad: *Imagens que faltam... Do álbum de família para o espaço publico visual, o pessoal é político*. Universidade Federal Fluminense.

AUDITÓRIO B
Sessão 8 – Mesa 2 (Cinematecas: preservação, circulação, pesquisa)
16h30 – 18h00
Mediador: Eduardo Morettin

Olga Futemma: *Cinemateca e seus problemas, versão revista e ampliada. Uma visão da trajetória institucional desde seus primeiros esforços em torno da necessidade da preservação audiovisual.* Cinemateca Brasileira.

Tiago Baptista: *Conservação, conhecimento e criação: novas e velhas funções para as cinematecas.* Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema/ANIM

Mónica Villarroel: *Cineteca Nacional de Chile: los nuevos desafíos para la salvaguarda y el acceso al archivo.* Cineteca Nacional de Chile.

Coffee Break

AUDITÓRIO A
Conferência plenária
18h30
Anita Leandro. *Imagens excluídas da história.* Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Apresentação e mediação: Eduardo Morettin. Universidade de São Paulo.

7 DE DEZEMBRO, QUINTA-FEIRA

Manhã

AUDITÓRIO A
Sessão 9 (Lugares de memória)
9h – 10h30
Mediadora: Marcella Furtado Rodrigues

Henri Gervaiseau: *Lugar e trabalho de memória(s) em* Récits d'Ellis Island *(1980)*. Universidade de São Paulo.

Luís Martins Villaça: *A imagem, a história e a experiência em* Nostalgia da Luz *e* O Botão de Pérola. Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial.

Nicholas Andueza: *Filme de arquivo, cinema do presente – uma ponte entre Epstein e Benjamin*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

AUDITÓRIO B
Sessão 10 (História e teorias cinematográficas)
9h – 10h30
Mediadora: Carolina Azevedo di Giacomo

Mateus Araújo: *Ensaio fílmico e conhecimento histórico: o modelo do "aqui / alhures" em Godard e Straub/Huillet*. Universidade de São Paulo.

Sheila Schvarzman: *O lugar das imagens na escrita da História: Jean-Luc Godard, Eric Hobsbawn e Marc Ferro em* Histoire parallèle. Universidade Anhembi-Morumbi.

Victor Santos Vigneron: *André Bazin: tempo e mortalidade*. Universidade de São Paulo.

Coffee Break

AUDITÓRIO A
Sessão 11 (Historiografias e circulações latino-americanas)
11h – 12h30
Mediador: Ignacio Del Valle Dávila

Natacha Muriel López Gallucci: *Alex Viany e Mauricio Berú: primeiras notas para uma história audiovisual comparada das práticas do corpo no Brasil e na Argentina*. Universidade Federal do Cariri.

Isabella Regina Oliveira Goulart: *A negociação da latinidade: circulação e exibição das versões em espanhol no Brasil*. Universidade de São Paulo.

Camila Goetzinger: *As majors e o governo estadunidense contra as taxas no Brasil – 1940*. Universidade Federal de Santa Catarina.

AUDITÓRIO B
Sessão 12 (Cinema silencioso brasileiro: novas abordagens)
11h – 12h30
Mediadora: Débora Lúcia Vieira Butruce

Lena Suk: *Gender roles in urban and rural spaces in Brazilian silent cinema*. University of Louisiana at Lafayette.

Carolina Azevedo Di Giacomo: *A apropriação do cinema e do automóvel pela elite carioca do início do século XX*. Universidade de São Paulo.

Luciana Corrêa de Araújo: *Cinema como atração nos palcos (1910-1920)*. Universidade Federal de São Carlos.

Almoço

Tarde

AUDITÓRIO A
Sessão 13 (Memória crítica do cinema brasileiro)
14h00 – 16h
Mediador: Luís Villaça

Débora Lúcia Vieira Butruce: O ébrio *e a restauração editorial.* Universidade de São Paulo.

Livia Lima: *Lúcio Cardoso e o cinema: da crítica na revista* Cultura política *(1941) ao filme inacabado* A mulher de longe *(1949)*. Universidade de São Paulo.

Anna Karinne Ballalai: *O ator e o cinema moderno: o pensamento de Luis Carlos Maciel.* Universidade de São Paulo.

Eduardo Baggio: *O mistério do cinema de Arthur Rogge*. Universidade Estadual do Paraná.

AUDITÓRIO B
Sessão 14 (Estados Unidos no cinema)
14h00 – 16h
Mediadora: Isabella Regina Oliveira Goulart

Artur Felipe Santos Lopes: *À procura da infelicidade: o declínio do sonho americano no cinema criminal de Michael Mann (1981–2004)*. Universidade Federal de Santa Catarina.

Flávio Vilas-Bôas Trovão: *Cinema e educação nas comédias de John Hughes nos Estados Unidos dos anos 1980*. Universidade Federal de Mato Grosso.

Mariana Piccinelli: *El género Western y la historia estadounidense. Sobre cómo Hollywood representa los hechos pasados a partir del análisis de* The man from the Alamo *(1953)*. Universidad de Buenos Aires.

Patrícia de Almeida Kruger: *Imagens da América: a construção política da subjetividade em* Europa *e* Dançando no escuro, *de Lars von Trier*. Universidade de São Paulo.

Coffee Break

AUDITÓRIO A
Sessão 15 (Políticas do cinema (2))
16h30 – 18h30
Mediadora: Danielle Crepaldi Carvalho

Rafael Morato Zanatto: Madame Dubarry *(1919), de Ernst Lubitsch: a Revolução Francesa representada pela "pena perversa e sexual dos alemães"*. Universidade Estadual Paulista.

Raquel de Medeiros Deliberador: *O cinema na propaganda nazista: análise dos filmes* O eterno judeu *e* Judeu Süss *(1940)*. Universidade Estadual de Londrina.

Euclides Santos Mendes: *Cinema e história no neorrealismo rosselliniano*. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Luís Alberto Rocha Melo: *O "insigne ficante"* Limite: *o fim e o princípio*. Universidade Federal de Juiz de Fora.

AUDITÓRIO B
Sessão 16 (Gêneros do audiovisual)
16h30 – 18h30
Mediadora: Mariana Villaça

Patrícia Teresa Lucas Jorge: *Comédias contemporâneas brasileiras e o consumo como tema. O caso de* S.O.S. Mulheres ao mar. Universidade Anhembi-Morumbi.

Virgínia Jangrossi: *The Grey melodrama: As nuances entre o sensacionalismo e a emoção excessiva.* Universidade Federal de São Carlos.

Daniela de Paula Gomes: *"Just say no": antimelodrama e desconstrução da moral neoconservadora em* Drugstore Cowboy, *de Gus Van Sant*. Universidade Federal de Ouro Preto.

Maytê R. Vieira: *Belos e malditos: vampiros e a transfiguração da monstruosidade no cinema dos anos 1990*. Universidade Federal do Paraná.

LANÇAMENTO DE LIVROS
18h30
Apresentação e mediação: Margarida Adamatti. Universidade Federal de São Carlos.

AUDITÓRIO A
Conferência plenária
19h30
Sylvie Rollet: *De gestes en regards ou l'histoire "à contretemps" dans deux films de Sergueï Loznitsa.* Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Apresentação e mediação: Carolina Amaral de Aguiar. Universidade Federal da Integração Latino-americana

8 DE DEZEMBRO, SEXTA-FEIRA

Manhã
AUDITÓRIO A
Sessão 17 (Debates sobre identidade)
9h – 10h30
Mediador: Regina Egger

Izabel de Fátima Cruz Melo: *"O índio, o negro e os (i)migrantes": a Mostra do Filme Etnográfico e as reflexões sobre identidade brasileira*. Universidade do Estado da Bahia/Universidade de São Paulo.

Marina Dantas Pinheiro: *O trânsito visual do quilombo: a transformação da categoria de classe como elemento de afro-brasilidade em* Ganga Zumba *(1964) e* Quilombo *(1984)*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Renata Melo Barbosa do Nascimento: Rio, 40 Graus: *representações das mulheres negras no filme de Nelson Pereira dos Santos (1955)*. Universidade de Brasília.

AUDITÓRIO B
Sessão 18 (Olhares para o cinejornal)
9h – 10h30
Mediador: Sávio Luis Stoco

Fernanda Franchini: *A infância nas edições de um cinejornal dos anos 1950*. Universidade de São Paulo.

Rodrigo Archangelo: *Trajetórias do acervo e historicidade das imagens: fragmentos de uma cultura política em duas séries de cinejornais*. Universidade de São Paulo/Cinemateca Brasileira.

Tatiana Hora: *Imagens da construção de Brasília: das grandes obras nos cinejornais da Novacap ao massacre dos operários* em Brasília segundo Feldman. Universidade Federal de Minas Gerais.

Coffee Break

AUDITÓRIO A
Sessão 19 (Pedagogias afetivas do cinema)
11h – 12h30
Mediadora: Izabel de Fátima Cruz Melo

Natalia Belasalma de Oliveira: *Arthur Omar e a anti-história.* Universidade de São Paulo.

Paola Prestes Penney: *O cinema amador de Herbert Duschenes: história, pedagogia e arte*. Universidade de São Paulo.

Tainah Negreiros Oliveira de Souza: *O mapa emotivo de Agnès Varda: os lugares e as memórias*. Universidade de São Paulo.

AUDITÓRIO B
Sessão 20 (Cinema de mulheres)
11h – 12h30
Mediadora: Bárbara Felice

Marina Cavalcanti Tedesco/ Érica Sarmet: *Por uma re-visão da história das mobilizações políticas das mulheres no cinema brasileiro: o caso do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro (1985 – 1987)*. Universidade Federal Fluminense.

Luísa Girardi: *Teresa Trautman, a cineasta amordaçada*. Universidade de São Paulo.

María Celina Ibazeta: *Mi vida dentro: la migración desde la perspectiva* femenina. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Almoço

Tarde

AUDITÓRIO A
Sessão 21 – (Cinema e outras artes)
14h00 – 16h
Mediadora: Carolina Azevedo di Giacomo

Caroline Moreira Reis: *História, literatura e cinema: a representação da Idade Média pelo Monty Python*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Joêzer Mendonça: *As histórias que os filmes não contam: o caso* Amadeus. Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

Samuel Paiva: *Arqueologia de mídias no cinema contemporâneo de Pernambuco*. Universidade Federal de São Carlos.

Flávia Cesarino Costa: *Sobre os números musicais das chanchadas*. Universidade Federal de São Carlos.

AUDITÓRIO B
Sessão 22 (Cinema de segunda mão e a memória histórica)
14h00 – 16h
Mediadora: Isadora Remundini

Márcio Aurélio Recchia: *A Segunda Guerra Mundial e o Portugal de Salazar na montagem de* Fantasia lusitana: *rearranjar para desconstruir*. Universidade de São Paulo.

Mariana Duccini Junqueira da Silva: *Filmes de segunda mão, histórias de segundo grau: aproximações e contrastes entre* Outro país *e* Fantasia lusitana. Universidade Estadual de Campinas.

Roberta Veiga: *O avesso da imagem em* Retratos de identificação: *do fascismo à intimidade, da intimidade à contra-história.* Universidade Federal de Minas Gerais.

Patrícia Machado/Thais Blank: *Quando o doméstico invade o político: imagens familiares e o testemunho da ditadura militar brasileira.* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/ Fundação Getúlio Vargas.

Coffee Break

AUDITÓRIO A
Sessão 23 – Mesa 3 – Métodos de pesquisa em cinema e história (2)
16h30 – 18h00
Mediadora: Mariana Villaça

Alexandre Busko Valim: *O exímio embaixador da boa vontade: diplomacia, cinema e propaganda no* Orson Welles Moving Picture Project. Universidade Federal de Santa Catarina.

Jorge Iturriaga: *La censura cinematográfica en Chile a comienzos de la década de 1960*. Universidad de Chile.

Alice Dubina Trusz: *A introdução dos longas-metragens no mercado cinematográfico brasileiro na década de 1910 e suas implicações sobre o setor exibidor e na relação espectador-filme.* Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

AUDITÓRIO B
Sessão 24 – Mesa 4 (Cinema e ditadura)
16h30 – 18h00
Mediadora: Carolina Amaral de Aguiar

Paola Margulis: *La Argentina del desencanto: un análisis del tratamiento visual de las leyes de prescripción de causas militares en los documentales sobre el proceso de consolidación democrático.* Universidad de Buenos Aires/CONICET.

Paula Halperin: *Entre o nacionalismo conservador e a revolução: cinema e imaginação histórica em* Independência ou morte *e* Os inconfidentes, *1972.* SUNY Purchase.

Fabián Núñez: *A difusão de filmes latino-americanos na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nos anos de chumbo.* Universidade Federal Fluminense.

AUDITÓRIO A
Conferência de encerramento
18h30
Charles Musser: *Beginnings, formations, genealogies: Histories of the documentary tradition.* Yale University.
Apresentação e mediação: Danielle Crepaldi Carvalho.

CONFERÊNCIAS

CONFERÊNCIA DE ABERTURA
5 de dezembro, 18h30, Auditório A

Construir archivos; revisar fuentes. Notas sobre el trabajo con documentos del cine político de América Latina
Mariano Mestman (Universidad de Buenos Aires)

Esta presentación abordará dos cuestiones referidas al trabajo en archivos audiovisuales y el uso de fuentes documentales en el estudio del llamado Nuevo Cine Latinoamericano de las décadas de 1960/1970. En primer lugar, se presentarán algunos casos de alteración de fuentes originales (documentos y films) cuando fueron reeditadas en años posteriores, sea en libros o DVDs. Se volverá sobre varios casos ya analizados por el autor, y en particular se abordarán cartas de Glauber Rocha (sobre sucesos clave del cine político de América Latina de 1969) que difieren en sus ediciones de 1971, 1997 y 2005, y donde las razones de las alteraciones parecen más complejas que en otros casos.

En segundo lugar, se presentarán dos investigaciones del autor (una reciente y otra en curso) que involucraron trabajos en archivos de Argentina, Cuba, Canadá e Italia. En este caso, se busca mostrar cómo el trabajo sobre fuentes inéditas, desconocidas o poco transitadas, permitió revisar aspectos desatendidos por la bibliografía respecto del origen y el final del Nuevo Cine Latinoamericano. El primer caso se refiere al momento de organización de los cineastas políticos de la región en torno al Comité de Cineastas de América Latina (Caracas, setiembre 1974), y a sus vínculos con el circuito del cine político europeo y las nuevas cinematografías africanas. Aquí se discute la tensión entre la identidad "latinoamericanista" y la "tercermundista" (separadas sólo a efectos analíticos) en esa coyuntura histórica. El segundo caso regresa sobre los inicios del Nuevo Cine Latinoamericano para revisar el origen de la Escuela Documental de Santa Fe (creada por Fernando Birri) y su contexto local-transnacional. Aquí se discute con bibliografía de los últimos

quince años que viene cuestionando el alcance político de los orígenes de dicha experiencia (1956-1958) como antecedente directo del cine militante de fines de la década de 1960. Se presentarán fuentes que en cambio permiten reafirmar (y profundizar) dos aspectos clave de dicho origen: el alcance social y político del proyecto inicial articulado al contexto local de la Universidad Nacional del Litoral; el vínculo material y visual de su propuesta del método fotodocumental con la experiencia inmediatamente previa italiana (no sólo, ni principalmente, la neorrealista).

CONFERÊNCIA PLENÁRIA
6 de dezembro, 18h30, Auditório A

Imagens excluídas da história.
Anita Leandro (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Em junho de 1979, a apenas dois meses da promulgação de uma lei de anistia paradoxal e, ainda hoje, polêmica, pois extensiva a torturadores e restritiva em relação a participantes da luta armada, os comitês de anistia do Brasil e da Europa se reuniram na sede do parlamento italiano, em Roma, para pensar uma estratégia conjunta de intervenção no processo de abertura política, então fortemente controlado pelo regime ditatorial. Uma profunda inquietude quanto à manutenção do aparato repressivo marcava as conferências e debates. Estavam ali presentes diferentes gerações de exilados: veteranos, como Apolônio de Carvalho, Francisco Julião e Gregório Bezerra; lideranças estudantis e operárias dos movimentos de 1968 e várias crianças, nascidas em terra estrangeira e, como seus pais, sem passaporte. Um exilado filmou o evento, com o intuito de produzir um documento para o futuro. São os únicos registros audiovisuais até hoje encontrados da Conferência Internacional pela Anistia Ampla, Geral e Irrestrita e pelas Liberdades Democráticas no Brasil. Por falta de dinheiro e de tempo disponível

para construir um projeto de documentário, Hamilton Lopes dos Santos, o autor dessas imagens, guardou-as durante quase quatro décadas, sem proceder a nenhum tipo de montagem. Depois de tantos anos excluído da história, como os próprios exilados, na época, o material filmado foi, finalmente, mixado em 2016 e começa, agora, a ser confrontado com a memória de pessoas presentes à conferência. Muitas delas morreram depois de voltar para o Brasil. Mas as imagens e os sons resistiram ao tempo e testemunham, hoje, sobre os últimos dias de exílio.

CONFERÊNCIA PLENÁRIA
7 de dezembro, 19h30, Auditório A

De gestes en regards ou l'histoire "à contretemps"
dans deux films de Sergueï Loznitsa.
Sylvie Rollet (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

À partir de *Blocus* (*Blokada*, 2006) et *L'Événement* (*Sobytie*, 2015), deux films marquant une rupture dans l'œuvre du cinéaste ukrainien puisqu'ils sont uniquement constitués d'images d'archives, je développerai trois propositions venues d'horizons théoriques différents.

La première est d'ordre méthodologique : j'emprunterai aux réflexions de Carlo Ginzburg sur la « méthode indiciaire » l'idée que le montage de ces archives permet d'y voir une série d'écarts, voire de « déchets révélateurs », au travers desquels peut apparaître une autre histoire – discontinue – doublant l'histoire officielle.

La seconde proposition incombe à Walter Benjamin et engage une philosophie du cinéma. Celui-ci révélerait « l'inconscient visuel » de notre existence comme la psychanalyse a découvert l'inconscient « pulsionnel ». Mais, ajoute Walter Benjamin, il ne s'agit pas seulement d'une analogie. En effet, « les rapports les plus étroits existent entre ces deux formes de

l'inconscient » (*L'Œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée,* 2e version, 1936). Autrement dit, le cinéma aurait la capacité de rendre perceptible la manière dont la temporalité complexe de la psychè est également celle des temps historiques. Mon hypothèse est que la présence « intempestive » dans les images d'archives d'un passé jusqu'alors « invisible » est à l'origine des montages de Loznitsa.

Or, s'il peut soudain apparaître l'histoire, refoulée et discontinue, d'un « peuple qui (toujours) manque », c'est à la condition de prêter attention à un certain nombre de regards et de gestes minuscules. Les réflexions de Giorgio Agamben dans « Notes sur le geste » interviennent ici. En effet, au terme d'un développement consacré à la « tâche du cinéaste » – « introduire l'élément du réveil » qui permettra de « rendre l'image à la liberté du geste » –, le philosophe affirme que :« Ayant pour centre le geste et non l'image, le cinéma appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique (et non pas simplement à l'ordre esthétique). »

C'est, me semble-t-il, ce statut complexe que revendiquent les deux films de Loznitsa.

CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO
8 de dezembro, 18h30, Auditório A

Beginnings, Formations, genealogies:
Histories of the documentary tradition.
Charles Musser (Yale University)

We tend to think of cinema as a practice that began in 1895-96 and rapidly expanded. In this conception, documentary (Flaherty, Grierson, Vertov, etc.) emerged about the time that the classical cinema (or more specifically the vertically integrated Classical Hollywood studio system) was falling into place—in the early 1920s. Yet we might think of cinema's modes—particu-

larly those of fiction and nonfiction (particularly that of the documentary) as having two quite different histories or trajectories. In this regard, rather than look at the history of documentary film as narrowly defined, we might examine the much longer history of the documentary tradition that involved a variety of screen practices that flourished in the second half of the nineteenth century––as well as an even longer tradition of documentary (following William Stott) that included the illustrated lecture, books, photography, radio and other media forms.

LANÇAMENTO DE LIVROS

O triunfo da persuasão: Brasil, Estados Unidos e o cinema da política de boa vizinhança durante a II Guerra Mundial
Autor: Alexandre Busko Valim
Editora: Alameda Editorial
Ano: 2017

Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro
Organizadoras: Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco
Editora: Papirus
Ano: 2017

Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)
Autora: Mónica Villarroel
Editora: Lom Ediciones
Ano: 2017.

Sétima Arte: um culto moderno (2ª ed.)
Autor: Ismail Xavier
Editora: SESC-SP
Ano: 2017

Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética
Organizadores: Carolina Amaral de Aguiar, Danielle Crepaldi Carvalho, Eduardo Morettin, Lúcia Ramos Monteiro, Margarida Maria Adamatti
Editora: Sulina
Ano: 2017

Fernando Birri: criação e resistência do Novo Cinema na América Latina
Autora: Mônica Cristina Araujo Lima Horta
Editora: Editora Papagaio
Ano: 2017

Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais
Autores: Eduardo Morettin, Denize Correa Araujo e Vitor Reia-Baptista
Editora: Faro, Portugal: CIAC/Universidade do Algarve
Ano: 2016.

Ver, ouvir e ler os cineastas - Teoria dos cineastas, Vol. 1
Organizadores: André Rui Graça, Denize Araújo, Eduardo Baggio e Manuela Penafria
Editora: Editora LabCom.IFP
Ano: 2016

Propostas para a teoria do cinema - Teoria dos cineastas, Vol. 2
Organizadores: André Rui Graça, Denize Araújo, Eduardo Baggio e Manuela Penafria
Editora: Editora LabCom.IFP
Ano: 2016

RESUMO DAS COMUNICAÇÕES

6 DE DEZEMBRO, QUARTA-FEIRA

Sessão 1 (Políticas do cinema)
AUDITÓRIO A - 9H – 10H30

Izabella Cardoso da Silva: Crônica de um industrial *(Luiz Rosemberg Filho, 1978): os debates políticos presentes na obra e sua avaliação pela crítica*. Universidade Federal de São Paulo.

Em nossa pesquisa de Mestrado, com apoio da Fapesp, analisamos o filme *Crônica de um industrial*, buscando compreender como ele dialoga com alguns debates sobre a derrota da esquerda e outras discussões que marcaram o momento político e econômico brasileiro da década de 1970, como, por exemplo, a Teoria da Dependência. Uma de nossas hipóteses é de que a obra parece construir uma representação do fracasso da esquerda, vivenciado a partir do golpe de 1964 e, mais drasticamente, a partir do fracasso da luta armada, projeto que se desvaneceu com a derrota da Guerrilha do Araguaia, em 1974.

Embora identificado pela crítica (Ramos, Ferreira e Puppo) como integrante do dito "cinema marginal", a obra contou com parcial distribuição da Empresa Brasileira de Filmes, a Embrafilme (1969-1979). Além desse aspecto, observamos que seu diretor, Rosemberg, questiona o termo "marginal", identificando sua obra simplesmente como "autoral".

Nesta comunicação, pretendemos comentar a recepção do filme pela crítica, à época, e sua relação com a censura, uma vez que o filme foi indicado para participar do Festival de Cannes de 1978, mas não chegou a ser exibido no evento por ter sido proibido pela censura. *Crônica de um industrial* seria apenas lançado nacional e internacionalmente em 1980.

Nosso objetivo é problematizar sua inserção sob o termo "marginal" e perceber as razões para que a crítica houvesse identificado essa obra como

tal. Para tanto, abordaremos a trajetória de Luiz Rosemberg Filho até aquele momento, bem como as características de seu círculo de sociabilidade.

Dessa forma, pretendemos refletir sobre a crítica política presente na obra, seu caráter alegórico e, ainda, entender a relação entre os chamados filmes "marginais" e a Embrafilme.

> João Campos: *Da nossa memória fabulamos nóis mesmos: a política da rememoração na obra de Adirley Queirós*. Universidade de São Paulo.

O presente estudo propõe uma reflexão sobre os filmes *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014), focalizando as operações estéticas responsáveis por instaurar pontos de contato entre o documentário e a ficção. Nosso objetivo é avaliar os processos que tensionam imagens do passado, registros do presente e projeções sobre o futuro. As relações entre História e Cinema serão exploradas, portanto, através da análise das estratégias narrativas e de *mise en scène* do autor, cujo cinema busca, de acordo com o argumento construído, dar forma a histórias silenciadas pelos discursos dominantes.

Tomando os moradores da Ceilândia como atores, Adirley Queirós dá a ver fragmentos de suas memórias, matéria-prima a partir da qual suas narrativas são elaboradas. Os filmes protagonizam política e artisticamente os habitantes da Ceilândia, o que demanda uma perspectiva ampliada de produção histórica. Segundo Michel-Rolph Trouillot, podemos encontrar, ao lado dos historiadores profissionais, artesãos das mais diferentes estirpes e trabalhadores do campo, sem remuneração ou reconhecimento, que enriquecem, recusam ou reorganizam o trabalho dos profissionais, atuando como políticos, estudantes, escritores de ficção, cineastas ou membros participantes do público em geral (Trouillot, 2016, p. 57).

Considerando que "o poder é constitutivo da estória" e que toda narrativa histórica produz silêncios (Trouillot, 2016, p. 61), interpretamos os

filmes *A cidade é uma só?* e *Branco sai, preto fica* enquanto obras que reorganizam de forma híbrida (tanto no que diz respeito às relações entre ficção e documentário quanto entre gêneros de cinema, como documentário de busca e ficção científica) a memória de habitantes da Ceilândia que viveram processos históricos silenciados, a saber: a expulsão dos moradores da Vila IAPI pelo governo, no Plano Piloto e a truculenta batida policial que fere dois jovens negros num baile de *black music*, na Ceilândia. A pergunta que se segue é a seguinte: estaria, pois, Adirley Queirós produzindo uma história silenciada através do cinema?

O conceito de "imagem dialética", elaborado por Walter Benjamin nas suas *Passagens* (2006), é a referência central para o estudo. Segundo ele, "a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação" (Benjamin, 2006, p. 504). Nos filmes de Adirley Queirós, o ocorrido se fricciona com o presente e com o apocalipse futuro de várias maneiras, compondo imagens dialéticas, o que justapõe a produção da história à interpretação dos recursos expressivos dos filmes, pois é no âmbito da forma – principalmente na montagem – que o autor recompõe o "agora da cognoscibilidade" (Benjamin, 2006, p. 515) do ocorrido, construindo um discurso estético e político sobre o passado, o presente e o futuro.

A rearticulação mnemônica de cacos da história é pensada, portanto, enquanto principal gesto formal das obras analisadas, o que situa Adirley Queirós numa posição liminar no campo cinematográfico brasileiro. Distante tanto da geração do *Novíssimo Cinema Brasileiro* – epíteto do cinema contemporâneo no Brasil – quanto do cinema comercial ou industrial, a recente obra do cineasta aponta para um novo cinema político, que toma a rememoração como força criativa e marcial.

Tiago José Lemos Monteiro/ Laura Loguercio Cánepa: *Filmes de Jean Garrett como documentos de época: discursos ambivalentes no cinema da Boca do Lixo*. Instituto Federal do Rio de Janeiro/Universidade Anhembi-Morumbi.

Os estudos fílmicos brasileiros, em paralelo ao que se observa em países anglófonos e hispânicos, têm se dedicado, nas últimas duas décadas, a um resgate cada vez mais sistemático de cinematografias e contextos de produção tradicionalmente situados às bordas dos cânones cinematográficos nacionais. Podemos identificar ressonâncias desses processos na redescoberta/revaloração do cinema popular massivo e de gênero oriundo da Boca do Lixo paulistana nos anos 1970 e 1980, por meio de diferentes trabalhos de pesquisa e mostras de filmes, realizados por pesquisadores brasileiros (Abreu, 2006) e estrangeiros (Klinger & Tamsma, 2012).

Por vezes, entretanto, a recusa do silenciamento a que tais filmes foram submetidos não raro fomentou abordagens celebratórias que saudavam, como "obras-primas esquecidas" e "gênios incompreendidos", filmes e realizadores das mais diversas competências e trajetórias, como que apenas invertendo o sinal do valor (ou falta) dele até então imputado a tal universo.

Nesse contexto, o nome do cineasta Jean Garrett figura de maneira recorrente nessas retrospectivas, quase sempre associado a uma noção de artesania cinematográfica e sofisticação formal que o distinguiriam de seus contemporâneos da Boca do Lixo. Sem dúvida, os códigos da estética *exploitation* – à qual, consciente ou inconscientemente, esses filmes se filiavam (Reis, 2002) – podem nos ajudar a compreender o modo como os trabalhos de Garrett e de seus colegas foram considerados até agora.

Muito em função de seu *background* como fotógrafo *still*, mas também por compor suas equipes a partir da *expertise* de profissionais acima da média técnica da Rua do Triunfo (Carlos Reichenbach, Eder Mazini, Inácio Araújo), Garrett de fato logrou alcançar, em alguns de seus filmes,

uma curiosa terceira margem entre o apelo erótico-sensacionalista e uma certa pretensão à legitimidade artística, expressa na identificação de um certo *estilo* e no trânsito por diversos gêneros (melodrama, policial, filme-catástrofe, horror sobrenatural e até pornografia).

Este trabalho pretende contribuir para as reflexões acerca das "memórias da Boca", a partir de um olhar sobre três filmes realizados por Jean Garrett em sua "fase áurea": o *thriller* de assassinato em série *Amadas e violentadas* (1975), o filme-catástrofe *Noite em chamas* (1977) e o melodrama *Mulher, mulher* (1979).

O objetivo de nossas análises será a busca por compreender, por meio dos filmes, tensões e ambivalências existentes naquele cinema: entre uma busca quase selvagem pelo mercado do cinema erótico e o vislumbre de possibilidades autorais para alguns cineastas; entre a exploração do erotismo convencional, baseado no olhar masculino, e o processo de emancipação feminina então em curso; entre os processos de criação basicamente autodidatas e a apropriação "bricolada" de um sofisticado repertório que incluía o cinema de arte europeu, a psicanálise e a cinefilia.

Sessão 2 (Dimensões históricas do cinema experimental)
AUDITÓRIO B – 9H – 10H30

Leide Ana Oliveira Caldas: *Superoitismo no Maranhão: a invenção do cinema local como prática de microrresistências (1970/80)*. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão.

O presente trabalho está inserido no contexto da História Social e, mais precisamente, na interface desta com outras linguagens, quanto à forma de olhar, tratar e falar acerca da vida cotidiana. Entre essas linguagens, optamos pelo Cinema. Assim, examinaremos o discurso produzido pelo cinema no Brasil, mais especificamente em São Luís do Maranhão, no período com-

preendido entre as décadas de 1970 e 1980. O tema-problema da pesquisa são os discursos produzidos acerca da dinâmica sócio-histórica da cidade, analisados através das maneiras de fazer e dizer, nesse recorte temporal, por cineastas locais e expressos em filmes realizados com a bitola Super 8 mm. Para tanto, apresentaremos um Maranhão com ênfase na produção fílmica superoitista, explicitando os marcos das práticas fílmicas de seus realizadores; os seus embates e o cenário no qual produziram os seus filmes para, então, configurar a lógica do discurso dessa produção, a partir da experiência do Maranhão e na construção de um espaço de fala e resistência de temas, ao exercer a ferramenta/linguagem cinematográfica.

Calac Nogueira: *Retorno às origens: nostalgia primitiva nos filmes de Andy Warhol*. Universidade de São Paulo.

Segundo uma anedota, Andy Warhol teria tido a ideia de filmar *Kiss* (1963-64), um de seus primeiros filmes, ao assistir a um pequeno filme de Thomas Edison, *The kiss*, produzido por volta de 1896 (Bockris, 2003, p. 512). De maneira similar, Jonas Mekas, num dos primeiros registros críticos que se tem sobre os filmes de Warhol, afirmava que o cineasta estaria "reconduzindo o cinema a suas origens, aos dias de Lumière, a um rejuvenescimento e uma purificação". Os filmes de Warhol, para Mekas, mostrariam o mundo "tão puro quanto ele é em si mesmo: o comer enquanto comer, o dormir enquanto dormir, o cortar o cabelo enquanto cortar o cabelo" (Mekas, 1964, p. 1).

A partir dessas pistas, a presente comunicação investigará os sentidos de um possível retorno às origens, ao primeiro cinema, na produção cinematográfica de Andy Warhol. O que exatamente Mekas quer dizer quando fala de um mundo "tão puro quanto ele é em si mesmo"? Que pureza é essa e como alcançá-la? Que semelhanças (formais, temáticas, técnicas e estéticas de maneira geral) podem haver entre os filmes de Warhol e as produções primeiro cinema? E, se há de fato um sentido "primitivo" nos filmes de

Warhol, como ele se alinha no quadro de diferenças posto entre os filmes realizados por Lumière e aqueles de Edison?

Partimos da constatação de que os filmes de Warhol, produzidos nos anos 1960, só podem realizar um "retorno a Lumière" (ou a Edison) de forma mediada, consciente de seu tempo histórico. Assim, eles precisam construir um complexo dispositivo para chegar à pureza originária mencionada por Mekas. Sua "pureza", portanto, é essencialmente impura: ela envolve a criação de toda uma outra temporalidade e um gesto radical de apagamento da autoria. Com base nesses dois procedimentos, iremos discutir os termos dessa "nostalgia primitiva", que marca não apenas o projeto de cinema de Warhol, mas toda uma tradição do cinema experimental e de vanguarda.

Sessão 3 (Cinema e catástrofe)
AUDITÓRIO A – 11H – 12H30

Alexandre Nakahara: *Catástrofe e o olhar viajante em* Anatomia do Medo. Universidade de São Paulo.

Este estudo aborda o tema da representação da catástrofe da bomba atômica no filme japonês *Anatomia do Medo* (1955) do diretor Akira Kurosawa e a sua relação com a história da imigração japonesa para o Brasil. Além de ser uma das poucas vezes em que o diretor tratou do tema da bomba atômica, o filme também estabelece uma interessante relação com o Brasil em sua narrativa. Através do cotejo com alguns estudos relacionados a esses fatos históricos, podemos realizar algumas aproximações que tornam a obra ainda mais interessante e relevante. O trabalho trará uma análise da obra a partir de uma bibliografia sobre filmes que tratam do tema da bomba atômica e que pode ser encontrada compilada no livro *Hibakusha cinema: Hiroshima, Nagasaki and the nuclear image in japanese film*, organi-

zado por Mick Broderick (1996). Também serão utilizados outros autores que tratam do cinema japonês e em especial da obra de Kurosawa. Em complemento, este estudo também utilizará uma bibliografia que permite a análise da relação entre o Brasil e o Japão representada no filme, tanto do ponto de vista político e histórico, quanto do ponto de vista dos olhares transnacionais que essa representação implica. Esta última análise revela-se interessante, pois o filme traz em sua narrativa imagens que se aproximam do registro documental do Brasil e da vida dos imigrantes japoneses em solo brasileiro e que remetem aos filmes produzidos na região do Paraná pelo cineasta Hikoma Udihara no começo do século XX.

> Gilda Bevilacqua: El hijo de Saúl: *reflexiones sobre la representación de los Sonderkommandos y el Holocausto en el cine*. Universidad de Buenos Aires.

El film húngaro *El hijo de Saúl* (László Nemes, 2015) ha sido caracterizado, por diversos intelectuales y críticos, tales como George Didi-Huberman y Claude Lanzmann, como uno de los pocos que ha abordado y representado adecuadamente el complejo tema de los *Sonderkommandos* (literalmente "comandos especiales", formados por prisioneros seleccionados para trabajar en las cámaras de gas y los crematorios de los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial): la vida de sus miembros y su rol en la maquinaria de exterminio nazi, mediante la historia imaginaria de Saúl, un judío húngaro miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, y su intento por salvar de sus hornos el cuerpo de un niño (del que dice ser el padre), durante 1944. Esta valoración general positiva condensa el hilo problemático que trabajaremos: el rol de este film en el momento actual del ya clásico debate en torno a los límites de la representación cinematográfica del Holocausto. Indagaremos en esta cuestión a través del análisis formal del film de Nemes. Nos preguntaremos qué dice (y cómo) acerca de los *Sonderkommandos*, la "Solución Final" y el Holocausto,

y qué aporta a la discusión sobre las capacidades del cine para representar aquellos eventos extremos y traumáticos sobre los que trata. Como hipótesis de trabajo, sostendremos que su aporte principal es condensar y expresar ciertos acuerdos actuales respecto de aspectos éticos, estéticos y epistemológicos en torno al debate sobre los límites de la representación. Pero que, a su vez, también expresa los límites dentro de los cuales estos acuerdos relativamente estables se han plasmado: el ámbito de la academia y de la crítica cinematográfica, especializadas en el tema. Por ello, creemos que un apego exclusivo a este punto de vista analítico "especialista" podría conllevar también un límite para la circulación y desarrollo del debate en el marco de un público lego más amplio, si no se tienen en cuenta aspectos más generales que aquellos que solo pueden percibir los eruditos en esta problemática. Así, entendemos que el análisis formal y narrativo del film permitirá la consideración de estos aspectos y la ampliación de las posibilidades analíticas. Para desarrollar nuestras ideas e hipótesis, utilizaremos como herramientas teórico-metodológicas las nociones de "historiofotía" y "entramado", de Hayden White, historiador y teórico de la historia; "zona gris", de Primo Levi, escritor y testigo-sobreviviente del Holocausto; y "punto de vista", de los teóricos del cine, Francesco Cassetti y Federico di Chio.

Iago Rezende de Almeida/Gabriela Borges Martins Caravela:
Enxergando manicômios: estéticas da realidade filmada.
Universidade Federal de Juiz de Fora.

O presente estudo busca resgatar as relações entre história, arte e mudanças sociais a partir da análise fílmica do documentário *Em nome da razão: um filme sobre os porões da loucura* (Helvécio Ratton, 1979). O Hospital Colônia foi, durante o século XX, uma instalação psiquiátrica situada na cidade de Barbacena, Minas Gerais. A partir das denúncias realizadas atra-

vés de séries fotográficas e obras audiovisuais, o hospital recebeu, na década de 1970, a alcunha de "holocausto brasileiro" e "sucursal do inferno".

O objetivo central desta pesquisa é compreender de que maneira as relações entre abalo mental e a linguagem documental cinematográfica são compostas e formuladas pela película. O curta-metragem aborda, em aproximadamente 24 minutos, cenas do cotidiano dos pacientes e funcionários do manicômio. A partir dele, podemos compreeender a transformação da realidade histórica em linguagem. Não obstante, são relevantes os processos empáticos que sucederam à exibição do filme e deram ensejo aos estudos que analisam de que modo as percepções do real podem ser inseridas nas obras.

O estudo tem como esteio central as discussões sobre clausura, eugenia e exclusão social impostas ao portador de transtornos mentais, que, segundo Foucault (2002), tiveram início no classicismo. Somada à luta contra a exclusão, a estética cinematográfica tornou-se aliada do processo de reforma psiquiátrica, ao permitir a representação dos pacientes do hospital a partir de seus próprios relatos acerca da realidade que vivenciaram. As potências da estética do grotesco (Sodré, 2002) são elencadas e analisadas em quatro partes distintas: equilíbrio de forças, reação afetiva, valor estético e trânsito estético. Tais trâmites são compreendidos a partir das relações entre cinema e história (Ferro, 2010) no universo das imagens-movimento (Vasconcellos, 2006).

O trabalho visa assimilar os modos pelos quais o processo de filmagem da prática manicomial barbacenense se tornou aliado do processo de luta contra o discurso psiquiátrico e sanitarista vigente, que, para além das formas de controle, praticou a exclusão social.

Sessão 4 (Cinema e engajamento)
AUDITÓRIO B – 11H – 12H30

Luis Felipe Labaki: *Dziga Viértov, Degelo e desestalinização: o caso de* Três Cantos Sobre Lênin. Universidade de São Paulo.

Ainda que movido por uma sincera intenção de "fazer justiça" a um artista que, mesmo não tendo sido oficialmente reprimido pelo Estado, enfrentou sérias dificuldades para trabalhar nos anos de Stálin no poder, o movimento de recuperação póstuma da obra de Dziga Viértov (1896-1954), nas décadas de 1950 e 1960 na URSS, não foi irrestrito: se por um lado o cineasta é apontado pela crítica como um mestre do documentário poético, certos traços de seu trabalho continuavam a ser vistos com desconfiança. Mesmo alguns dos maiores defensores de sua obra, neste período do chamado Degelo - os pesquisadores Nikolai Abrámov e Serguei Drobachenko - não deixam de tecer frequentes comentários sobre os "erros de juventude" do cineasta e sua inclinação para os "desvios formalistas" que o teriam, por vezes, afastado de sua "trajetória fundamental" rumo ao realismo socialista.

Nesse sentido, é compreensível que, dentre seus filmes, aquele mais frequentemente apontado como sua obra-prima pela crítica soviética seja *Três Cantos Sobre Lênin* (1934). Enquanto *Um homem com uma câmera* (1929) permanecia um tabu na carreira do cineasta – um filme ainda visto majoritariamente como uma obra marcada por "truques formalistas" e desprovida de qualquer "conteúdo social" relevante, *Três Cantos* tinha a seu favor tanto a temática de indisputável, fácil e grande apelo oficial, quanto a coincidência de uma efeméride então próxima: o centenário de nascimento de Lênin, a ser celebrado em 1970.

Em meio às comemorações, uma nova versão restaurada do filme foi preparada por Elizaviêta Svílova, Semiramida Pumpiânskaia e Iliá Kopálin.

O trabalho nesta "edição definitiva" buscava oficialmente restaurar a primeira versão sonora do filme, realizada por Viértov em 1934. Esta, por sua vez, era dada como perdida, uma vez que o próprio cineasta se viu obrigado a remontar o filme entre 1937 e 1938 para adequá-lo às novas circunstâncias políticas. Como nota Adelheid Heftberger (2013), as mais significativas alterações entre as versões apontavam para a necessidade de se aumentar a presença de Stálin na obra: afinal, a primeira versão do filme havia sido tacitamente criticada por devotar muito pouco espaço ao "Lênin de hoje".

Isto não quer dizer que Stálin não figurasse, ainda que pontualmente, na versão de 1934, e escritos de Viértov apontam para a presença do ditador especialmente na última parte do filme. A versão de 1970, porém, se viu diante de uma nova necessidade política: no contexto da "desestalinização" que marca o Degelo, todas as menções a Stálin no filme acabaram sendo eliminadas, incluindo aquelas já presentes na versão de 1934, a primeira realizada. Da mesma forma, foram eliminadas menções a Stálin em diferentes artigos de Viértov escritos quando do primeiro lançamento do filme e republicados na URSS entre 1957 e 1972, efetivamente mascarando a presença do ditador na primeira versão de *Três Cantos*.

Assim, três diferentes momentos de censura, em diferentes suportes (fílmico e impresso), se imbricam na curiosa trajetória de Stálin no filme: de figura pouco destacada (1934) a estrela da cena final (1937) e a personalidade estranhamente ausente (1970).

Ricardo Paredes Quintana: *El documental* Philips Radio (1931) *de Joris Ivens: análisis fílmico e investigación histórica desde Chile*.
Universidad Central de Chile.

Se analiza el documental *Philips Radio* (1931, 36 min.), en primer lugar, como un flujo de imágenes móviles y fijas, en blanco y negro, carentes de personajes en sentido narrativo (no hay diálogos ni acción dramática como

en una obra de teatro), donde predomina el modo expositivo y observacional; en segundo lugar, se plantea que es una creación cinematográfica que cumple tres condiciones del documental: observador, factualidad y puesta en lenguaje. En breve, *Philips Radio* es una vanguardista representación histórica de la holandesa fábrica de radios, ubicada en Eindoven.

Pese a que *Philips Radio* tuvo una circulación preferente en el hemisferio norte, este documental permite explorar algunas confluencias históricas entre la corporación holandesa, la radiodifusión en Chile y el gobierno chileno hacia 1931. Ese año marcó la llegada de los receptores Philips a esta austral nación sudamericana, inauguró una creciente competencia con los receptores radiales de la estadounidense RCA-Victor y coincidió con la modernización estatal de las radiocomunicaciones en el territorio chileno y con el fallido proyecto gubernamental del *Servicio Nacional de Radiodifusión*.

En otras palabras, en este texto dialogarán el análisis del film (*Philips Radio*) y la investigación histórica (Philips en Chile), en la medida que 1931 es un interesante año para los primeros tiempos de la radiodifusión chilena (1922-1944). Por una parte, acaeció la creciente cantidad de emisoras de onda media en sus 5.000 kilómetros y la emergente internacionalización del dial a través de la onda corta; por otra, acaeció el intento más sistemático para replicar el modelo de la BBC en la radiodifusión chilena.

Como materiales de estudio complementarios al documental, esta investigación aborda dos fuentes de época: los avisos publicitarios de los receptores Philips publicados en el magazine *Zig-Zag* y los decretos gubernamentales que regularon la radiodifusión chilena en 1931, en la agitada postrimería de la dictadura de Carlos Ibañez del Campo.

Julia Fagioli: *Por que as imagens se põem a tremer? Militância e montagem em* O fundo do ar é vermelho, *de Chris Marker*. Universidade Federal de Minas Gerais.

Chris Marker tomou a decisão de realizar *O fundo do ar é vermelho* em 1973, após a morte de Salvador Allende. Em uma carta de intenções, escrita em 1973 para defender o projeto do filme, Marker justifica seu desejo de retornar às imagens filmadas nos anos 1960 e 1970. Destaca, então, que um filme possui dois pontos em comum com um iceberg: o primeiro deles é o fato de que ambos, com o tempo, se liquefazem, tornando-se cada vez menores e o segundo é que suas partes invisíveis (submersas) são muito maiores que suas partes visíveis. Essa segunda razão é utilizada pelo diretor para dizer que o seu objetivo é justamente o de trabalhar com a parte invisível dos filmes, pois as imagens que não entram nos cortes finais acabam condenadas ao esquecimento. Eis, portanto, o argumento principal de Marker para realizar *O fundo do ar é vermelho*: remontar as cascas, os restos dos filmes militantes para, a partir daí, produzir uma reflexão.

Fruto de intenso engajamento político, o filme é realizado por Chris Marker em 1977 e retomado outras três vezes, em 1988, 1993 e 1998. A montagem reúne um vasto conjunto de imagens de arquivo dos anos 1960 e 1970. Ao mesmo tempo em que Marker se pergunta sobre os acontecimentos de maio de 1968, questiona-se também sobre o cinema e o que ele pode diante das lutas políticas. Se essa relação torna-se possível, isso se deve ao fato de que as imagens do cinema estão entrelaçadas às imagens da história (Rancière, 2013).

Propomos uma aproximação ao filme que nos permita acessar sua dimensão estrutural. Mais do que desenvolver ou explicar cada um de seus elementos constitutivos, trata-se de montar um atlas, ou um diagrama, a partir do qual se possa abstrair certos traços gerais. O primeiro aspecto diz respeito aos *gestos* que se inscrevem nas imagens no momento da tomada e

se repetem em sua retomada. O segundo são alguns *motivos* recorrentes, que atravessam e pontuam o filme. O terceiro são os *comentários*, em sentido ampliado: verbais, visuais e sonoros, que preservam a fenomenologia da imagem, sua emergência e sua multiplicidade. O quarto e último são as *operações de montagem*: a dialética, a serial, a horizontal e a polifônica.

Assim, é possível retomar os dois eixos principais que atravessam o filme: a militância e a montagem. Se, por um lado, há, de forma muito evidente, o engajamento profundo – não apenas especulativo, mas vivido – com as questões tratadas, por outro, há também o distanciamento criado por meio da elaboração fílmica na montagem.

Sessão 5 (Cinema e ditadura)
AUDITÓRIO A – 14H00 – 16H

Fernando Seliprandy: *Forma e indeterminação no documentário contemporâneo sobre as ditaduras do Cone Sul.* Universidade de São Paulo.

A análise terá como foco duas das mais recorrentes figuras estilísticas no cinema documental contemporâneo voltado à memória das ditaduras do Cone Sul: de um lado, o *travelling* itinerante, tomado desde veículos em movimento: signo dos vaivéns da busca, da deriva subjetiva, da transitoriedade das lembranças; de outro, as "cabeças falantes": o entrevistado enquadrado em plano fechado, seu rosto isolado na tela, testemunhando mais ou menos diretamente para a câmera. Conceitualmente, o contraste entre essas duas configurações específicas é interpretado como uma faceta da tensão entre forma e indeterminação (Eco, 2016) latente no documentarismo sobre o passado autoritário da região. Na produção recente, a indagação pessoal e familiar é um traço destacado da rememoração. Em princípio, os "documentários de busca" trariam em seu núcleo a imprevisibilidade do processo, o risco do fracasso no fim do percurso (Bernardet, 2005). Esteticamente,

os *travellings* funcionam como emblema dessa abertura, figurando uma memória errática (Lie; Pieras, 2014). Ao mesmo tempo, o registro mais básico das entrevistas (Bernardet, 2003) continua tendo um peso significativo nessa filmografia. Longe de ser um artifício de linguagem superado, o enquadramento em primeiro plano da testemunha, próximo do eixo frontal e mantendo o entrevistador fora de campo, é um dos esteios da construção do relato nessas obras. *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000); *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003); *M* (Nicolás Prividera, 2007); *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007); *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló e Susana Foxley, 2010); *Abuelos* (Carla Valencia Dávila, 2010); *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010); *Em busca de Iara* (Flavio Frederico, 2013); *Tiempo suspendido* (Natalia Bruschtein, 2015): nestes títulos, a representação da busca imponderável, movediça, conjuga-se com a fixidez da convenção da entrevista, do testemunho direto. A hipótese é que essa dicotomia vai além de um simples paralelismo estilístico. Ocorre aí uma manifestação da dialética entre forma e indeterminação. Primeiro, porque não se trata da sobrevivência de um recurso em crise. A entrevista não é uma forma residual no documentarismo contemporâneo, ela está no cerne da composição dessas obras, estruturando as narrativas de busca. Em segundo lugar, porque a própria figuração da indeterminação, paradoxalmente, transforma-se em código formal. A profusão de *travellings* itinerantes nessa filmografia indica que o signo da abertura para o mundo vem se consolidando como um novo lugar-comum da linguagem documental. Mas se é verdade que a indeterminação nessas obras não está isenta das constrições das formas cinematográficas, também seria demasiado simplista decretar, partindo dessa constatação, um determinismo da fórmula. No lugar disso, a atenção às contradições estéticas serve aqui para iluminar aspectos das conformações da memória das ditaduras da região. Pois esse debate não é puramente formal, ele tem desdobramentos na arena social. No fundo, as imbricações entre entrevistas e *travellings*, forma e indeterminação reverberam uma in-

trincada relação entre versões sedimentadas (a monumentalização da resistência; o discurso da vítima que despolitiza os confrontos passados) e a abertura de outros horizontes de rememoração (o prisma familiar; as fricções entre engajamento e afetos; o olhar das novas gerações).

Luiz O. G. Ancona: *Cinema, censura e história: a ditadura militar brasileira e os filmes de Jean-Luc Godard*. Universidade de São Paulo.

Esta comunicação abordará a relação da censura da ditadura militar brasileira com os filmes do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, tema que constitui parte da pesquisa de mestrado em História Social que desenvolvo atualmente na Universidade de São Paulo com apoio da FAPESP. De acordo com a bibliografia especializada na história da censura cinematográfica no Brasil, Godard foi um dos realizadores que receberam atenção especial por parte dos burocratas encarregados das ações censórias. Em 1968, dois de seus filmes chegaram a ser proibidos no país: *Uma mulher casada* (1964) e *A chinesa* (1967); sendo que, no caso deste último, a interdição suscitou uma vasta e polêmica repercussão, com diversas manifestações de indignação publicadas na imprensa.

Nosso *corpus* de pesquisa reúne os processos de censura prévia emitidos sobre catorze filmes de Godard, levantados a partir de consulta ao Arquivo Nacional em Brasília. Mesmo no caso de filmes que não tenham sido interditados ou gerado grandes polêmicas, a análise dessa documentação fornece prolíficas informações ao historiador. Os censores não eram responsáveis apenas por liberar ou interditar uma obra, mas também pela sua classificação etária, por cortes que julgassem necessários e pela delimitação de sua circulação. Além disso, nas fichas censórias, deviam apresentar descrições e avaliações dos filmes.

Dessa forma, tais fontes nos permitem compreender de que forma os filmes de Godard eram recebidos pelo público brasileiro. De quais cenas e

conteúdos os espectadores foram privados pelos cortes dos censores? A quais circuitos a exibição dos filmes foi restrita por imposição das autoridades? Ao analisarmos as chaves de leitura mobilizadas pelos censores em suas avaliações, também é possível apreender algumas das motivações ideológicas que pautavam a política de controle e repressão da cultura por parte do Estado ditatorial.

Conforme apresentaremos, pode-se depreender da documentação um projeto que integrava a ideologia militarista da "segurança nacional" - de teor essencialmente anticomunista - à defesa de determinados valores morais e familiares. Assim como, ao nos depararmos com as restrições impostas à circulação das obras, pode-se aferir que a ditadura tinha como preocupação central os espectadores das camadas mais baixas da sociedade, e não os meios intelectualizados. É nesse sentido que a liberação de um filme para a televisão seguia critérios muito mais rígidos que no caso do cinema. Por fim, o cotejo das fontes censórias com fontes de imprensa possibilita identificarmos as formas de negociação que setores da sociedade civil buscavam estabelecer com o regime militar.

Janailson Macêdo Luiz: *No rastro do herói: mito, política e memória em* Osvaldão (2014).
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará.

Militante estudantil, boxeador, estudante de engenharia na Tchecoslováquia, guerrilheiro. Foram muitas as funções sociais exercidas em vida por Osvaldo Orlando da Costa (1938-1974), sendo a mais conhecida delas, a atuação como líder do destacamento B da Guerrilha do Araguaia (1972-1974). Quarenta anos após ser assassinado nas florestas do sul do Pará, o mineiro natural de Passa Quatro teve sua biografia levada às telas por meio do documentário *Osvaldão* (78 min), dirigido por Vandré Fernandes, Ana Petta, Fábio Bardella e André Lorenz Michiles.

O documentário foi realizado pela Fundação Maurício Grabois, ligada ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), que, entre 1966 e 1972, enviou militantes políticos para a região do Araguaia, entre os estados de Goiás (atual Tocantins), Maranhão e Pará. Estes militantes, como Osvaldão, acabariam pegando em armas e tendo seus destinos associados a um dos episódios mais marcantes da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). Nesta comunicação apresento algumas reflexões sobre o documentário Osvaldão, que partiram de questionamentos acerca das opções tomadas por seus diretores, assim como os enquadramentos da memória sobre a trajetória de seu protagonista e sobre a Guerrilha do Araguaia.

A narrativa traça de forma linear a jornada de Osvaldão, cosendo os pontos e dando forma a um trajeto de heroicização que começou, na prática, de trás para frente, pois foi certamente a partir das memórias ainda vivas sobre o guerrilheiro no Araguaia que o partido iniciou as apropriações (Chartier, 1991) sobre a sua figura. Nesse trajeto, ganha destaque a utilização pelos diretores de trechos do filme *Encontro na Antibabilônia* (1961), produzido na Tchecoslováquia, e que retrata um Osvaldão alegre, carismático e facilmente adaptado a uma nova realidade, numa imagem próxima ao que relatam sobre ele os camponeses do Araguaia.

No tocante a sua atuação na Amazônia, é mister considerar que o documentário opta por não colocar em evidência detalhes das intencionalidades e escolhas políticas do guerrilheiro e do partido no local, autorizando uma imagem voltada para as ações individualizadas. Apesar dos limites do enquadramento mediatizados pelo PCdoB, o filme cumpre bem um "dever de memória", ao divulgar versões e imagens relacionadas a uma figura ainda amplamente rememorada pelos camponeses com quem convivera, mesmo depois de ser acusado pelos militares como líder de um grupo de terroristas, e de ter seu corpo morto, esfacelado e escondido durante a repressão à Guerrilha do Araguaia.

Vinícius Alexandre Rocha Piassi: *Cronotopias da memória e do esquecimento: ensaios sobre a outra cena em dois filmes de Tata Amaral.* Universidade Federal de Uberlândia.

Este é um trabalho sobre a ausência. Em especial, trata-se da ausência relativa à morte de cidadãos brasileiros durante a ditadura militar, sobretudo por meio dos assassinatos de "subversivos" cometidos por agentes da repressão estatal durante os governos militares, bem como em decorrência dos desaparecimentos forçados de suspeitos de subversão e de pessoas contrárias à ditadura, igualmente realizados de acordo com um padrão de práticas sistemáticas de perseguição e eliminação de opositores do regime militar, em concordância com uma política institucional do Estado brasileiro. A reflexão sobre o vazio deixado pelas vítimas da ditadura, entre mortos e desaparecidos, é encaminhada a partir da abordagem desse tema em duas produções do cinema nacional contemporâneo: *Hoje* (2011) e *Trago Comigo* (2016). Ambos os filmes são de autoria de Tata Amaral, cineasta paulistana que tem uma carreira consolidada no meio audiovisual brasileiro e que, pela variedade e qualidade de sua produção, se destaca como uma das mais importantes realizadoras do cinema nacional contemporâneo. Em *Hoje* e *Trago Comigo*, o passado ditatorial brasileiro é enquadrado através de seus influxos no presente, em especial as marcas subjetivas dos crimes e violações de direitos humanos cometidos pelo Estado durante os governos militares. As vítimas fatais entram em cena por meio da memória daqueles que sobreviveram. Pelo seu tema, esses filmes se inserem na "trilogia do passar o passado a limpo" de Tata Amaral, como ela define a sequência das produções *O Rei do Carimã* (2009), *Hoje* (2011) e *Trago Comigo* (2015), os quais, motivados por questões pessoais, buscam enfrentar uma tradição de violação de direitos na história nacional, segundo a diretora. Entre os filmes produzidos no âmbito de sua produtora, a Tangerina Entretenimento, *Hoje* e *Trago Comigo* foram escolhidos para embasar a discussão

proposta devido aos modos como cada um propõe certa mise-en-scène da memória e do esquecimento. Neles, interessa-nos, especialmente, discutir as instâncias temporais e espaciais construídas cinematograficamente para alojar o outro, perdido e reencontrado imaginariamente por seus personagens, sobreviventes de experiências-limite durante a ditadura. Identificamos esses procedimentos fílmicos aos processos psíquicos que permanecem estranhos ao eu. A categoria do "estranho" é discutida por Freud como aquilo que foi uma vez reprimido pelo sujeito, consciente ou inconscientemente, e posteriormente retorna. As instâncias espaço-temporais articuladas pelos processos mnemônicos em relação a esse outro estranho aos personagens são construídas diversamente nos dois filmes. Essas temporalidades e espacialidades imaginárias nos interpelam na medida em que contrastam com as concepções tradicionais de um tempo quantitativo e unificado e de um espaço geométrico e confrontam a primazia da consciência sobre as atividades da memória, do esquecimento e da imaginação.

Sessão 6 (Documentário brasileiro)
AUDITÓRIO B – 14H00 – 16H

Ana Luisa de Castro Coimbra: *Alexandre Robatto Filho e o cinema na Bahia*. Universidade Federal de Minas Gerais.

Quando o começou a produzir seus pequenos registros com a câmera ainda amadora, no final dos anos de 1930, Alexandre Robatto Filho figurava entre os poucos nomes que já tinham se dedicado ao ofício de realizador de cinema na Bahia, vocação que persistiria ao longo de quase trinta anos, deixando como legado para a história do cinema no Brasil filmes de importante valor documental e artístico. Desse modo, pretendemos, com este trabalho, trazer à tona a trajetória e o cinema produzido por Alexandre Robatto Filho não como uma ligeira

passagem para se falar dos importantes feitos dos cineastas Roberto Pires e Glauber Rocha, figuras ampla – e merecidamente – conhecidas e estudadas com o afinco que lhes é cabível pelos trabalhos desenvolvidos em prol do cinema, abordagem essa que é notada, com frequência, nos escritos historiográficos que tratam, sobretudo, do cinema baiano. O intuito aqui é revelar a obra do cineasta – admirador de Robert Flaherty e próximo a Humberto Mauro – que produziu mais de cinquenta filmes, entre registros de família, reportagens e documentários artisticamente elaborados. Na materialidade fílmica que resistiu à ação do tempo – e que estão sob a guarda da Cinemateca Brasileira e da Diretoria de Audiovisual da Bahia (DIMAS) – é possível observar que o interesse do cineasta era registrar o cotidiano, afirmando sua predileção pelos temas da cultura popular e deixando evidente, na cena posta, o profissionalismo e cuidado estético de quem priorizou a imagem em movimento para expressar o mundo à sua volta. Observando o contexto no qual os seus filmes foram produzidos, percebemos que os registros, grande parte resultante de cavações, repercutem a ideia quanto ao modo único, singular, em que viviam os baianos na primeira metade do século XX, período atravessado pelos discursos e aspirações modernizantes, mas que não deixavam de exaltar, fortemente, os valores e os meios de vida tradicionais. Os anos 50 revelaram os trabalhos mais artísticos e reconhecidos de Robatto, para além das ações do Clube de Cinema Baiano (CCB) que facilitavam o acesso a filmes diferentes dos que eram exibidos no circuito convencional. Outro aspecto importante a se destacar foi a convivência do cineasta com artistas de cenas variadas: dentre os mais próximos estavam o escritor Jorge Amado, o artista plástico Carybé e o maestro Paulo Jatobá. São desse período *Entre o Mar e o Tendal* (1953) e *Xaréu* (1954), filmes que abordam as especificidades das atividades pesqueiras protagonizadas por uma comunidade praieira de Salvador, numa narrativa que ressal-

ta a importância da puxada de rede como instrumento de sobrevivência e como mantenedora de uma tradição à maneira dos antepassados africanos que chegaram ao Brasil. Além deles, pode-se destacar também *Vadiação* (1954) – ainda hoje, um dos mais importantes documentos sobre a capoeira no Brasil, e *Uma Igreja Bahiana* (1955), uma exaltação ao Barroco baiano expresso na igreja da Ordem Terceira de São Francisco. Juntamente com *Entre o Mar e o Tendal*, este filme foi premiado no I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado como parte das comemorações do IV Centenário de São Paulo (1954).

Arthur Gustavo Lira do Nascimento: O cajueiro nordestino *(1962): entre a pesquisa sociológica e o filme documental.*
Universidade Federal de Pernambuco.

A trajetória do documentário brasileiro na década de 1960 está ligada a uma transição estética do gênero, renovação que buscou traduzir a realidade nacional a partir de uma forma autenticamente brasileira. Neste cenário, a pesquisa social e o filme documental convergiam para os mesmos objetos, destacando a dimensão sociológica dos temas abordados.

Sediado no Recife, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS) exerceu um importante papel na promoção da pesquisa social e do filme etnográfico sobre o Nordeste brasileiro. Em 1962, o IJNPS produz o curta-metragem *O cajueiro nordestino*, contando com a direção do paraibano Linduarte Noronha e a fotografia do pernambucano Rucker Vieira. Trata-se de filme baseado na tese homônima do jornalista Mauro Mota, com a qual este se submeteu ao concurso para a cátedra de Geografia do Brasil do Instituto de Educação em Pernambuco, em 1955.

Mauro Mota enfoca em sua tese a relação do cajueiro com os indígenas, suas origens e distribuição geográfica, além da importância da castanha e do cajueiro na cultura popular e na literatura. O livro ganha sua

primeira edição em 1956, mesmo ano em que Mota é nomeado pelo Presidente Juscelino Kubitschek para o cargo de diretor executivo do IJNPS, onde permanece até 1970.

Sob a direção de Mauro Mota, o IJNPS produziu *Aruanda, A cabra na região semi-árida e O cajueiro nordestino:* filmes que estabeleciam ligações com a realidade sócio-antropológica do homem nordestino, expondo através do audiovisual as reflexões das pesquisas sociais. Conforme aponta Karla Holanda (2008), estes filmes conseguiram elevar o status do gênero na região. Para Bill Nichols (2012), os documentários podem tornar visível uma realidade social, podem refletir sobre o que ela foi ou poderá vir a ser, através da seleção e organização do material fílmico pelo cineasta. Seus objetos pertencem ao mundo em que vivemos; por isso, sua ligação com o mundo histórico é intensa.

Ao som de "Cajueiro Tim-Tim-Tim", *O cajueiro nordestino* inicia-se com a imagem de dois grandes cajueiros, focalizando o gado nas sombras que projetam. Trata-se de uma representação das importantes fruticultura e pecuária do Nordeste. O filme exibe, na sequência, aspectos do processo da colheita, da feitura do doce de caju, da elaboração da cachaça, das festas populares e dos usos da castanha, o verdadeiro fruto do cajueiro. O filme é uma etnografia do cajueiro, não se resumindo à sua produção ou à economia gerada por ele, mas tratando-o como expressão significativa da cultura nordestina.

Esta comunicação se propõe a fazer uma análise do documentário, as articulações por trás de sua realização e sua relação com a pesquisa social, como ferramenta para a compreensão da construção discursiva do Nordeste. Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009), o Nordeste é uma produção imagético-discursiva feita pelos diversos campos das artes e também pela sociologia, formada a partir de uma sensibilidade específica, gestada historicamente.

Sávio Luis Stoco: No paiz das Amazonas (1922), *um marco do filme natural brasileiro e seu restauro realizado em 1986*.
Universidade de São Paulo.

Reconhecido na década de lançamento dos seus filmes, Silvino Santos teve um único filme restaurado no ano de seu centenário de nascimento, 1986. Trata-se de *No paiz das Amazonas* (1922), seu principal título, considerando a circulação e o reconhecimento alcançado em sua estreia: foi projetado nas principais capitais do Brasil e premiado na Exposição do Centenário da Independência. O filme ainda se mantem como um marco do cinema silencioso brasileiro, pela circulação da cópia reconstituída. É essa projeção nacional de época, endossada por inúmeros jornalistas, anúncios, opúsculos e outros meios, que garantiram uma memória longeva para *No paiz*. Após esse reconhecimento, o trabalho foi tomado como discurso oficial do Amazonas. Provavelmente devido a esse contexto, tornou-se o único título mantido parcialmente no acervo da firma J. G. Araújo Cia. Ltda. e/ou de seus proprietários, ainda que com algumas perdas e a adição de alterações processadas pelos próprios produtores, algumas delas aludidas nos periódicos da década de seu lançamento. Mas o restauro, efetivado 64 anos depois, deveu-se ao contexto de "redescoberta" que o cineasta obteve no último ano de sua vida, 1969. Nessa ocasião o cineasta foi homenageado pelo I Festival Norte de Cinema Brasileiro, em Manaus. Vivia-se ali, naquele momento, um contexto nacional favorável a pesquisas sobre os primeiros cineastas, com o lançamento de estudos históricos e filmes. Assim, encabeçados pelo amazonense Cosme Alves Netto, diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (1965-1988) – presente no festival – alguns cineclubistas membros da elite cultural amazonense, iniciaram um trabalho interconectado para reavivar a memória do cineasta: três curtas-metragens que se apropriam de trechos de filmes de Silvino são produzidos em 1970 pela produtora Batoque Cinematográfica, dirigidos por Do-

mingos Demasi e Roberto Kahané (um deles, *Silvino Santos: o fim de um pioneiro*, possuía texto do historiador de cinema Alex Viany); uma entrevista sonora, considerada perdida, é registrada por Miriam Alencar, do Jornal do Brasil e depositada no arquivo do MIS-RJ e Márcio Souza dedica um capítulo à abordagem do trabalho do cineasta em seu livro *A Expressão Amazonense* (1978). A década de 1970 coincide também, na trajetória de Cosme, com o aprofundamento na questão de preservação, sendo ele um dos coordenadores de arquivos fílmicos brasileiros mais assíduos no encontro da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). Em 1981, Cosme anuncia na imprensa amazonense o início do processo de salvaguarda da filmografia de Silvino, proposta essa que não efetivada. De certo modo, tratou-se de uma iniciativa importante para consolidar o projeto guarda-chuva que ele nomeou *Filho Pródigo*, para a repatriação de filmes brasileiros guardados em arquivos estrangeiros. Com respaldo e estimulada por Cosme, a professora de Antropologia da UFAM Selda Costa inicia uma dissertação em 1983 sobre Silvino na PUC-SP – orientada informalmente por Maria Rita Galvão - e, em 1984, é contemplada com uma bolsa da Embrafilme que a permite viajar para Portugal e Londres. Em Manaus e no Rio de Janeiro ela consulta também acervos particulares e institucionais, levantando, ao todo, um mapa inicial do paradeiro de filmes de Silvino. Por meio de um acordo envolvendo a Cinemateca Portuguesa, a Cinemateca Brasileira (CB) e a Cinemateca do MAM, vários filmes do cineasta são repatriados, copiados e depositados em arquivos brasileiros, culminando com o restauro de *No paiz das Amazonas*, em 1986. É esta cópia analógica que está depositada na Cinemateca Brasileira. Com sua recuperação, o filme reestreia no 19° Festival de Brasília e em 1987 é exibido na mostra *Le Cinema Brésilien* no Centro Georges Pompidou, em Paris.

Luís Ricardo Araujo da Costa: Arraial do Cabo *e* Aruanda: *o subdesenvolvimento como verdade*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O trabalho pretende encontrar, no contexto da renovação estética do cinema documentário brasileiro nos anos 1960, linhas de diálogo estético e político na produção de dois curta-metragens que, na tradição cinemanovista, traduziram um corte fundamental com as gerações anteriores: *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha.

A análise tem o objetivo de demonstrar como, em uma perspectiva narrativa e estética, esses dois filmes rascunham traços essenciais do cinema novo. No plano técnico, adotam a *mise-en-scéne* e a montagem como criação de uma *verdade*. Como discurso, encampam o desencanto da geração de cineastas que, sob a influência da *nouvelle vague* e do neorrealismo, colocaria a descoberto o entusiasmo dos anos dourados de JK.

O subdesenvolvimento, tratado como marca perene da realidade social brasileira, é desnudado como *verdade* filmada. O *real* é a diretriz retórica que costura essas duas produções, inspiradas pelas noções não contraditórias da captura de uma realidade de fato e da ideação narrativa, tramada no roteiro e na montagem. O *real* documental que rompe com o documentário educativo típico das décadas anteriores é, ao mesmo, um libelo pela *verdade* crua da realidade captada pela lente e uma tentativa deliberada de construção dessa mesma verdade, qual seja, a de que o propalado desenvolvimento brasileiro é antes imaginado que verdadeiro.

A hipótese do trabalho parte da ideia de que o movimento cinemanovista – aqui considerado, sobretudo, em seu flanco documental – foi, no bojo da agitação do discurso contra-hegemônico no Brasil dos anos 1960, um esforço totalizante de leitura e escrita da sociedade brasileira, feito a partir da confrontação dialética de contrários: desenvolvimento/subdesenvolvimento, progresso/atraso.

Arraial do Cabo, que retrata uma comunidade de pescadores do litoral fluminense fadada ao desaparecimento com a chegada incessante de máquinas e carretas da nova fábrica, tece uma narrativa poética e real do Brasil invisível que aquela geração começará a perscrutar.

Em *Aruanda*, é possível perceber uma escrita da história não documental, de uma história – a de um quilombo esquecido no sertão paraibano – que sobrevive apenas na oralidade de seus herdeiros. É um filme de confronto de narrativas – por vezes didático – que dialoga com um presente que, apesar da euforia, ainda guarda os arcaísmos que circunscrevem o Brasil na esfera inescapável do Terceiro Mundo.

Arraial e *Aruanda* miraram a criação de um real que legitimasse o desvelamento de uma *verdade* encoberta pela febre entusiasmada de um *falso* desenvolvimento.

Sessão 7 - Mesa 1 (Métodos de pesquisa em cinema e história)
AUDITÓRIO A – 16H30 – 18H00

Christian León: *Usos creativos del archivo y políticas de la memoria en el documental ecuatoriano (2000-2013)*.
Universidad Andina Simón Bolívar.

Desde inicios de siglo, se han producido en Ecuador una serie de documentales de temática histórica respaldados en el trabajo de investigación de archivos y su uso del testimonio. El surgimiento de estas películas es un hecho inédito ya que a lo largo de su historia el documental ecuatoriano ha abordado escasamente temáticas relacionados al pasado histórico. El aparecimiento de una pléyade de realizadores interesados en comprender la historia colectiva se presenta entonces como un síntoma de la necesidad de una generación que busca revisar y reescribir la memoria social. ¿Cuáles son los factores políticos, culturales y subjetivos que llevan a esta generación de cineastas a escarbar en el pasado? ¿Qué políticas sobre la memoria son rastreables en sus obras emblemáticas? ¿Qué función ocupa el material de archivo en dichas obras? ¿Qué lugar ocupa el cine documental en el reposicionamiento reciente de la historia nacional y la memoria colectiva?

Para dar respuestas a estas preguntas sobre el documentalismo ecuatoriano del nuevo siglo, se toma como casos de estudio "Con mi corazón en Yambo" (2011) de María Fernanda Restrepo y "La muerte de Jaime Roldós" (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera.

Ignacio Del Valle Dávila: *Historiografias dos cinemas na América Latina: das fronteiras nacionais aos trânsitos transnacionais*.
Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

O objetivo desta apresentação é refletir sobre as potencialidades metodológicas do estudo das transferências e circulações culturais entre os cinemas latino-americanos na pesquisa histórica dos processos cinematográficos que transcendem as fronteiras nacionais. Desde a publicação dos primeiros livros na América Latina sobre a história dos nossos cinemas – *Grandezas y misérias del cine chileno* (Santana, 1957); *Introdução ao cinema brasileiro* (Viany, 1959) e *Historia del cine argentino I y II*, (Di Núbila, 1960-1961) –, a pesquisa historiográfica autóctone sempre privilegiou o estudo da esfera nacional, enfatizando os vínculos entre os cinemas vernáculos e a identidade nacional.

Em escala menor, existem também, sobretudo a partir dos anos 1980, estudos que adotam uma dimensão comparativa para analisar como um mesmo fenômeno se manifesta dentro de distintos espaços nacionais, que são considerados como variáveis isoladas. Na produção historiográfica editada na América Latina, um dos primeiros estudos com essa aproximação metodológica é *O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood* (Paranaguá, 1985). Porém, as pesquisas comparativas sobre os cinemas latino-americanos são muito mais frequentes na Europa e nos Estados Unidos, onde há a tendência em considerar a região na sua globalidade, assumindo certo distanciamento. É o caso, por exemplo, dos próprios trabalhos de Paulo Antonio Paranaguá publicados na França (2000) e na

Espanha (2003) ou o de Zuzana Pick (1996) e Marina Díaz López-Alberto Elena (2003), no âmbito norte-americano. No Brasil, somente nos últimos dez anos a pesquisa sobre a história dos cinemas latino-americanos ganhou profundidade. Entre outras iniciativas, destacam-se os esforços da Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-americano (PRALA) da UFF, por meio de seminários e publicações, e a organização do Colóquio de Cinema e Arte da América Latina. Caberia acrescentar também que outros eventos não especificamente latino-americanistas tem deixado espaço para esse tipo de estudo.

Sem pretender menosprezar a importância da aproximação nacional e comparativa, proponho sua problematização. A historiografia dos cinemas latino-americanos se enriqueceria com uma perspectiva que analisasse aquilo que de desloca "entre" fronteiras: fenômenos, objetos e agentes que circulam ou que se transferem entre espaços nacionais. Esses processos de *tradução, ressemantização e deslocamento*, que resultam dessas "transferências culturais" (Espagne, 2013), longe de ignorar a preocupação com a identidade nacional, a integram em um espaço de intercâmbios transnacionais. O estudo desses intercâmbios supera também a aproximação da comparação – que parte do princípio de isolar os estudos de caso – para potencializar a conexão entre eles. Ao ampliar a aproximação metodológica do nacional ao transnacional e conectado, fenômenos que apareciam incialmente como próprios de uma cinematografia em uma época específica terminam se revelando continentais, o que possibilita novas perspectivas de estudo.

Ana Maria Mauad: *Imagens que faltam... Do álbum de família para o espaço publico visual, o pessoal é político*. Universidade Federal Fluminense.

Essa reflexão parte de uma experiência própria e pessoal: o estranhamento provocado ao assistir trechos de um filme em super-8, produzido em 1968, que contém imagens da minha família - inclusive eu, aos oito

anos – passeando e divertindo-se, no Rio de Janeiro. O estranhamento reside no fato de as imagens datarem de 1968, ano em que as passeatas e a repressão ditatorial cresceram exponencialmente, ano em que o AI-5 foi publicado, consolidando o regime de exceção. Enquanto isso, crianças brincam, fazem careta, revelam-se descontraídas no seu cotidiano. Imagens confinadas, crianças confinadas, protegidas do perigo político; imagens que sobram, por replicarem cenas, poses e vivências que instituem uma memória enclausurada aos limites confiáveis de uma Kodak ou de uma câmera Super-8. A abordagem orienta-se pela história das imagens e das práticas de ver e analisar o percurso das fotografias familiares e seus instantâneos domésticos, ao migrarem para o espaço público visual da imprensa e dos mundos da arte. Discute-se o papel da fotografia na elaboração da imaginação civil contemporânea.

Sessão 8 – Mesa 2 (Cinematecas: preservação, circulação, pesquisa)
AUDITÓRIO B – 16H30 – 18H00

Olga Futemma: *Cinemateca e seus problemas, versão revista e ampliada. Uma visão da trajetória institucional desde seus primeiros esforços em torno da necessidade da preservação audiovisual.*
Cinemateca Brasileira.

Na mesma dimensão das suas precípuas funções culturais, uma cinemateca deve ser capaz de assumir também sua presença social e política. E, para tal, devem ser criadas as condições, não apenas materiais, para seu desenvolvimento pleno. Trata-se de uma situação a ser ainda alcançada – embora a instituição tenha completado sete décadas de existência e luta.

Dado que a missão da Cinemateca não se refere apenas ao passado, mas precisa apontar para o presente e para o futuro, não há saída que

dispense os cinco eixos fundamentais de sua atuação: um acervo expressivo em dimensões e em representatividade; uma equipe comprometida não apenas com o aspecto técnico, mas também com o sentido da instituição; um parque tecnológico que, além de ferramental, é memória; instalações compartilhadas com a sociedade – uma conquista muito recente em sua história e, por fim, a insistência na formação permanente de técnicos e de público.

Tiago Baptista: *Conservação, conhecimento e criação: novas e velhas funções para as cinematecas*. Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema/ANIM.

Ao longo da sua história, mas sobretudo após a introdução das tecnologias de video e digitais, as cinematecas viram os seus deveres públicos consideravelmente aumentados no que diz respeito à salvaguarda e acesso das suas coleções. No entanto, essa missão nem sempre encontrou adequação nos meios legais, nas fontes de financiamento ou na multiplicação de meios técnicos e humanos colocados à disposição das cinematecas. Pelo contrário, no momento histórico em que muitas cinematecas precisavam crescer para sobreviver, muitas assistiram a cortes graves nos seus meios de funcionamento. Como conciliar, neste contexto adverso, velhas questões como o equilíbrio entre a preservação, o acesso e o respeito pelo direito privado, com novos desafios como a transformação das cinematecas em verdadeiros centros, não só de conservação, mas também de conhecimento e de criação? Esta comunicação é uma partilha sobre a história e a experiência do centro de conservação da Cinemateca Portuguesa, o departamento ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento).

Mónica Villarroel: *Cineteca Nacional de Chile: los nuevos desafíos para la salvaguarda y el acceso al archivo*. Cineteca Nacional de Chile.

La Cineteca Nacional de Chile cambia su modelo de gestión, buscando responder a los desafíos de cautelar el patrimonio audiovisual con un énfasis en el amplio acceso a su acervo a través de plataformas digitales y una mirada en función de las audiencias y la participación.

7 DE DEZEMBRO, QUINTA-FEIRA

Sessão 9 (Lugares de memória)
AUDITÓRIO A – 9H – 10H30

Henri Gervaiseau: *Lugar e trabalho de memória(s) em* Récits d'Ellis Island (1980). Universidade de São Paulo.

Entre 1978 e 1980, o cineasta Robert Bober e o escritor Georges Perec, realizaram, em parceria, um documentário, *Relatos de Ellis Island*, dividido em duas partes relativamente autônomas, intituladas *Traces* (Rastros) e *Mémoires* (Memórias).

Na primeira parte, o filme centra-se na aproximação e exploração do espaço da ilha de Ellis Island e, sobretudo, das edificações remanescentes do centro de controle e triagem dos serviços federais de imigração norte-americanos, centro por onde se estima que passaram, de 1892 a 1924, mais de 16 milhões de pessoas. A segunda parte do filme é constituída basicamente de entrevistas com descendentes de emigrantes que, no início do século XX, vivenciariam a experiência da emigração transatlântica e da então incontornável passagem pela central de controle, onde sempre pairava a ameaça de serem refugados e mandados de volta para os portos de onde tinham partido.

Pretendo discutir na minha comunicação a primeira parte do filme (*Traces*), produzido em um momento no qual as antigas edificações de Ellis

Island se encontravam em estado de avançada degradação, portanto, antes da transformação do lugar em um *Museu da Imigração* (inaugurado em 1990).

Analisarei as estratégias de filmagem e gravação adotadas na exploração do espaço da referida ilha e do seu entorno, bem como a associação, estabelecida pela montagem, entre os planos registrados *in loco* e o comentário escrito por Perec, com vistas a discutir a singularidade da narrativa que o filme constrói.

Abordarei o modo progressivo de abordagem do lugar: partindo de uma aproximação do seu entorno, à semelhança do percurso efetuado pelos imigrantes, e permanecendo, na maior parte de *Traces*, no interior das edificações. Apontarei a alternância destas imagens com cenas de acompanhamento de uma visita a alguns cômodos do prédio, dirigida por um guia que fornece um conjunto de informações factuais a um grupo de visitantes descendentes de imigrantes, e com cenas nas quais a câmera explora, em longos planos – em *travelling* ou panorâmicas – outros recantos do prédio.

Darei particular atenção, na abordagem do segundo tipo de cena, ao exame do modo de exploração, pela câmera, dos espaços que percorre, bem como a instigante disposição de imagens de arquivo em um cenário, então em ruinas, repleto do que, acertadamente, McDougall denomina *signos de ausência*, signos a partir dos quais Georges Perec, poeticamente, elabora a sua fala e o filme alcança construir uma enunciação coletiva.

Luís Martins Villaça: *A imagem, a história e a experiência em* Nostalgia da Luz *e* O Botão de Pérola.
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial.

Ao longo dos quarenta anos da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán, suas técnicas de registro e seu estilo de documentar se transformaram, dado evidente quando nos debruçamos sobre sua filmografia. A partir do ano de 1973, quando é obrigado a exilar-se de seu país devido a

instauração do regime ditatorial militar de Augusto Pinochet, vê-se nos seus filmes um esforço em abordar temas que se relacionam diretamente à ditadura e suas consequências catastróficas. Em *Nostalgia da luz* e *O botão de pérola*, seus documentários mais recentes, Guzmán assume uma linguagem documental madura, na qual cristaliza uma modalidade audiovisual um tanto afeiçoada ao ensaio audiovisual, conceito que, destacadamente, os autores Laura Rascarolli, Timothy Corrigan e Antonio Weinrichter vem debatendo na atualidade.

Nesses dois filmes, Guzmán reúne procedimentos e estratégias de registro que revelam uma identidade documental e um estilo próprio, semelhantes entre si. Nesse sentido, o papel da fotografia, aliado ao seu método cinematográfico, compõem narrativas sob as quais se sustenta uma postura diante dos acontecimentos e da história e nas quais, vemos, ao mesmo tempo, uma busca poética. Nessa intersecção, a direção de fotografia, entendida aqui como a realização da imagem, é um dado que merece grande dedicação, quando do pensamento sobre esses documentários.

A parceria que o documentarista estabelece com a fotógrafa francesa Katell Djian - que assina a imagem nos dois documentários - se demonstra pelas semelhanças entre os dois filmes, tanto no comportamento da câmera, nos modos de enquadramento, quanto na composição narrativa.

Uma decupagem prévia pode nos indicar como o diretor concebeu a imagem nos dois filmes respeitando os mesmos critérios. São exemplos: as imagens geográficas, que representam algumas regiões do Chile através das quais se estabelece uma outra dimensão, construída a partir tanto da memória pessoal quanto dos acontecimentos históricos; as imagens do passado, as tomadas que servem como matéria para evocar o tempo decorrido desde determinado evento histórico; as imagens simbólicas e poéticas, como o grão de poeira, a gota d'água, o espaço astronômico, trabalhadas como ícones universais na evocação de sentimentos e na exploração de sensorialidades.

A partir de duas breves sequências, uma de cada filme, pretendo demonstrar como a direção de fotografia nos conduz a uma atmosfera dada a partir da postura do cineasta e do trabalho de elaboração imagética que a fotógrafa realiza. Buscarei compreender como essa narrativa nos desloca ao universo da experiência da qual fala o cineasta. O posicionamento da câmera, a energia dos planos, o ritmo e os cortes das cenas e os motivos que a câmera enquadra são alguns dos aspectos pelos quais uma leitura das imagens pode ser pensada. Partindo do pressuposto de que, em Nostalgia da luz e O botão de pérola, Guzmán elabora narrativas que se aproximam em termos de estrutura, estilo e tema, o intuito é pensar sobre os resultados que se estabelecem nesses filmes a partir da parceria entre o documentarista e a fotógrafa.

Nicholas Andueza: *Filme de arquivo, cinema do presente – uma ponte entre Epstein e Benjamin.* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Com foco no curta-metragem *Passeio público* (2016), de Andréa França e Nicholas Andueza, pretende-se abordar o gesto da retomada, em filmes de arquivo, da noção de "fotogenia" do cineasta, poeta e teórico Jean Epstein. *Passeio público* foi realizado apenas com imagens de arquivo feitas por Alberto Botelho, Augusto Malta e Silvino Santos, que registram a cidade do Rio de Janeiro na década de 1920. Ao longo da montagem, que retrabalha ativamente os restos sobreviventes desse material com desacelerações, cortes, reenquadramentos e máscaras, uma voz narradora se pergunta sobre o estatuto daquilo que é visto e se depara com situações visíveis apenas por conta das recontextualizações. Trata-se não de conhecer "como era o Rio", mas de contemplar as imagens em suas intrincadas redes de relações (tanto com o mundo "real", como com imaginários). O esforço já feito em parte no filme se desenvolve e ganha força ao longo deste trabalho. No curta-experimento, perguntamo-nos sobre o próprio mecanismo da retomada de imagens de ar-

quivo e chegamos à fotogenia. Aqui, lido com um problema subsequente: se Epstein atrela fortemente o fenômeno fotogênico ao presente (para ele, o cinema surge como meio de representação do presente), como seria possível usar seu instrumental teórico para falar de filmes de arquivo?

Algumas teses de Walter Benjamin em *Sobre o conceito da história* oferecem uma base conceitual rica para explorar a discussão. Benjamin defende uma noção histórica que não se empenhe em conhecer o passado "como ele de fato foi", mas que se aproprie de uma recordação "como ela relampeja no momento de um perigo" (Benjamin, 2012, p.243). Assim, contrariando um historicismo linear, o autor defende a percepção de um passado que vem como imagem-relâmpago, descrevendo uma natureza temporal próxima à da fotogenia epsteiniana, que é da ordem da "faísca", da "exceção" e do "abalo" (*apud* Xavier, 1983, p.278). Leo Charney (2004) já traçou aproximações entre Epstein e Benjamin, mas com relação à experiência do presente. Proponho uma expansão dessa aproximação para lidar também com o passado que retorna, nos filmes de arquivo.

Segundo Jean Epstein, a fotogenia "é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura – o elemento específico dessa arte" (*apud* Charney, 2004, p.324). Por um lado a fotogenia, enquanto essência e especificidade do cinema, para Epstein, é da ordem do presente: "o eu futuro irrompe no eu passado; o presente é somente essa mudança instantânea e incessante. O presente é somente um encontro. O cinema é a única arte que pode representar esse encontro como ele é" (*apud* Charney, 2004, p.326). Por outro lado, a própria descrição temporal feita por Epstein implica uma relação transtemporal, num presente efêmero, que é a constante relação entre passado e futuro.

A hipótese é que justamente a intimidade estrutural da fotogenia com o presente (o instante efêmero, o encontro) é o que a torna sensível nos filmes de arquivo, pois vem como uma força que "presentifica" uma visão de outrora, que a atualiza de forma específica, no gesto mesmo da retomada.

Sessão 10 (História e teorias cinematográficas)
AUDITÓRIO B – 9H – 10H30

Mateus Araújo: *Ensaio fílmico e conhecimento histórico: o modelo do "aqui / alhures" em Godard e Straub/Huillet*.
Universidade de São Paulo.

Na vasta e variada tradição do ensaio fílmico, o cinema não cessou de agenciar imagens e sons de procedência muito diversa para produzir reflexão sobre a História e conhecimento do mundo. Esta comunicação se concentra numa das versões particulares assumidas por tal ímpeto de reflexão histórica no trabalho de alguns dos cineastas europeus modernos mais ligados a ela: Jean-Luc Godard e o casal Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. A comunicação caracterizará brevemente o modelo do conhecimento histórico pelo confronto entre um aqui e um alhures, tal como configurado em dois ensaios fílmicos capitais de Godard (*Caméra-Oeil*, de 1967, e *Ici et Ailleurs*, de 1970/74, co-realizado com Anne Marie-Miéville) e em dois outros igualmente importantes dos Straub (*Fortini-Cani*, de 1976, e *Trop tôt / Trop tard*, de 1980-81).

Nestes quatro trabalhos, o conhecimento histórico é produzido não apenas pela comparação entre situações políticas de países diversos, mas pela sua articulação. Assim, o ponto de ancoragem para a reflexão godardiana sobre o Vietnã em *Caméra-Oeil* é a sua própria situação nas lutas políticas na França de 1967, e o ponto de ancoragem para a discussão da luta palestina por Godard e Miéville em *Ici et Ailleurs* é a situação francesa da década de 1970. Respondendo a este par de filmes, Straub e Huillet constroem outro par marcado pelo mesmo gesto histórico: *Fortini-Cani* assume, no rastro do ensaio político *Os cães do Sinai*, publicado na Itália em 1967 por Franco Fortini, a situação italiana como ponto de ancoragem para a discussão do conflito israelo-árabe. *Trop tôt* vai refazer o gesto e

instaurar, por conta própria, a partir de dois textos materialistas (um de Friedrich Engels, outro de Mahmoud Hussein), uma articulação entre a luta de classes na França (da Revolução de 1789 e da década de 1980) e no Egito. Na resposta mais forte ao filme de Godard e Miéville, estes dois filmes dos Straub partem ambos de países capitalistas da Europa Ocidental para discutirem as lutas no Oriente Médio, mas acrescentam à polaridade espacial uma outra, temporal. Seu aqui / alhures concerne ao espaço, mas se organiza também, no tempo, como um agora / outrora.

Sheila Schvarzman: *O lugar das imagens na escrita da História: Jean-Luc Godard, Eric Hobsbawn e Marc Ferro* em Histoire Parallèle. Universidade Anhembi-Morumbi.

O lugar das imagens na História e na escrita da História do século XX teve, desde os anos 1960, um papel central nos trabalhos de pesquisa e nas obras audiovisuais de Marc Ferro. *Histoire Parallèle*, programa de televisão que ele apresentou entre 1989 e 2001 na *La Sept* (depois o canal franco-alemão *Arte*), demostrou de forma ampla, e partilhada por grande público pela televisão, o papel do cinema na construção dos imaginários sociais. O programa, que se baseava na apresentação consecutiva de cinejornais que haviam sido exibidos durante a 2ª Guerra Mundial às populações francesa e alemã 50 anos antes, abarcou depois todos os outros contendores e temas do pós-guerra, até a consolidação da União Européia. Das centenas de debates que a emissão levou a cabo (630), certamente foi no encontro entre o cineasta Jean-Luc Godard e o historiador inglês Eric Hobsbawn que o lugar das imagens na História e na escrita da História foi mais tematizado, ainda que num clima tenso e marcado por desconfianças. Esse programa foi dedicado à comemoração do 1º de Maio de 1950 nos cinejornais russos, americanos, franceses e da Alemanha do Leste. Tensão e desconfianças essas que Ferro conheceu bem quando deu ao cinema a legitimidade que só o

texto escrito detinha entre os historiadores. É em torno dessa emissão de *Histoire Parallèle* (6/5/2000) e do cruzamento entre o ponto de vista do historiador e o questionamento crítico do cineasta que escreve a história em imagens que estruturamos essa apresentação.

Victor Santos Vigneron: *André Bazin: tempo e mortalidade*.
Universidade de São Paulo.

Esta proposta tem como objetivo realizar um percurso prospectivo em torno de um tema específico no interior da obra do crítico de cinema André Bazin: a questão da mortalidade. Ainda que tenham gozado de ampla influência no campo cinematográfico, as proposições bazinianas conheceram uma espécie de cristalização em torno de uma "suma" teórica (a expressão é de E. Rohmer) que daria conta do realismo (ou do "realismo ontológico") do autor. Ainda que tais formulações, notadamente presentes na "Ontologia da imagem fotográfica" (1945), revelem algumas das tendências básicas dessa obra, fica clara a tensão entre a definição de um corpo teórico ou normativo e sua atualização nos comentários sobre filmes determinados. Assim, um texto como "Montagem proibida" (1956) não é incompatível com o elogio desse mesmo procedimento num filme como *Paris 1900* (*"A la recherche du temps perdu: Paris 1900"* [1947]). Sendo assim, ao lado do recente trabalho de recensão sistemática do corpus baziniano, desenvolve-se o estudo de tendências menos conhecidas no interior desse campo. Com base nisso, a proposta analítica aqui esboçada é percorrer um conjunto determinado de textos do crítico para tentar delimitar a ocorrência do tema da mortalidade dos corpos representados no cinema. A questão parece estar no centro de um texto como "O cinema soviético e o mito de Stálin" (1950), que marcou o afastamento de Bazin dos círculos cinéfilos mais próximos ao PCF. Ali, a crítica ao cinema épico soviético abre espaço para uma reflexão sobre as relações entre mito e

mortalidade que retornaria, por exemplo, no conjunto de artigos dedicados aos filmes de Charles Chaplin. Nesse sentido, um filme como *Luzes da ribalta* (1952) marcaria um momento fundamental nas ambíguas relações entre o corpo do ator e o mito em torno de sua personagem. Mas a dimensão da mortalidade aparece de forma ainda mais explícita em textos como "Morte de Humphrey Bogart" (1957) e "Entomologia da pin-up" (1946), inclusive em suas relações com o erotismo, elemento fundamental à sociabilidade cinéfila de meados do século XX. Espera-se que o percurso por esse conjunto limitado de textos permita delinear a abordagem presente nos textos de Bazin no que toca à dimensão temporal dos corpos, que resistiriam a sua incorporação na imagem cinematográfica.

Sessão 11 (Historiografias e circulações latino-americanas)
AUDITÓRIO A – 11H – 12H30

Natacha Muriel López Gallucci: *Alex Viany e Mauricio Berú: primeiras notas para uma história audiovisual comparada das práticas do corpo no Brasil e na Argentina.* Universidade Federal do Cariri.

A história audiovisual das práticas corporais latino-americanas ainda precisa ser narrada. Neste ensaio pretendo realizar um recorte da filmografia do Brasil e da Argentina com o objetivo de analisar dois documentários: de um lado, o curta-metragem *Maxixe (A dança perdida)* (1980), do historiador e diretor brasileiro Alex Viany e, de outro, *El tango bailado (Un pensamiento triste que se baila)*, da série *Vamos tango todavia!*, realizada entre 1989 e 1991 pelo argentino Mauricio Berú.

A deficiência de arquivos sistematizados e informações organizadas sobre as histórias da dança nos países latino-americanos remetem à organização de coletâneas que estruturam as danças sob o conceito de folclore, práticas religiosas ou filmografia musical; no caso desta última,

destacando cantores e instrumentistas. A relação entre cinema e dança torna ainda mais relevante o olhar sobre os filmes destes diretores, pois eles pretendem discutir historicamente os conflitos próprios da linguagem coreográfica dentro dos processos e estéticas de cada pais. O parentesco entre ambas as danças, assim como a época de surgimento das mesmas, representam passados fundacionais associados aos mitos de origem da cultura nacional urbana e das modernidades, o maxixe no Brasil e o tango na Argentina. Ambas as pesquisas fílmicas subsidiam, no entanto, uma abordagem subjetiva e aprofundada de processos históricos associados à educação, à preparação e à gestão do corpo através da transmissão de diversas técnicas, que trazem à tona questões vinculadas à diversidade de gerações, gênero, sexualidade, representações culturais etc. O curta-metragem de Viany registra mestres da cultura e bailarinos que reconstroem as células coreográficas do maxixe; destaca depoimentos de personalidades cariocas e apresenta imagens de arquivo que, seguindo os ideais apontados na sua *Introdução ao cinema brasileiro*, amparam a valorização dos caracteres desse ritmo nacional e brasileiro, apesar de ter sido usado como bastião da internacionalização da cultura brasileira nos Estados Unidos e Europa nas primeiras décadas do século XX. O filme se destaca por expor um olhar reflexivo sobre os processos estéticos de resistência intracultural. Viany propõe um debate sobre o declínio das técnicas corporais do maxixe e arrisca hipóteses quanto às causas endógenas do seu desaparecimento, associadas significativamente ao nascimento do samba.

O argentino Mauricio Berú é um fiel testemunho da vanguarda musical do tango nas séries piazzolleanas. Entretato, em *El tango bailado*, entrega-se a um mundo menos conhecido, cujo cerne focaliza a criação de uma linguagem corporal nacional, aparentemente resinificada, na década que antecede o filme, pela força da transmissão de grandes mestres. O diretor reflete com os coreógrafos e intérpretes sobre o sentido da sobrevivência do

tango e o aprofundamento da sua codificação corporal. Confere essa conquista ao diálogo crítico entre três instâncias chaves: o debate social constante na Argentina acerca das produções "for export" (*onstage*), a instância performativa de transmissão consciente (backstage) das técnicas corporais do tango, detalhadamente apresentadas no filme e a manutenção popular da dança como produto de um ritual urbano (*offstage*). O estudo comparado destes filmes destaca a importância de uma reflexão acerca das políticas do visível nas cinematografias da região. Ambos os diretores contribuem para a discussão acerca dos processos coreográficos como formas e estéticas de resistência das classes populares no contexto de uma história audiovisual do corpo no Brasil e na Argentina.

Isabella Regina Oliveira Goulart: *A negociação da latinidade: circulação e exibição das versões em espanhol no Brasil.*
Universidade de São Paulo.

Propomos debater as relações entre o cinema, o conhecimento histórico e o uso de filmes e audiovisuais para o ensino de História a partir do filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), marco do chamado *Cinema da Retomada* (1995-1998), e a contribuição da abordagem inspirada em Lino Micciché, que tem como referência o pensamento de Marc Ferro e Francis Vanoye, entre outros. Esta proposta coloca em evidência a necessidade de análise integrada de texto e contexto, para melhor compreensão do filme-objeto, crucial para que profissionais do ensino possam usá-lo de forma adequada e produtiva para fins pedagógicos. Neste que foi seu primeiro longa-metragem, a diretora, que desejava contribuir para a pedagogia da História do Brasil, se apropria da história luso-brasileira da passagem do século XVIII para o XIX de forma bastante peculiar. Com o uso do humor e influências como a ópera-bufa, consegue resgatar o diálogo com um público amplo. Com baixo custo de produção, considerando projetos de mesma en-

vergadura à época (600 mil reais), conseguiu levar um publico de 1.286 pessoas às salas de cinemas. O filme-objeto desta proposta teve as escolas como público-alvo estratégico do "marketing de guerrilha da produção" e garantia de publico e obteve considerável sucesso (Campos, 2005), gerando inúmeros trabalhos críticos, inclusive nos sites e blogs especializados, sendo considerado como pertencente ao gênero da comédia pela maior parte dos críticos, mas também como "filme histórico". No entanto, *Carlota Joaquina*, o filme, teve sua concepção de conhecimento histórico criticada, apesar de ter reconhecidos seus méritos não só para a retomada da produção cinematográfica nacional que passava por crise com o fim da Embrafilme durante o governo Collor de Mello, em 1990, mas também pelo fato de colocar na agenda o tema da História. Os seus efeitos perenes para o publico, inclusive gerando ainda hoje trabalhos escolares, mostram a importância da união do conhecimento histórico com a linguagem audiovisual para o melhor aproveitamento desses recursos, cada dia mais valorizados e presentes no cotidiano das salas de aula.

Camila Goetzinger: *As* majors *e o governo estadunidense contra as taxas no Brasil – 1940*. Universidade Federal de Santa Catarina.

Em dezembro de 1939 é publicado no Brasil o decreto 5.077, cuja diretriz cobria a formação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). O decreto, que dava resolução ao DIP, também instituía um decreto-lei (nº 1.949) que chamou a atenção das autoridades estadunidenses e empresas cinematográficas que exportavam filmes para o Brasil.

As maiores companhias cinematográficas dos Estados Unidos (EUA) na época, conhecidas como "Big Eight", já formavam um cartel a nível internacional e contestavam a validade das alterações feitas por meio do decreto no Brasil. Neste, estavam previstas mudanças significativas nos valores das taxas para importação de filmes estrangeiros no

Brasil: eram variações que poderiam representar benefícios para o desenvolvimento do cinema nacional, mas, em contrapartida, elevariam os gastos das empresas para exportar seus filmes para cá.

Entre 1939 e 1944, a embaixada estadunidense no Brasil trocou mensagens com o Departamento de Estado dos EUA e intermediou um conflito que permaneceu em vias de confidencialidade entre o Brasil e os Estados Unidos, representados pelo governo brasileiro e pelas companhias cinematográficas estadunidenses.

As resoluções que determinavam essas novas formas de organização do cinema iam ao encontro de algumas determinações do Tratado de Comércio Brasil-EUA – que fora assinado em 1935 entre os dois países – que isentava os EUA de mudanças na taxação para filmes virgens e impressos. O decreto de 1939 buscava, além de delimitar as prescrições sobre o cinema (centralizar e controlar a produção nacional), promover o avanço do cinema brasileiro, protegendo o cinema nacional. Impunha restrições às facilidades estrangeiras dentro do território do Brasil, como a cobrança de altos custos para a importação de filmes. Impunha também a obrigatoriedade de exibição da produção nacional e promovia prêmios para a indústria do cinema brasileiro. Os obstáculos impostos foram rapidamente observados pelos agentes governamentais estadunidenses. O exame da documentação pertinente permite entender algumas das reações que apareceram e foram minuciosamente discutidas nos meios departamentais dos governos brasileiro e estadunidense no período. A argumentação estadunidense sobre a causa se apoiou principalmente na regulamentação do Tratado de Comércio Brasil-EUA de 1935.

A documentação analisada também traz dados que confirmam a existência de uma taxa compulsória de 8%, que o governo brasileiro pretendia impor aos filmes importados dos EUA, que, por sua vez, buscava regular o valor da taxa de importação dos filmes, tendo em vista que os filmes oriundos dos EUA aparentemente entravam no Brasil com

um valor de taxa abaixo do previsto para produtos dessa natureza, desde o fatídico ano de 1935.

Nossa intenção é fazer uma leitura de documentos diplomáticos produzidos pela Embaixada dos Estados Unidos e seus consulados entre 1940 e 1944 – preservados em microfilme pela *National Archives and Records Administration* (NARA) – a fim de compreender o processo de negociação entre os dois países e os significados das resoluções para a economia cinematográfica brasileira.

Sessão 12 (Cinema silencioso brasileiro: novas abordagens)
AUDITÓRIO B – 11H – 12H30

Lena Suk: *Gender roles in urban and rural spaces in Brazilian silent cinema.* University of Louisiana at Lafayette.

In the 1920s, Brazilian film producers and film critics developed a nationalist rhetoric to promote a modern image of Brazil for domestic and international audiences. Film critics at the Rio de Janeiro-based film magazine *Cinearte*, for example, praised films and filmmakers who depicted Brazil as prosperous, modern, and racially white. However, a critical intersection of gender and urbanization complicated this rhetoric. When women and cities became too modern, they represented a challenge to traditional gender norms and social hierarchies. In narrative and documentary films from the 1920s, cities were spaces of cosmopolitan fashions, impressive engineering, and social progress. However, they were also places where women drank, danced, and worked in public; where men connived to leech off of the excesses of the city rather than work for a living. These images, of women who deviated from norms of sexual chastity and men who abandoned codes of male paternalism and chivalry, were simultaneously thrilling and dangerous visual attractions. This paper examines how

filmmakers mapped female sexual virtue and male chivalry onto rural and urban spaces in several films of the 1920s, focusing on *A Filha do Advogado* (J. Soares, 1926), *Fragmentos da Vida* (José Medina, 1929), and *Lábios sem Beijos* (Humberto Mauro, 1930). Although these films are widely different, hailing from different regions and producers, they share similar representations of how gender norms were changing in this time period. All three films seek to contain deviant expressions of gender and sexuality through both visual and narrative means, by visually placing wayward behavior in particular urban settings, or punishing characters who fail to uphold patriarchal family values.

Carolina Azevedo Di Giacomo: *A apropriação do cinema e do automóvel pela elite carioca do início do século XX*. Universidade de São Paulo.

A presente proposta objetiva apresentar algumas características da apropriação do cinema e do automóvel pela elite carioca do início do século XX, articulando análise fílmica, pesquisa histórica e discussão teórica. Com o objetivo de desenvolver na elite o gosto pelo automobilismo, o Automóvel Clube do Brasil, de 1907, patrocinou uma das primeiras corridas de carros de que se tem notícia no país, em 1909. O evento, em que a velocidade é protagonista, foi largamente noticiado pela imprensa e alguns filmes sobre ele foram produzidos. Um deles, *Circuito de São Gonçalo* (1909), realizado pelo operador Paulino Botelho, é provavelmente o filme brasileiro mais antigo a que ainda temos acesso hoje. O filme nos dá a ver alguns aspectos da corrida: os espectadores agitados e a preparação dos pilotos antes de o espetáculo começar, os carros na largada, durante o percurso e na linha de chegada. Também ganham atenção alguns autos acidentados e outros cinegrafistas em ação.

Quando o cinematógrafo e o automóvel se unem na construção de um espetáculo, evidencia-se a capacidade que o cinema tem de registrar a velo-

cidade da vida moderna. Ambos estiveram, a partir de meados da primeira década do século XX, a serviço da elite carioca, que buscava ser identificada através dos símbolos da modernidade, importados dos países centrais. Ambas as máquinas serviram de plataforma para a exibição dessa elite, por meio dos corsos, das corridas e das imagens produzidas sobre eles. Mostrar-se pilotando máquinas motorizadas, colocá-las em risco, e ver-se posteriormente na tela foram modos privilegiados de obter distinção social.

Enquanto políticos e membros da elite se concentraram, seguros, nos camarotes da arquibancada, posicionada em frente ao ponto de partida e chegada dos carros, vários grupos de pessoas, provavelmente cidadãos da região, caminhavam pela estrada de terra que serviu de pista, colocando-se em risco. Assim como os operadores cinematográficos, provavelmente aquelas pessoas estavam em busca da possibilidade de presenciar situações de perigo ou mesmo testemunhar batidas automobilísticas, atração para a qual não era preciso pagar ingresso. Essa busca por imagens catastróficas (representada no filme por planos dos carros acidentados, mas também por uma cena em que um competidor não atropela um cachorro por pouco) aponta para uma ambivalência estrutural daquele espetáculo: o acidente, inseparável da velocidade, representa tanto a demonstração de superioridade dos ricos como a destruição de um dos mais fortes símbolos de opressão, o carro, que ganhava cada vez mais espaço nas ruas da cidade.

Luciana Corrêa de Araújo: *Cinema como atração nos palcos (1910-1920)*.
Universidade Federal de São Carlos.

Esta comunicação se propõe a estudar as referências cinematográficas em peças teatrais encenadas no Brasil entre finais dos anos 1910 e a década de 1920. O trabalho toma por base levantamentos realizados no Arquivo Nacional (RJ) e no Arquivo Miroel Silveira (SP), onde podem ser encontrados textos de peças, submetidos à censura antes de encenados para o público. A

partir desse material e de pesquisa realizada em livros e periódicos, analisamos as variadas referências ao cinema presentes nas peças, que vão desde menções e paródias a estrelas hollywoodianas, como Chaplin e Valentino, a diálogos e esquetes que abordam a relação do público com o cinema, a recepção de filmes e as reações à censura. Há também exemplos de peças que incorporavam elementos cinematográficos na própria mise-en-scène, a exemplo de "Coco de respeito" (1921), que, segundo o crítico Mário Nunes, apresentava influência das "bathing beauties" de Mack Sennett na marcação do quadro de banho de mar (*apud* Paiva, 1991, p.212). Também a projeção de filmes era inserida na narrativa cênica, como na peça "A viuvinha do cinema", encenada em 1919 por Leopoldo Fróes, na qual um indiscreto flagrante captado por um cinegrafista ocupa o centro da trama.

Por meio das peças é possível observar a repercussão da cultura cinematográfica e, em particular, da produção hollywoodiana, e sua crescente inserção na vida social e cultural brasileira, em um momento no qual a indústria do entretenimento de massa vai tomando impulso. Esse estudo permite explorar as conexões intermidiáticas entre teatro e cinema para além das questões de adaptação, procurando compreender os circuitos que se estabeleciam entre essas duas práticas artísticas e culturais, em termos temáticos, estilísticos e também comerciais, considerando as empresas que trabalhavam tanto com exibição de filmes quanto com espetáculos de palco.

Esta abordagem se apoia nos estudos de Charles Musser, que propõe escrever uma história integrada do entretenimento das salas de espetáculo ("theatrical entertainment"), incluindo tanto as performances ao vivo no palco quanto o cinema. Dessa forma, ao tomar como objeto de estudo as peças teatrais, procuramos desenvolver uma abordagem histórica que, mesmo mantendo o cinema como foco, procura compreender um aspecto particular do amplo e dinâmico circuito de práticas e relações intermidiáticas no qual os filmes e as atividades cinematográficas estavam inseridos.

Sessão 13 (Memória crítica do cinema brasileiro)
AUDITÓRIO A – 14H00 – 16H

Débora Lúcia Vieira Butruce: O ébrio *e a restauração editorial.*
Universidade de São Paulo.

Este trabalho pretende analisar a restauração do filme *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) e de que forma este processo se encaixa no método conhecido como "restauração editorial". As chamadas restaurações editoriais, prática corrente nos arquivos de filmes antes da década de 1980, eram constituídas por procedimentos que visavam a recuperação da ordenação original de um filme que porventura tivesse sido adulterado por motivos diversos (cortes de censura ou de produtores, versões para televisão, motivação do diretor, entre outros), priorizando o aspecto "narrativo" das obras. Uma vez que não intervém diretamente nos constituintes imagéticos e sonoros de um filme, a restauração editorial também costuma ser classificada por alguns autores como sendo "recuperação" ou "reconstrução" (*reconstruction*) (Buarque, 2011). A compreensão da restauração audiovisual como processo de restituição da integridade visual e sonora de um filme começou a se disseminar, de fato, somente a partir dos anos 1980.

No caso de *O ébrio*, através de um projeto capitaneado pelo pesquisador Hernani Heffner, patrocinado pela Riofilme e finalizado em 1998, a restauração possibilitou a remontagem da obra com a duração próxima do original, além da recuperação de parte da fotografia do filme e da banda sonora, bastante deterioradas por conta da exaustiva copiagem dos negativos originais. O que era tido como erro de montagem, em função da adulteração da obra provocada pelos cortes na versão de 87 minutos que circulava até então, ganhou nova significação com a cópia restaurada. O novo corte de 120 minutos foi possível através da reconstituição da montagem

por meio do roteiro original, somada às sobras de negativos encontradas e reincorporadas ao filme, tornando-o um caso exemplar de processo de restauro editorial. A tecnologia empregada foi, majoritariamente, a fotoquímica, com intervenções digitais pontuais somente na banda sonora. O resultado alcançado foi satisfatório, sobretudo em relação ao som, mas os problemas do contraste da imagem, embora tenham sido minimizados, permaneceram. O estrondoso sucesso do filme, que implicou na tiragem de um número elevado de cópias a cada relançamento, deteriorou de forma definitiva os negativos originais, o que demandava um período maior de testes laboratoriais para se alcançar um resultado mais satisfatório, ou até mesmo intervenções tecnológicas de maior alcance que as fotoquímicas, sobretudo no que toca à imagem, mas que não estavam disponíveis no Brasil à época do restauro.

Desta forma, a análise do processo de restauração de *O ébrio* não somente permite a reavaliação do lugar do filme na historiografia do cinema brasileiro, mas também a reconstituição de aspectos históricos relevantes da trajetória das tecnologias cinematográficas nacionais e suas implicações, especialmente no que se refere ao campo da restauração audiovisual.

Livia Lima: *Lúcio Cardoso e o cinema: da crítica na revista* Cultura política *(1941) ao filme inacabado* A mulher de longe *(1949)*.
Universidade de São Paulo.

O escritor Lúcio Cardoso é conhecido, sobretudo, por sua prosa de ficção, filiada à corrente introspectiva da geração modernista de 1930, e, mais especificamente, pela autoria do romance *Crônica da casa assassinada* (1959). Lúcio, no entanto, foi um artista plural: produziu muitos poemas, contos, crônicas, dramaturgia e roteiros cinematográficos, além de ter atuado como pintor, principalmente depois do derrame que o impediu de escrever, em 1962.

O interesse pela sétima arte, no entanto, ultrapassa a esfera da escrita fílmica. Sua visão de cinema foi influenciada pela interlocução com expoentes da cinefilia carioca, católica e de direita, cujo principal representante era o amigo Otávio de Faria, um dos criadores do cineclube Chaplin Club e da revista *O fan*. Mais especificamente, sua ideia do cinema brasileiro "como arte" pode ser delimitada a partir da análise dos seis textos críticos que publicou na revista getulista *Cultura política*, de março a setembro de 1941.

Neles, Lúcio discute o cinema sonoro, a especificidade do cinema e sua relação com o teatro e a literatura. Faz um balanço dos principais expoentes do cinema artístico no Brasil, indicando *Limite*, de Mário Peixoto, e a obra de Humberto Mauro como pontos altos. Enumera os problemas de produção de cinema no Brasil, as dificuldades técnicas, de financiamento, distribuição e falta de pessoal especializado, entre eles, atores. Alerta para o risco de o cinema brasileiro querer imitar o hollywoodiano, caminho que geraria uma produção "fatalmente inferior", como mais tarde também concluiria Paulo Emílio Sales Gomes. E se pergunta, então, o que seria uma forma artística genuinamente brasileira?

Como alternativa aos problemas e resposta a essa pergunta, propõe que, em vez de "filmar cenas de morro, de praia, bailes de carnaval", os filmes se concentrassem em sequências externas e que fossem simples, naturais e humanos. Apesar de atenta aos problemas de uma arte naturalista, que se atém mais aos conteúdos que à resolução formal – como parte, talvez, da corrente regionalista do romance de 30, com a qual Lúcio rivalizava – essa neutralidade universalizante, no entanto, escamoteia uma visão burguesa e elitista. Para Lúcio, o próprio cinema, para ser arte, precisaria se opor ao "que de mais baixo existe na escala do gosto humano – o das grandes multidões".

Ou seja, nesses textos, Lúcio sugere o que ele mesmo tentará fazer ao passar da teoria à prática e se aventurar na direção, em 1949, com o projeto inacabado *A mulher de longe*. Essa passagem, que apenas confirma a relação do escritor com o cinema, é o que pretendemos observar nesta comunica-

ção. Para tal, usaremos fontes documentais, o roteiro e o livro de caixa do longa-metragem disponíveis no Fundo Lúcio Cardoso da FCRB, o documentário que Luiz Carlos Lacerda realizou a partir dos trechos que restam do filme e os comentários de Lúcio sobre a empreitada em seus *Diários*.

Anna Karinne Ballalai: *O ator e o cinema moderno: o pensamento de Luis Carlos Maciel*. Universidade de São Paulo.

Este trabalho é parte da minha pesquisa de doutorado: "O ator e o cinema moderno no Brasil", desenvolvida no PPGMPA da ECA/USP, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Machado. Esta pesquisa retoma alguns aspectos já delineados em minha dissertação de mestrado, sobre o processo de construção de personagens no longa-metragem *Copacabana mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970) no âmbito do cinema moderno brasileiro.

Aqui interessa-nos investigar uma figura-chave para se pensar o papel e o problema do ator no cinema moderno no Brasil: o filósofo, ator, roteirista, dramaturgo e diretor Luiz Carlos Maciel. Nascido em Porto Alegre, em 1938, graduou-se em Filosofia pela UFRS e estudou na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, fundada por Martim Gonçalves, na gestão do reitor Edgard Santos. Maciel teve intensa participação na escola e inúmeras contribuições, entre elas o mérito de ter traduzido as obras de Brecht para o português, permitindo que os alunos pudessem encená-las. Foi ator do curta-metragem *Cruz na praça*, de Glauber Rocha e conviveu com a geração que dava impulso à chamada Nova Onda Baiana, antes mesmo que o Cinema Novo se consolidasse como um grupo de realizadores mais ligado ao Rio de Janeiro.

O objetivo é analisar as ideias e posicionamentos críticos de Maciel acerca do problema do ator no meio de expressão cinematográfico em dois ensaios publicados na década de 1960: "O ator e o realismo do cinema" e "O ator e o novo realismo do cinema". Além de constituírem exceção no

panorama dos estudos cinematográficos publicados no contexto do cinema moderno brasileiro, pelo fato de tematizarem especificamente o problema do ator, tais ensaios nos ajudam a compreender historicamente alguns dilemas da teoria, da crítica e da realização cinematográfica então vigentes, bem como certas estratégias propostas para superá-los, como o emprego do plano-sequência e do método Stanislawski. Raros são os textos que se debruçam sobre a questão do ator em cinema neste período, no Brasil. Escritos com rigor e a propriedade de quem gozava de sólida formação, conhecimento de causa e circulação nos dois meios de expressão, teatro e cinema, tais ensaios levantam questões que ainda hoje merecem ser revisitadas, aprofundadas e desdobradas.

Ressaltamos sua brilhante análise em relação ao problema do ator e suas implicações com as diversas ocorrências históricas da questão do realismo no cinema, até o advento dos cinemas novos. Destacamos a reivindicação por um "novo realismo no cinema", de modo a fazer do ator "um artista consciente, participante e capaz de repartir com o realizador a responsabilidade social da fita que fizeram juntos".

Eduardo Baggio: *O mistério do cinema de Arthur Rogge*.
Universidade Estadual do Paraná.

Ainda hoje pairam dúvidas sobre a obra cinematográfica de Arthur Rogge (1886-1972), considerado um dos pioneiros do cinema paranaense. Quais eram as intenções do cineasta com sua proposta de um cinema industrial feito em Curitiba? Qual a relação entre o que diziam as peças de divulgação dos filmes e os próprios filmes? E, fundamentalmente, o que mostram os filmes de Rogge sobre seu projeto artístico e comercial de cinema? Trata-se de uma investigação em início que tem a intenção de apontar os primeiros resultados da parte da pesquisa referente ao levantamento e análise de documentos, reportagens e visualização dos filmes de Arthur Rogge.

A obra de Rogge, ainda que bastante enxuta, foi pouco estudada e as raras pesquisas que deitaram atenção sobre ela se mantiveram friamente distantes de seus objetos essenciais, os filmes. Rogge teve o intento de construir uma indústria cinematográfica em Curitiba, afirmou essa intenção e empreendeu os primeiros passos para tal com uma viagem para Hollywood, onde rodou seu primeiro filme, *Hollywood Studios*, em 1928. Essa viagem também serviu para que o cineasta adquirisse equipamentos para a sua empresa, a Rogge Produções.

Hollywood Studios (1928) é um longa-metragem que aborda aspectos dos estúdios cinematográficos de Hollywood e alguns de seus astros, como George O'Brien e Olive Borden. As palavras da empresa produtora eram bastante enaltecedoras do documentário, como em uma peça publicitária que dizia: "HOLLYWOOD STUDIOS é o único film do seu genero, por isso que as empresas norte-americanas se oppõem terminantemente a que os extrangeiros penetrem em seus 'studio' com o intuito de filma-los. Mas, por um 'tour de force' consegui obter com a minha 'camera' completa reportagem dos mais famosos studios, e outras informações cinematographicas da cidade do cinema, incluindo 'poses' de artistas em suas residencias e outros curiosos detalhes." (Rogge Produções, 1928).

Em primeira pessoa, Rogge destaca a originalidade e a persistência na realização do documentário. Porém, em princípio, o visionamento do filme mostra algo bem mais simples.

Quanto a *O regresso de Miss Paraná à sua terra natal* (1929), as dificuldades começam com o título. Em materiais publicitários distintos, da própria Rogge Produções, é possível encontrar títulos diversos. Além do já citado, aparecem *Embarque de Miss Paraná com destino à capital* e *Regresso de Miss Paraná Didi Caillet*. Neste último, o título vem seguido da frase: "Trabalho admirável que enche de orgulho o nosso Estado onde se faz um film nítido, Photographia Technica, perfeição que nada fica a desejar ao que de melhor no gênero nos manda os E.U.A." (Rogge Produções, 1929)

Esses e outros materiais, assim como os filmes, servirão para discutir a obra de Rogge em busca de respostas para as perguntas elencadas.

Sessão 14 (Estados Unidos no cinema)
AUDITÓRIO B – 14H00 – 16H

Artur Felipe Santos Lopes: *À procura da infelicidade: o declínio do sonho americano no cinema criminal de Michael Mann (1981-2004)*. Universidade Federal de Santa Catarina.

As décadas finais do século XX são marcadas por um período de recessão nas economias ocidentais, e os Estados Unidos da América (EUA) experimentariam mudanças profundas. Os efeitos sociais seriam sentidos na medida em que grupos de orientação conservadora consolidariam seu domínio dos meios culturais, políticos, intelectuais e midiáticos. As grandes corporações adotariam métodos de gerenciamento visando proteger uma minoria já enriquecida e recuperar o lucro, ao custo de reduções salariais e desemprego. Além disso, diversas garantias sociais obtidas no período do *boom* econômico do pós-Guerra seriam sumariamente cerceadas, culminando com a perseguição de grupos sindicais e movimentos sociais (Purdy, 2007).

Este quadro de insegurança e pessimismo permitiu que segmentos da sociedade estadunidense – sobretudo os meios artísticos e literários – formulassem novas interpretações, críticas, ações e mesmo o resgate de conceitos implicados no chamado *American Dream*. Em geral, esta ideia é sustentada por noções peculiares de liberdade, igualdade, mobilidade social e busca pela felicidade. Estes elementos, associados desta forma, supõem o imaginário compartilhado por todos os estadunidenses como um tipo de esperança oficial da nação, permeando desde os projetos políticos e burocráticos até as expectativas mais mundanas e mais diversas das pessoas comuns (Burke, 2012).

Nesta linha, verificamos que várias produções cinematográficas dos anos 1980, 1990, e mesmo dos anos 2000, enveredaram pela chamada "filmografia da recessão": obras que exploram a decadência, centradas nas transformações sociais desse período, com protagonistas e enredos orbitando em torno das alterações na vida dos cidadãos médios, nas relações interpessoais cotidianas, nos dilemas das classes trabalhadoras urbanas, na inclusão de novos atores sociais, nas mudanças dos padrões morais e de consumo, e em outros sinais, interpretados como o declínio do *American Way Of Life* (Vianna, 2012).

Este é o quadro que desejamos explorar. A presente comunicação faz parte de uma pesquisa de mestrado ainda em desenvolvimento e se propõe a analisar as representações da sociedade estadunidense nas telas, partindo de algumas obras selecionadas do cineasta estadunidense Michael Mann, um expoente do cinema criminal.

Para tal objetivo, levamos em conta os seguintes filmes: *Profissão: ladrão* (1981), *Fogo contra fogo* (1995), e *Colateral* (2004). Tal escolha se dá, em suma, pela consideração de elementos estéticos decorrentes de questões como a narrativa e os gêneros e subgêneros cinematográficos nos quais esses longas-metragens podem ser inseridos. O que, por sua vez, nos conduz para o aprofundamento de temáticas recorrentes da obra deste diretor, que representa o crime não apenas como um reflexo da desigualdade social, mas também como uma atividade economicamente viável (Rayner, 2013). Assim, através das experiências de seus protagonistas, Michael Mann explora tópicos como trabalho, família, patriarcado, mobilidade de classes e ascensão social, temas caros para a sociedade da qual este diretor faz parte.

Flávio Vilas-Bôas Trovão: *Cinema e educação nas comédias de John Hughes nos Estados Unidos dos anos 1980*.
Universidade Federal de Mato Grosso.

Nossa pesquisa, desenvolvida em nível pós-doutoral junto ao Programa de História Social da FFLCH-USP, tem por tema as representações da escola e da juventude nos filmes de comédia *teenager* dos anos 1980 dirigidos por John Hughes, com vistas a problematizar tanto as imagens que tais películas articulam quanto as políticas presentes no contexto da História dos Estados Unidos nos anos da presidência do republicano Ronald Reagan (1981-1989).

Reagan, ao lado da primeira-ministra britânica Margareth Thatcher, implementou uma série de reformas de cunhos político, social e econômico com vistas à recuperação da economia estadunidense, defendendo a diminuição do Estado, sobretudo no campo da assistência social, bem como a adoção de medidas conservadoras. Essa política encontrou respaldo em um grupo denominado genericamente de "Nova Direita", formado por intelectuais, empresários, líderes religiosos e políticos, entre outras lideranças nos Estados Unidos.

Entre as reformas políticas propostas pelo gabinete Reagan e apoiado pela Nova Direita, interessa-nos, sobretudo, a Reforma Educacional, cujo documento principal intitula-se *A nation at risk*. Tal documento tece duras críticas ao sistema público educacional americano e, dentre outras propostas, defende a ampliação do setor privado na área, como uma solução para o problema.

Segundo Samuel Rossi (2007), as relações de Reagan com Hollywood não se limitaram a medidas burocráticas e econômicas, mas se estenderam, também, ao encaminhamento das produções cinematográficas durante seu mandato. Assim, o cinema passou a ocupar uma posição estratégia nos projetos políticos do governo.

Entre as produções voltadas para o público infanto-juvenil, além da bem-sucedida dupla Spielberg e Lucas, reconhecidos pela indústria como os grandes diretores daquele momento, John Hughes hoje é reconhecido pela crítica especializada como o "rei das comédias adolescentes

da década de 1980". Seus filmes abordavam temas simples como uma festa na casa do amigo quando os pais saem para viajar, ou um dia de "gazeteiro", retratando situações da vida dos *teenagers* da classe média suburbana americana.

No universo diegético criado por John Hughes em suas comédias, ser jovem de classe média, estudar em uma *high school* e frequentar os *shoppings malls* é uma experiência única que deve ser vivida em toda a sua intensidade. Nas produções do diretor que analisamos, concentradas entre os anos de 1984 a 1986, a escola, especialmente representada nas figuras dos seus diretores e professores, tem um papel negativo na vida dos adolescentes. E, por sua vez, a representação da juventude empreendida nesses filmes, dialoga, segundo nossa hipótese, com o contexto histórico e político em questão.

Mariana Piccinelli: *El género Western y la historia estadounidense. Sobre cómo Hollywood representa los hechos pasados a partir del análisis* de The man from the Alamo *(1953)*. Universidad de Buenos Aires.

El *western* es uno de los géneros característicos de Hollywood y uno de los formatos más difundidos en Estados Unidos y en el exterior entre las décadas de 1930 y 1960. Para nosotros los historiadores el *western* merece especial atención, puesto que desde los comienzos sus tramas han guardado un paralelismo y una semejanza asombrosa con el desarrollo de la historia norteamericana. En general se lo asocia con el proceso de ocupación de tierras occidentales de Estados Unidos. Y esto es así porque en sus orígenes los films se nutrieron de los relatos que circulaban en torno a la frontera.

El presente trabajo se propone analizar *The man from the Alamo* (1953), un *western* de la década de 1950 dirigido por Budd Boetticher y protagonizado por Glenn Ford. En él se toma como punto de partida la Batalla del Álamo, el famoso enfrentamiento entre colonos estadouni-

denses y el gobierno mexicano, en 1836, que dio lugar a la posterior independencia del Estado de Texas. La tradicional batalla, largamente representada en el cine, se utiliza aquí para dar lugar a un *western* que se enfoca en un "héroe caído" y la necesidad de redimirse.

Si bien hay múltiples formas de acercarse a un film, lo que aquí nos interesa es estudiar el discurso histórico que se proyecta, las formas que adopta y sus implicancias. Entendemos que las películas históricas no sólo reproducen un relato del pasado, sino que también proporcionan una interpretación del hecho al que se refieren y lo hacen a través de un lenguaje particular. Para ello partimos de las premisas propuestas por Marc Ferro (Ferro, 2000) y Robert Rosenstone (Rosenstone, 1997).

La batalla de El Álamo se ha presentado frecuentemente como símbolo de la lucha por la libertad y contra la tiranía, confundiéndose en el discurso el mito y la realidad. Nuestro propósito es estudiar la forma que adopta la narración de estos acontecimientos en la película, elaborada a partir de un lenguaje particular, identificando en el proceso algunos recursos fílmicos que utilizaron sus productores para presentar y otorgar sentido a los hechos. En este proceso, utilizaremos algunos trabajos de Fabio Nigra (Nigra, 2012), en especial aquellos que refieren al estudio del discurso histórico de las películas producidas por Hollywood.

Finalmente, entendemos que el *western* es un género especial que se consolida y expande al interior y al exterior de los Estados Unidos de una manera particular. Consideramos que la producción y reproducción de las películas del Oeste forman un universo cinematográfico particular donde la memoria mediática y la experiencia previa del espectador con respecto al género juegan un papel fundamental en la construcción de los textos fílmicos de los años 1950 y 1960. En este sentido, nos apoyaremos en las premisas del semiólogo Cid Jurado (Jurado, 2007) para hacer extensivo su estudio sobre la memoria mediática en el cine a nuestro análisis.

Patrícia de Almeida Kruger: *Imagens da América: a construção política da subjetividade em* Europa *e* Dançando no escuro, *de Lars von Trier*. Universidade de São Paulo.

Nossa proposta é desenvolver uma análise comparativa entre os filmes *Europa* (*Europa*, 1991) e *Dançando no escuro* (*Dancer in the dark*, 2000), do cineasta Lars von Trier, investigando as estratégias escolhidas, em cada caso, para figurar a construção da subjetividade em termos políticos. Pretendemos averiguar como as dinâmicas entre o individual e o social são trabalhadas por Trier e de que maneira seu posicionamento estético-político desenvolve-se a partir dos desdobramentos do expressionismo e em diálogo com a produção épica de Bertolt Brecht. Investigaremos a representação artística dessas dinâmicas observando também a participação da matéria histórica estadunidense para plasmar uma inter-relação complexa tanto entre os planos histórico e social, como entre os planos do indivíduo e o de sua subjetividade, filtrados pelos protagonistas dos filmes: respectivamente, o estadunidense que viaja para a Alemanha para auxiliar na reconstrução do país no período pós-Segunda Guerra e a operária da República Tcheca que persegue o "sonho americano" no estado de Washington, em meados dos anos 60.

Organizamos nossa linha analítica atentando, nos dois filmes, aos recursos da ironia crítica (ou estética) e à utilização produtiva de focos narrativos determinados, aparatos correlatos à "armadilha ideológica" brechtiana: estratégia metodológica que lança questões de critério moral na obra, as quais, no entanto, devem ser respondidas com critérios materiais e históricos. Tais recursos parecem-nos essenciais para a motivação de um jogo de distanciamento e identificação capaz de problematizar, no ponto de vista dos filmes, determinações históricas tidas como naturais e "imutáveis", profundamente correlacionadas à representação de imaginários sobre a "América".

No caso de *Europa*, por exemplo, a delimitação dos diferentes *desdobramentos da narração do filme* – que conta com um narrador em voz-over dirigindo-se aos espectadores em 2ª pessoa e com o foco narrativo associado a um "herói idealista" – parece dialogar com os materiais que a obra apresenta: lembremos que *Europa* é o primeiro filme em que Lars von Trier tece críticas políticas aos Estados Unidos, salientando a relação da nação com a burguesia alemã nazista durante a 2ª Guerra Mundial. Já em *Dançando no escuro*, o foco narrativo associado a uma personagem feminina que decide e age em prol de causas "nobres", com efeitos trágicos, parece estar conectado a diversos recursos formais (melodrama, expressionismo etc.) selecionados para figurar tanto a subjetividade da "heroína", quanto as categorias sociais que a engendram. Por mais que suas causas tenham a ver com a preocupação com o filho, sendo, portanto, aparentemente restritas ao âmbito do privado e do familiar, suas projeções psíquicas, cheias de referências aos musicais de Hollywood, ajudam a ampliar as questões manifestas como individuais para uma ordem de processos sociais e culturais mais ampla.

Partindo, assim, da observação atenta dos recursos formais anti-ilusionistas presentes nos dois filmes, procuraremos destacar a correlação entre imaginários sobre os Estados Unidos e a estruturação da dinâmica subjetivo/social nas trágicas "sagas" dos protagonistas das obras. Do embate entre as "Américas" subjetivamente construídas em cada filme, confrontaremos as implicações políticas e estéticas das obras e a contribuição de cada uma para a figuração de seu momento histórico.

Sessão 15 (Políticas do cinema 2)
AUDITÓRIO A – 16H30 – 18H30

Rafael Morato Zanatto: Madame Dubarry *(1919), de Ernst Lubitsch: A Revolução Francesa representada pela "pena perversa e sexual dos alemães"*. Universidade Estadual Paulista.

Podemos dizer que *Madame Dubarry* (1919), de Ernst Lubitsch, foi o primeiro filme alemão após a I Guerra Mundial (1914-18) a despertar o interesse e os protestos da crítica internacional. Do ponto de vista econômico, o filme de Lubitsch tem a importância de ter sido o primeiro a conquistar o mercado internacional. Do ponto de vista pedagógico, o filme se destacou por acompanhar os princípios ideológicos da UFA de não apenas divertir, mas educar as massas, ao narrar a história da formação nacional de seus velhos inimigos. Do ponto de vista das motivações políticas, ensejou a ultrapassagem das fronteiras no momento em que o boicote francês e britânico obstruía a circulação internacional de seus filmes e, finalmente, do ponto de vista estético, buscou narrar a história francesa a partir das lições artísticas de Max Reinhardt na condução das multidões etc. Mas o ponto central da polêmica que despertou reside, ao contrário da traição teatral de *Caligari* (1920), na representação alemã de personagens e episódios históricos da Revolução Francesa.

No filme, os desdobramentos históricos são explicados a partir da vida privada e representam a vida pública como consequência de atos egoístas dos grandes personagens históricos, humanizando-os, e, com isso, deteriorando os símbolos nacionais ao apresentar os vícios, as imperfeições e os seus desejos pessoais à frente dos interesses do povo, como a submissão do rei Luís XV aos encantos e desejos de Madame Dubarry, o que o levou a ignorar o agravamento da crise que precipitou a Revolução. Deste modo, a representação humana dos personagens históricos nutre nítido sentido político, ao implodir a figura dos grandes personagens a partir da exposição de sua humanidade. E isso é a mais fina das propagandas, tal como foi detectada pelos franceses, observadores mais bem posicionados que os americanos, como o crítico Ricciotto Canudo, que destacou que a história francesa havia sido retratada pela pena "perversa e sexual dos alemães". Enquanto a recepção estadunidense consagrou Lubitsch como o grande "humanizador da história" ou "o Griffith alemão", os franceses identifica-

ram, no calor da hora, os propósitos da UFA em propagar a cultura alemã, recontar a história dos aliados e humanizar uma dama poderosa, inimiga da Revolução. A partir dessa discussão, o objetivo central do trabalho é reconstituir a polêmica e demonstrar como a posição periférica da crítica brasileira é esclarecedora, ao estabelecer um balanço consistente dos campos em disputa e ao oferecer uma síntese das ideias que corriam o mundo, tendo como fim munir de informações o público que acompanhou a bem sucedida exibição do filme em São Paulo e Rio de Janeiro, sob a responsabilidade da empresa Rombauer & Co., representante oficial da UFA no Brasil e mais tarde o *Splendid Program*, da Carlos Biekark & Co.

Em suma, reunimos no trabalho a trajetória de pesquisas realizadas em revistas de cinema e jornais disponíveis em microfilme e em bases digitais, como as alemãs *Lichtbild-Bühne*, *Film-Kurier*, *Der Film* e *Der Kinematograph*, as francesas *Les Nouvelles Littéraires*, *Le Figaro* e *Choses de Théâtre* e as brasileiras *Cinearte*, *FonFon*, *A Scena Muda*, além do jornal *O Correio da Manhã*, conservados em instituições como a Cinemateca Brasileira, Biblioteca Nacional, Cinémathèque Française (2012; 2015) e mais recentemente, na Deutsche Kinemathek (2017).

Raquel de Medeiros Deliberador: *O cinema na propaganda nazista: análise dos filmes* O eterno judeu *e* Judeu Süss *(1940)*.
Universidade Estadual de Londrina.

Os discursos são propagados de diferentes formas e por vários suportes. Uma "verdade" pode ser consolidada por meio de diversas produções que alimentam e legitimam uma ideologia. O projeto de estudo por trás desta comunicação está na busca por compreender de que forma a propaganda nazista se estrutura e se consolida através de suas produções cinematográficas, pautado em um trabalho de análise comparativa entre os filmes *O eterno judeu*, dirigido por Fritz Hippler, e *Judeu Süss*, do diretor Veit

Harlan (ambos de 1940) e partindo da ideia de que estas produções, de estruturas diferentes, se reforçam e colaboram para legitimação do governo e da propaganda nazista. Além dos elementos próprios à linguagem cinematográfica, a análise considera as inter-relações e relações intertextuais no âmbito político, social e cultural, sendo que nem as produções e nem os discursos estão isolados do domínio cultural e dos "discursos comuns" de seu contexto (cf. Aumont, 1994; Ferro, 2010; Villela e Américo, 2013;). O primeiro filme possui características de um documentário clássico e se apresenta como um registro cinematográfico da D.F.G - Fundação Alemã de Pesquisa - mostrando a "verdade" sobre os judeus para o povo alemão, a partir do gueto de Lodz, na Polônia. O segundo é ficcional e tem como trama a história de Süss um homem que é dominado por suas ambições e desejos. Manipulador, ele se aproxima e se aproveita de um governante para tirar vantagens próprias. Essas duas fontes permitem pensar a propaganda de forma explícita/expositiva (linha defendida por Hitler) e implícita/subjetiva (modo defendido por Goebbels) no cinema nazista. A partir da comparação entre esses dois filmes, pretende-se identificar e descrever como se estruturam os elementos da propaganda e seus discursos, além de buscar compreender suas inter-relações. Diferentes em formato e narrativa, as duas fontes apresentam o mesmo discurso e finalidade: propagar a ideologia antissemita hitlerista.

Euclides Santos Mendes: *Cinema e história no neorrealismo rosselliniano*. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Tendo em vista as relações entre cinema e história e a questão da representação fílmica do tempo passado, este estudo propõe a análise da chamada "Trilogia da Guerra", dirigida pelo cineasta Roberto Rossellini no âmbito do Neorrealismo Cinematográfico Italiano: *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945), *Paisà* (idem, 1946) e *Alemanha, ano zero* (*Ger-*

mania anno zero, 1948). A trilogia rosselliniana compõe uma visão político-estética do imediato período pós-Segunda Guerra na Europa, marcado pela desestruturação econômica e social. A experiência rosselliniana com a representação da história, nessa trilogia neorrealista, permite abordar o tema da guerra como "fato social total", isto é, que envolve potencialmente todo um território e as relações sociais e econômicas de populações inteiras, vulneráveis ao impacto da guerra. Além disso, em sua trilogia, o cineasta italiano procura registrar a história europeia do pós-guerra em sua atualidade imediata. Para isso, Rossellini não só filma a guerra pouco tempo depois do fim do conflito como também registra em imagens as consequências diretas e imediatas do conflito. Da cidade de Roma ocupada pelos nazifascistas (em *Roma, cidade aberta*) ao desembarque das tropas norte-americanas no sul da Itália (em *Paisà*), Rossellini conclui sua trilogia com o testemunho de uma Berlim devastada (em *Alemanha, ano zero*). A análise da referida trilogia dialoga com a ideia de que os filmes podem ser agentes e fontes da História, pois, conforme argumenta o historiador Marc Ferro (1992, p. 17), "assim como todo produto cultural, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens". Ao avaliar o estatuto do cinema na sociedade que o produz, em que o filme também pertence àquele que o vê, Ferro ressalta o papel que as imagens desempenham no tempo e no espaço em que são produzidas. Lugar de memória e de escrita da História, o cinema não apenas participa da construção do conhecimento sobre o passado como também testemunha os conflitos e as transformações nas sociedades em que é realizado. Um exemplo disso está em *Roma, cidade aberta*, filme que, conforme reflete Jean-Luc Godard, em História(s) do cinema - *A moeda do absoluto* (1998), permitiu a uma Itália derrotada a possibilidade de reconquistar o direito de se olhar de frente como nação.

Luís Alberto Rocha Melo: *O "insigne ficante"* Limite:
o fim e o princípio. Universidade Federal de Juiz de Fora.

A sequência final do longa em super 8 *O insigne ficante* (Jairo Ferreira, 1980) incorpora trechos de uma entrevista de Mário Peixoto e cenas de sua obra única *Limite* (1930). As imagens silenciosas de Peixoto falando para a câmera e das ondas que explodem nas pedras encerram o filme de Jairo Ferreira de forma abrupta.

Também a segunda edição do livro *Cinema de invenção* (2000) termina com o capítulo "Mário Peixoto: metafísica do fotograma". A presença de *Limite* é apenas uma das várias "sintonias" entre *O insigne ficante e Cinema de invenção*: filme e livro podem ser entendidos como projetos complementares, como uma espécie de *road movie* que atravessa o cinema experimental, composto por citações, encontros e apropriações (de filmes, imagens, textos, cartas, conversas).

Ao pensar o "experimental" (através de seus textos e filmes), o crítico e cineasta Jairo Ferreira põe em perspectiva histórica um conjunto significativo de obras e realizadores. A pergunta-problema que inspira a presente proposta é a seguinte: qual o lugar de *Limite* em *O insigne ficante* e em *Cinema de invenção* dentro da leitura histórica estabelecida por Jairo Ferreira?

Nosso objetivo é verificar *se* e *como* a noção de "sintonia", cara a Jairo Ferreira, se tornou uma forma alternativa de entender *Limite* no contexto historiográfico do cinema brasileiro instituído a partir dos anos 1950-60. Tal contexto será delineado a partir de três autores, que situaram *Limite* como uma experiência *negativa*: Alex Viany, em seu livro pioneiro, *Introdução ao cinema brasileiro* (1959); Glauber Rocha, em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963); e Flávio Moreira da Costa, com o capítulo "Introdução ao (novo) cinema brasileiro", publicado na coletânea *Cinema moderno, Cinema Novo* (1966).

Atentaremos, portanto, para a "marginalidade" de Limite, *nascida* sobretudo da rejeição ao "intimismo" pelos cânones nacional-popular e cinemanovista. Nesse percurso, à luz das proposições críticas e poéticas de Jairo Ferreira, procuraremos aproximar *Limite* a filmes como *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1963), *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967) e *Perdidos e malditos* (Geraldo Veloso, 1970), entre outros.

Sessão 16 (Gêneros do audiovisual: comédia)
AUDITÓRIO B – 16H30 – 18H30

Patrícia Teresa Lucas Jorge: *Comédias contemporâneas brasileiras e o consumo como tema. O caso de* S.O.S. Mulheres ao mar.
Universidade Anhembi-Morumbi.

O Brasil, nestes primeiros 15 anos do novo século, foi marcado por transformações que, embora interrompidas, pareciam configurar novo cenário econômico e social no país. O fenômeno de maior impacto foi o processo de inclusão econômica, em espaço de tempo relativamente curto. Novas políticas públicas, programas sociais, emprego e crédito, entre outros fatores, tiraram 50 milhões de brasileiros da linha de pobreza e estes, com maior renda e poder de compra, passaram a ter acesso a bens e serviços que, antes, sempre a distinguiam da "elite".

O fato provocou intensa movimentação na economia, empresas de diferentes setores reconheceram as oportunidades e começaram a "flertar" com esta "nova classe média". O mercado de turismo se aquece e os cruzeiros marítimos passam a investir neste novo público, diminuindo o preço das viagens, criando minicruzeiros de 3 a 4 dias, ampliando promoções, facilitando pagamento e aumentando a capacidade de leitos e o número de viagens por temporada. Entre 2007 e 2011 este mercado cresce mais de 100%.

Vários estudos mostram o novo hospede dos cruzeiros como um marinheiro de primeira viagem, cujos significados de luxo e riqueza associados à viagem reforçam sentimentos de distanciamento dos estratos mais populares e promovem a aproximação à "classe média tradicional", à qual sempre aspirou pertencer. Entretanto essa migração incomodou a "classe média tradicional" e revelou os profundos e arraigados preconceitos de classe que sempre existiram. A "classe média tradicional" sentiu que seu espaço havia sido invadido com a presença deste novo viajante, tachado como alguém que não sabe se comportar, se vestir, comer, falar. Sugestivamente, entre 2008 e 2015, quatro filmes usaram o cruzeiro como cenário, chamando a atenção sobre as representações construídas em torno dessa nova realidade. As aspirações de consumo são incentivadas e mostradas como elemento de diferenciação social: os filmes revelam-se vitrines de divulgação e pedagogia para novos viajantes, conjugados aos interesses de seus patrocinadores (MSC Cruzeiros e Costa Cruzeiros).

Este trabalho opta por analisar o filme *SOS Mulheres ao mar* (Cris D'Amato, 2014) pelo fato de ele explorar melhor o produto "cruzeiro", com personagens de diferentes estratos sociais – inclusive uma empregada doméstica "clandestina". O filme constrói imagens desta sociedade em transformação, permitindo observar como o consumo é tematizado e funciona de parâmetro de ascensão e diferenciação social. O modo pelo qual a comédia de grande bilheteria expressou e construiu imaginários deste momento no país e o modo como o patrocínio influiu em narrativas e encenações, nos levou a compreender os modelos atuais de produção do cinema de grande bilheteria e a influência do marketing na construção dos roteiros. Dessa forma, buscou-se observar como o filme é construído para valorizar o próprio produto – o cruzeiro – e converte-se, ele mesmo, em peça publicitária.

Virgínia Jangrossi: *The Grey melodrama: as nuances entre o sensacionalismo e a emoção excessiva*. Universidade Federal de São Carlos.

A objetificação das mulheres e a construção de personagens femininas passivas são estigmas ainda presentes no imaginário coletivo. No entanto, o padrão propagado pelo cinema clássico nem sempre foi o dominante.

Para compreender como se deram as alterações no modo de representação das personagens femininas ao longo do século XX, bem como na contemporaneidade, pretende-se analisar as principais características dos melodramas de sensação e dos familiares, relacionando-as às séries *A woman in grey* (James Vincent, 1920) e *Grey's anatomy* (Shonda Rhimes, 2005).

No período em que as *serial queens* – como Ruth Hope, protagonista de *A woman in grey* – surgiram, Hollywood estava ciente que a maioria de seu público era composto por jovens mulheres que trabalhavam em um ambiente fora do lar. Assim, os melodramas de sensação de 1910 e 1920 representavam uma mulher forte, independente e bastante feminina, fruto da modernidade. Apesar de retratarem a emancipação feminina, havia uma oscilação entre poder e impotência das protagonistas, visto que, para que pudessem mostrar suas habilidades, essas personagens eram colocadas em diversas situações de perigo.

Desse modo, o espectador via nas telas o reflexo do que vivenciava nas ruas: uma liberdade parcial, que preservava o patriarcado, através da repressão à liberdade sexual e da exacerbação do consumismo e da feminilidade excessiva.

Como as espectadoras desse período tornaram-se as consumidoras das décadas seguintes, entre 1930 e 1950, Hollywood voltou-se para criação de melodramas familiares, direcionados às mulheres casadas que recentemente haviam mudado para o subúrbio (Mulvey, 2010). Paradoxalmente, o enredo desses filmes degradava a figura martena, enquanto sacralizava a instituição da maternidade. (Williams, 1984).

Entretanto, após a segunda onda do feminismo essa representação teve de mudar novamente. Assim, ao analisar *Grey's anatomy* não vemos mais a fetichização do corpo feminino, nem a ênfase no consumismo ou na execução de tarefas domésticas. Ao invés disso, acompanhamos o cotidiano de personagens usando jalecos e competindo para ver quem consegue as melhores cirurgias. Em Meredith Grey temos a representação da mulher contemporânea, que mesmo envolvida emocionalmente com seu chefe, quer se provar profissionalmente capaz.

Diretamente relacionada ao espaço fora da tela e às mudanças sociais, Ruthe Meredith espelha-se nas mulheres de seu tempo. E, através de uma comparação entre as principais características que definem essa nova mulher, é possível mostrar a ambição criada pelo mundo pós-feminista de que a mulher contemporânea é capaz de conciliar universos distintos: a independência das *serial queens* e a vida familiar.

Daniela de Paula Gomes: *"Just say no": antimelodrama e desconstrução da moral neoconservadora em* Drugstore Cowboy *de Gus Van Sant*. Universidade Federal de Ouro Preto.

No ano de 1979, em meio ao retorno de programas de combate às drogas que alcançaram estágios mais incisivos e mudanças na legislação nos Estados Unidos na Era Reagan, Gus Van Sant lançava *Drugstore Cowboy*, segundo filme da Trilogia de Portland e sua primeira produção não independente. Narrando a jornada de um grupo de viciados em drogas e ladrões de farmácia, o filme desafiava a empreitada moral empenhada no combate ao consumo e tráfico de drogas, cuja campanha "*Just say no*" constituía um de seus maiores estandartes. E não só caminhava na contramão dos discursos neoconservadores, como estabelecia uma nova abordagem em relação à drogadição na produção cinematográfica norte-americana.

Um filme sobre viciados pode priorizar uma representação objetiva e obter, enquanto discurso, um efeito sobre o espectador que possa afastá-lo da prática desviante, quando o filme foca-se nos efeitos negativos das drogas, ou pode aproximá-lo, quando uma atraente visão romantizada em rlação aos viciados se estabelece, entre outras possibilidades. Com efeito, para que qualquer uma dessas perspectivas possa ser bem-sucedida, uma opção seria criar uma relação de identificação do especador com os personagens que apague o papel do sujeito do discurso fílmico na produção do filme e coloque a película como um documento fidedigno capaz de transmitir uma mensagem transparente. O fato é que *Drugstore Cowboy* não se insere em nenhuma das duas possibilidades referidas. Ao contrário, o filme evidencia tensões próprias ao lidar com correntes ideológicas dominantes, uma vez que parte de um ponto de vista dissidente, particular, que não consegue, ou não deseja, se apartar inteiramente dos ideais que, no entanto, procura desconstruir.

A análise fílmica, portanto, deve representar a confluência necessária e indissociável das análises dos contextos e dos discursos do período evidenciado. O material fílmico possui uma dimensão singular e simultânea de construção e revelação (Kornis, p.13). Diante dos discursos postos em evidência no contexto no qual o filme é construído (ou ao qual remonta), observam-se escolhas narrativas e uma organização particular do específico fílmico que devem ser evidenciadas. Assim, nos propomos a analisar o processo de desconstrução de discursos morais antidrogas na estrutura fílmica, evidenciando as especificidades do nosso objeto e colocando em perspectiva o contexto histórico, social e cultural com o qual o filme dialoga e do qual produz representações.

A categoria "antimelodrama" aparece como operador de nossa análise pela escolha do diretor em criar na estrutura fílmica uma distância estética entre o espectador e o texto fílmico e por evidenciar a inadequação de um modelo melodramático que lidava com reforços morais em consonân-

cia com discursos conservadores. Dessa maneira, acreditamos que desconstruía o efeito moral comum aos filmes de drogadição do período.

Maytê R. Vieira: *Belos e malditos: vampiros e a transfiguração da monstruosidade no cinema dos anos 1990*. Universidade Federal do Paraná.

O cinema, como meio midiático, tem grande alcance na construção de estereótipos em suas mais variadas formas, possuindo uma capacidade notável de influenciar concepções transformando-as, relativizando-as ou construindo-as. Dentro deste contexto, escolhemos como figura de análise o vampiro. Sempre considerado um monstro por sua identificação com os animais ligados às trevas, ao inferno, ao mal, este monstro com características animalescas reflete nosso temor de perder a civilidade, fazendo-nos regredir aos nossos instintos mais grosseiros. Porém, a partir dos anos 1990, a narrativa vampírica foi modificada, subvertendo o monstro e humanizando-o a tal ponto que possibilitou a identificação do público, que passa a não desejar mais sua destruição e, pelo contrário, admirar sua juventude, sua beleza, sua imortalidade, desejando ser como ele. Nosso objeto de estudo é o filme *Interview with the vampire* (1994) dirigido por Neil Jordan. Nesta obra os vampiros não são mais representados como monstros repugnantes que devem ser destruídos a qualquer custo; pelo contrário, eles são jovens e belos, têm questionamentos filosóficos, sofrem por sua solidão e marginalidade e sua imortalidade é um fardo. Contudo sua beleza física esconde sua feiura moral e aí reside o limite fugidio e contraditório de nossa atualidade: até onde a fronteira da moral está posta, o que faz com que desconsideremos os crimes cometidos pelo vampiro ou, pelo menos, busquemos e entendamos suas razões e suas justificativas. Louis, figura central, sendo um vampiro centenário, é um arquétipo do homem contemporâneo com suas inquietações, dúvidas e questionamentos: mesmo sendo belo e jovem, ele é um monstro. Podemos entender este novo mons-

tro a partir das definições de Foucault (2001, p. 69-71), para quem ele é "não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma" e infração para a qual ficamos sem ação: "o que faz a força e a inquietação do monstro é que, ao mesmo tempo que ele viola a lei, ele a deixa sem voz." De acordo com o autor, desta forma, ele suscita somente a violência, a ação fora da lei, seja a destruição, seja a piedade ou a compaixão para com o anormal. É neste ponto que se insere o protagonista de nossa fonte, um vampiro que desperta a compaixão para com sua perplexidade diante da falta de respostas às suas angústias. A metáfora desta nova representação do vampiro funciona por conta de nossa insegurança e violência urbana. O vampiro incorpora os medos e ansiedades do período em que é produzido e ele sempre retorna. Sua maior ameaça é seu eterno retorno. Para tanto, pretendemos entender o contexto histórico em que se produziu esta nova roupagem para o vampiro, que se mantém até a atualidade e nos perguntamos o que, de fato, é um monstro, qual sua definição, em nossa sociedade contemporânea.

8 DE DEZEMBRO, SEXTA-FEIRA

Sessão 17 (Debates sobre identidade)
AUDITÓRIO A – 9H – 10H30

Izabel de Fátima Cruz Melo: "*O índio, o negro e os (i)migrantes": a Mostra do Filme Etnográfico e as reflexões sobre identidade brasileira.*
Universidade do Estado da Bahia/Universidade de São Paulo.

A proposta aqui apresentada faz parte da pesquisa na qual nos dedicamos a investigar a relação entre o Clube de Cinema da Bahia (CCB), o Grupo

Experimental de Cinema (GEC) e a Jornada de Cinema da Bahia (JCB), como espaços de gestação de uma cultura cinematográfica em Salvador, entre as décadas de 1960 e 70. Neste artigo pretendemos observar uma das atividades desenvolvidas pelo GEC, a saber, a Mostra do Filme Etnográfico, que, em plena ditadura militar, num campo de disputas a respeito da narrativa da identidade nacional – tema caro tanto as esquerdas quanto ao regime militar – pautou questões relativas aos mitos fundacionais da história e da cultura brasileira, a partir de filmes e debates. Ao associar cineastas e cientistas sociais, a Mostra problematizou a existência e o lugar de índios, negros, migrantes e imigrantes na sociedade brasileira de então, criando um espaço de reflexão e resistência cultural.

Através da documentação consultada (cartas, programações, entrevistas e jornais) é possível perceber a articulação existente entre o GEC e instituições como a Cinemateca Brasileira, a Cinemateca do MAM/RJ e o Museu Guido Viaro, além do MIS/SP, bem como a recorrência a embaixadas e associações culturais como o Instituto Goethe e Aliança Francesa, para a organização das programações, por meio do empréstimo de filmes e da viabilização do deslocamento dos cineastas e debatedores dos filmes, evidenciando as redes de sociabilidade e solidariedade que permitiam a realização das atividades.

Marina Dantas Pinheiro: *O trânsito visual do quilombo: a transformação da categoria de classe como elemento de afro-brasilidade em* Ganga Zumba *(1964) e* Quilombo *(1984)*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

"Palmares nunca vai morrer". A narrativa do longa-metragem *Ganga Zumba* (1964), dirigido por Carlos Diegues, filmado e montado entre 1963 e 1964, desenvolve uma argumentação a respeito da simbologia do quilombo e a articula no sentido de convocar o "povo brasileiro"

como um todo e os negros em particular à luta pela permanência da herança histórica de Palmares, advogando em defesa do sentido de liberdade atribuído a esse território. Esse filme narra a fuga de negros escravizados de uma fazenda para o quilombo dos Palmares, liderados por Ganga Zumba, personagem interpretado pelo ator Antonio Pitanga. Os elementos cinematográficos e narrativos mobilizados permitem formular uma noção que visa a heroicização do quilombo e a atribuição de um sentido a este território no presente de produção fílmica, ou seja, o início da década de 1960, no Brasil. A significação que se busca atribuir ao quilombo no filme está em consonância com as discussões dos movimentos sociais (como o Centro Popular de Cultura - CPC - da UNE) e, ainda, busca a aproximação com o pensamento do movimento negro da época. A leitura visual proposta é, então, a do quilombo enquanto territorialidade que simboliza a luta por autonomia e liberdade e, em alguma medida, a de uma utopia de revolução do "povo brasileiro", oprimido social, econômica e culturalmente, no qual os negros se incluem com destaque. Naquele momento, a visada do Cinema Novo e dos movimentos sociais aproxima-se profundamente do viés marxista de interpretação da realidade. Os negros e o "povo brasileiro" são convocados a lutarem por um novo e possível Brasil, num período em que ainda acreditava-se na iminência de transformações sociais profundas - consequência, em grande medida, de certa empolgação com o contexto político do governo de João Goulart, ainda no período anterior ao golpe civil-militar de 1964. Vinte anos depois, após as conturbadas relações com as críticas das quais os filmes dirigidos por Carlos Diegues foram alvo, *Quilombo* (1984) é lançado com uma proposta bastante diferente em relação ao filme anterior. Neste novo momento, Palmares é lido como uma territorialidade que busca conectar-se a uma pretensiosa ancestralidade africana, numa proposta que, claramente, visava agregar Brasil e África na formulação de um projeto de afro-brasilidade. Mais

uma vez, há a tentativa de articulação com as ideias dos movimentos sociais negros. Contudo, a visada de classe atribuída à identidade negra não desaparece e ainda constitui-se como fundamental para a configuração desta. O presente trabalho tem por objetivo, portanto, discutir, através da análise fílmica de sequências recortadas, de que forma a categoria de classe foi mobilizada e transformada nesses dois filmes, de distintas formas, para produzir e representar a etnicidade, a negritude, ou um projeto de Brasil, a partir de uma mesma territorialidade, o quilombo, que conduz à formulação de uma identidade. Nesse sentido, o quilombo tem seu sentido político e cultural transformado, assim como a própria noção de classe.

Renata Melo Barbosa do Nascimento: Rio, 40 Graus: *representações das mulheres negras no filme de Nelson Pereira dos Santos (1955)*. Universidade de Brasília.

O filme *Rio, 40 Graus*, apesar de amplamente discutido e analisado nos meios acadêmicos, ainda permanece pouco explorado por historiadores e historiadoras: são poucos os que abordaram este filme numa perspectiva histórica. Além disso, observamos que boa parte desta produção acadêmica não analisou com profundidade as questões de gênero e raça retratadas no filme. Diante deste silêncio historiográfico é que enfatizamos a importância e a contribuição desta pesquisa sobre as representações das mulheres negras presentes no filme.

Por se tratar de um cinema de vanguarda, que buscava se libertar dos valores e interferências do colonialismo estrangeiro, procuramos investigar as permanências e rupturas em relação a valores e concepções colonialistas que marcaram as representações da subjetividade das mulheres negras no Brasil. Neste sentido, realizamos um trabalho de historicização das imagens das mulheres negras veiculadas pelo filme.

Trata-se de um estudo dos processos que constituem as significações, uma análise dirigida às condições de produção do filme, a fim de enfatizar o caráter histórico e cultural de suas elaborações e os imaginários e práticas sociais que constituem os produtos e processos de suas representações. As teorias do Imaginário e das Representações Sociais, juntamente com as teorias feministas, feministas negras e de gênero constituíram o quadro teórico-metodológico desse estudo.

Considerando a ampla difusão, importância e influência do filme *Rio, 40 Graus* - não só para o movimento do Cinema Novo no Brasil, mas para outras vertentes cinematográficas posteriores - percebemos a necessidade de analisar as representações das mulheres negras veiculadas por ele e investigar suas condições de produção, permitindo um entendimento da historicidade de suas elaborações, bem como a exposição do caráter histórico e cultural de representações que foram tomadas como evidentes, naturais e inquestionáveis a respeito das mulheres negras na sociedade brasileira em meados do século XX.

As representações das mulheres negras no Brasil foram calcadas em imagens negativas, colonialistas, sexistas e racistas, que tenderam a afirmar sua subalternidade, vulnerabilidade, passividade, servilismo, desclassificação estética, sexualidade patológica e sensualidade excessiva (Carneiro, 1995, p. 547). Mesmo com o fim do colonialismo formal, as representações das mulheres negras são marcadas por saberes colonialistas que necessitam ser desvelados.

Nesse sentido, os estudos feministas pós-coloniais (Bidaseca, 2011; Carby, 2012; Carneiro, 1995; Jabardo et. al., 2012) apontam para a necessidade de "descolonizar" as representações das mulheres negras. Tais representações comportam fortemente uma herança colonial e escravista, na qual racismo e sexismo estabelecem uma relação de simbiose, provocando uma asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida destas mulheres. O cinema e o filme em questão são fontes

relevantes a serem utilizadas como fonte para se constituir um conhecimento histórico mais adequado a respeito das mulheres negras no Brasil.

Sessão 18 (Olhares para o cinejornal)
AUDITÓRIO B – 9H – 10H30

Fernanda Franchini: *A infância nas edições de um cinejornal dos anos 1950*. Universidade de São Paulo.

A proposta de comunicação tem como objetivo apresentar o andamento da pesquisa histórica sobre o cinejornal *Bandeirante da Tela* e as representações de infância contidas em suas edições, levantando alguns aspectos metodológicos que dizem respeito ao uso dessa documentação fílmica.

O cinejornal foi produzido em São Paulo pela Divulgação Cinematográfica Bandeirante, empresa privada que contava com a participação de membros do corpo técnico do antigo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), depois denominado Departamento Estadual de Informações (DEI). A empresa teve como diretor-presidente um dos filhos do ex-interventor e governador Adhemar de Barros. A narração era feita por Marino Neto, locutor da Rádio Bandeirantes, que era de propriedade do político paulista.

As edições do cinejornal antecediam a exibição dos filmes de longa-metragem nos cinemas da cidade de São Paulo, como Marabá, Ritz, Phenix e Hollywood, e de outras localidades do país. As imagens e sons constituem narrativas do passado e do futuro do "estado bandeirante", sem deixar de apresentar outros lugares ao espectador. O cinema passa a ser mais um recurso para monumentalizar a história do país a partir de São Paulo. É por isso que os bandeirantes são rememorados como símbolos da expansão do território, em filmes históricos dos anos 1940 e 1950,

assim como no título e apresentação do cinejornal. Essas narrativas reforçavam o viés ideológico do desenvolvimentismo paulista.

A infância está presente em aproximadamente metade das edições localizadas na Cinemateca Brasileira (1951-1955), em apresentações públicas, comemorações cívicas e como foco de ações assistencialistas e de profilaxia que aconteciam no espaço da cidade e no cotidiano das instituições socioeducativas. Analisando o conjunto das edições, é possível reconhecer diferenças nos modos de captar e descrever as imagens no que diz respeito às condições sociais atribuídas às crianças. A mortalidade infantil é um problema a ser superado por medidas em educação e saúde em favor do progresso e constitui ponto central dos discursos políticos.

Na pesquisa, o cinejornal é tomado como fonte e objeto, abrangendo conhecimentos dos campos do cinema, da História da Infância, da Educação e dos Estudos Urbanos. Outras fontes documentais são consideradas, como jornais de ampla circulação e jornais cinematográficos, dados de filmografia, periódicos e boletins pedagógicos. Por fim, algumas reflexões são feitas para a análise das edições, levantadas a partir das referências específicas sobre o cinejornal, mas também sobre os documentários em geral e os usos dessa tipologia de filme em pesquisas na área de educação, com base em Archangelo (2015), Bruzzi (2006), Morettin et al (2015) e Grosvenor et al (2011).

> Rodrigo Archangelo: *Trajetórias do acervo e historicidade das imagens: fragmentos de uma cultura política em duas séries de cinejornais*. Universidade de São Paulo/Cinemateca Brasileira.

Os cinejornais compõem uma tradição significativa em nossa filmografia do século XX. Compreendido o cinejornal como um formato peculiar de baixo custo e que atendeu aos interesses imediatos do poder, vários estudos têm mostrado estratégias para superar os obstáculos na

lida com o acervo fragmentado desse modelo de imagens seriadas. No Brasil, por exemplo, já foi possível identificar matizes ideológicos e culturais através das relações de força que sustentaram essas produções em diferentes escalas regionais e em contextos históricos até 1930, bem como analisar o teatro varguista a partir dos cinejornais do Estado Novo, que foram retrabalhados por outros políticos anos depois. Também as grandes séries privadas de telejornais, cuja longevidade se deveu às estratégicas alianças com forças políticas e econômicas, já encontraram algumas formilações analíticas.

Abordaremos esse terceiro exemplo, expondo os enfrentamentos com os documentos fílmicos e não fílmicos (disponíveis na Cinemateca Brasileira desde 2009) das séries *Atualidades Atlântida* e *Notícias da semana*, entre 1954 e 1961. Exploraremos o caráter fragmentário do acervo e o esforço para resgatar a historicidade das suas imagens – muitas em estado de descarte técnico. A *dimensão monumental* dos documentos audiovisuais e textuais também foi verificada no caso de imagens tiradas da sua seriação e contexto para assumirem outros significados em outras narrativas monumentais. As mediações praticadas em sua produção, reveladoras de uma *cultura política* negociada com determinado espectro da imprensa e do poder político e econômico (nacional e estrangeiro) do período também foram objeto de análise.

A nossa pesquisa expõe as deficiências de uma política pública voltada ao patrimônio audiovisual. Ainda que na compra do "arquivo privado da Atlântida Cinematográfica" pelo MinC (Decreto Federal 01.02.2007) tenha sido destacada a importância dos cinejornais, suas "referências à política, à sociologia, ao urbanismo, às transformações da sociedade e do imaginário popular da segunda metade do século XX", o passo seguinte foi esquecido, não sendo criadas as condições que permitissem efetivar o acesso a esse patrimônio. Nesse sentido a trajetória do acervo continua tortuosa, dentro do quadro de dificuldades de

processamento, acesso e difusão, revelando a distância entre os arquivos brasileiros e os exitosos projetos de sistematização e acesso de cinejornais pelo mundo.

Propomos uma contribuição metodológica para a lida com os cinejornais: sem escolhas isentas, mas balizada pelos vários percursos presentes na trajetória maior do acervo, a saber, a montagem em diferentes níveis; as adequações das narrativas a determinados contextos; a historicidade da encenação política, da representação social e da devolução do olhar à câmera e as estratégias de distribuição e circulação. São dados reveladores sobre certa *cultura política*, composta por movimentos, até então desconhecidos, de personagens importantes para a compreensão histórica dos sobressaltos de nossa democracia.

Tatiana Hora: *Imagens da construção de Brasília: das grandes obras nos cinejornais da Novacap ao massacre dos operários em* Brasília segundo Feldman. Universidade Federal de Minas Gerais.

Brasília começou a ser filmada desde o momento em que começou a ser erguida. A Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), empresa pública responsável pela edificação da cidade, encomendou a produção de cinejornais de propaganda da construção (ocorrida a partir de setembro de 1956 e concluída em 21 de abril de 1960), sob o lema de síntese do Plano de Metas que iria fazer o país avançar "50 anos em 5", no governo de Juscelino Kubitschek. Cinejornais como *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline e *As primeiras imagens de Brasília* (1957) e *O bandeirante* (1957), ambos de Jean Manzon, traziam imagens do andamento das obras, além de abordar as visitas ilustres de personalidades nacionais e internacionais. Esses filmes eram guiados por uma narração over, que fornecia informações sobre a construção da capital e também reproduzia trechos de discursos de JK.

Os cinejornais foram filmados por uma variedade de realizadores e produtoras, mas seus *modus operandi* eram bastante parecidos. Os filmes oficiais se apresentavam como relatos de viagem que narravam a aventura da conquista do Planalto Central empreendida pelos pioneiros. Os filmes apresentavam-se imbuídos da perspectiva dos mitos fundadores que vinculavam a construção de Brasília às narrativas do "descobrimento" e do bandeirantismo, instantes originários que atribuíam significados ao presente, situando-o para fora da história. Os filmes da Novacap apresentavam espaços expansivos, pois nas imagens feitas a partir de aviões e automóveis ou nos planos que valorizavam os monumentos através dos ângulos e da profundidade de campo, observa-se a intrínseca relação entre a expansão do território e a aceleração do tempo. Além disso, os cinejornais costumavam mostrar a construção da capital a partir do olhar dos líderes, como JK, o arquiteto Oscar Niemeyer e o urbanista Lúcio Costa, que surgiam como sujeitos do olhar, personagens que olham e pensam, enquanto que os operários eram somente aqueles que operam, homens de corpos robustos e incansáveis que trabalhavam atravessando o dia e a noite.

Na contramão da história oficial, Vladimir Carvalho monta, em 1979, as imagens da construção filmadas pelo artista gráfico americano Eugene Feldman vinte anos antes, e inclui no material as narrações do operário Luiz Perseghini e do artista plástico Athos Bulcão, além das do próprio Vladimir Carvalho. Assim, *Brasília segundo Feldman* traz à tona críticas às práticas autoritárias e exploradoras da Novacap, oferecendo um novo olhar diante das obras, incluindo os testemunhos sobre o massacre dos operários da construtora Pacheco Fernandes pela Guarda Especial de Brasília (GEB). Todo esse conjunto de filmes revela regimes de historicidade em confronto: se os cinejornais da Novacap mostravam a conquista do espaço, o elogio das obras dos monumentos e o presente sendo solapado pelo futuro, *Brasília segundo Feldman* apresenta candangos "em êxodo", as catástrofes por trás

dos monumentos e as tensões entre o passado da construção e o presente da ditadura militar. As imagens de arquivo de Feldman são retomadas a partir da criação de metáforas e "encenações" dos eventos, feitas pela narração polifônica e tendo em vista a invenção do candango como coletivo organizado a partir da memória, evocando a utopia operária contra a utopia arquitetônica modernista e desenvolvimentista.

Sessão 19 (Pedagogias afetivas do cinema)
AUDITÓRIO A – 11H – 12H30

Natalia Belasalma de Oliveira: *Arthur Omar e a anti-história*.
Universidade de São Paulo.

No começo de sua carreira como cineasta, Arthur Omar publicou o texto *O antidocumentário, provisoriamente*, espécie de manifesto onde traça uma análise do desenvolvimento da linguagem documental a partir de críticas que dirige a seu aprisionamento nas estruturas do filme de ficção. Apesar de mirar, sem citar nomes, a produção dos anos de 1960 e 1970 sobre as raízes culturais do Brasil (denominada "modelo sociológico" por Jean-Claude Bernardet), sua condenação atinge o documentário tradicional de modo mais geral e foca na espetacularidade com que essa abordagem trata de seus assuntos: o objeto dado como evidência sob uma perspectiva didática e que não abre espaço à aproximação do espectador. Omar propõe então um novo método, o *antidocumentário* – uma forma cuja premissa seja a incorporação de traços de seu objeto, procedimento capaz de dar corpo a obras que se relacionariam com seu tema de maneira mais fluida, produzindo "objetos em aberto para o espectador manipular e refletir" (OMAR, 1997).

A partir da leitura atenta do texto e da análise de filmes herdeiros dessa disposição, percebe-se que a crítica de Omar é contra o ideal incorpóreo e

objetivante da visão: é o olhar passivo do documentário perante seus assuntos que é colocado em cheque. Não à toa, o primeiro filme que realiza seguindo essa proposta é *Congo* (1972), um antidocumentário "sobre" as congadas – ou, se se quiser, sobre a história do Brasil colonial, sobre a repressão à cultura afro-brasileira e sobre a submissão do documentário ao filme ficcional. O filme é composto majoritariamente por letreiros e não mostra sequer uma manifestação, personagem ou passo de dança próprios à congada. Num regime de infra-representação, a obra mimetiza a relação que a história oficial trava com o processo de colonização: a congada está tão evidente no filme quanto a história afro-brasileira e de sua cultura está presente nas narrativas hegemônicas que constroem o ideário nacional; não há representação nem lá, nem cá. Percebe-se, então, que a elaboração de uma forma baseada na recusa do olhar objetificante priorizou logo de início a História como matéria de interesse. Seguindo mesmo procedimento, Omar realiza outros filmes nos quais o discurso histórico se choca com sua representação: o fim do *télos* em *Triste trópico* e a potência dos símbolos coloniais em *Música barroca mineira*. Neles, o autor propõe um embate entre as noções de objetividade atribuídas às narrativas hegemônicas, ao relato histórico em si, e à imagem fotográfica. A partir da análise dos três filmes aqui citados (*Congo*, *Triste trópico* e *Música barroca mineira*), este trabalho investigará como a história aparece enquanto catalisador das investigações formais do autor. Também será analisada a maneira como Omar constrói sua teoria fotográfica a partir da reflexão sobre as diversas possibilidades de se representar a história.

Paola Prestes Penney: *O cinema amador de Herbert Duschenes: história, pedagogia e arte*. Universidade de São Paulo.

Esta comunicação está vinculada à pesquisa de doutorado em curso na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo que

aborda os filmes realizados por Herbert Duschenes, arquiteto judeu alemão e professor de história da arte radicado no Brasil em 1940. Os filmes perfazem um total de duzentos e vinte e sete curtas-metragens em 8 mm. e super 8 mm., nunca antes estudados e assistidos somente por amigos, membros da família e alunos do realizador. Propomos trazer esta coleção à luz a fim de analisar uma amostra dos filmes que a compõem, afirmando-a como um corpo de trabalho cinematográfico amador com características plásticas e de conteúdo próprias. O objetivo é inserir a coleção Duschenes no campo da pesquisa sobre o cinema amador, contribuindo para a discussão que tem se desenvolvido em torno desse tema nos últimos anos. Há três grandes eixos temáticos na coleção: filmes de família, de viagem e de dança. Esta pesquisa está focada nos dois primeiros eixos. Os filmes de família inauguram a produção no início da década de 1940, celebrando a nova vida em São Paulo, a salvo do nazismo. Estas obras possuem um caráter historiográfico que determina sua análise a partir desse prisma, na medida em que articulam as dimensões individual, coletiva e histórica da memória. Os filmes de viagem representam a parte mais substancial da produção e estão relacionados à atividade pedagógica de Duschenes. Para tanto, ele lançou mão, nos anos 1970, de um método na época pouco ortodoxo: a projeção comentada em sala de aula dos filmes que realizava durante as viagens, que empreendia anualmente. Neles, está contido um discurso em imagens sobre o mundo a partir da perspectiva do professor-cineasta. Este eixo da coleção é, de certo modo, decorrência do primeiro, e nos convida a ponderar o uso do cinema como metodologia de ensino e, portanto, instrumento de um conhecimento do mundo não desprovido de um viés etnográfico. Também possibilita o exame das várias camadas de deslocamento contidas nas imagens (o exílio, a viagem permanente, o deslocamento do olhar). Por fim, os filmes de dança registram o trabalho pioneiro da coreógrafa Maria Duschenes, mulher do professor. Em 2016, o Itaú Cultural promo-

veu a digitalização do acervo. Algumas obras puderam ser assistidas durante a *Ocupação Maria e Herbert Duschenes*, que lá ocorreu no mesmo ano. Fora a projeção de quatro filmes na 16º Bienal de São Paulo, em 1981, dentro de um ciclo de palestras proferidas por Duschenes chamado "O ensino da arte através do cinema", essa foi, até hoje, a mais extensa projeção pública de filmes da coleção. Portanto, esta pesquisa representa um primeiro gesto no sentido de estudar, organizar e revelar um acervo praticamente inédito. Ao trazê-la para o II Colóquio Internacional de Cinema e História, almejamos apresentar e compartilhar os resultados obtidos até o momento acerca desse vasto e expressivo material de referência da cinematografia amadora brasileira, agregando insumos para a reflexão sobre este tipo de produção e as possíveis confluências com outras áreas do conhecimento como história, pedagogia e arte.

Tainah Negreiros Oliveira de Souza: *O mapa emotivo de Agnès Varda: os lugares e as memórias*. Universidade de São Paulo.

Agnès Varda preenche os lugares de sua vida com suas memórias. Em sua atividade como cineasta também observamos que esse processo, aparentemente simples e que remete a uma elaborada construção mental, também é concebido através do audiovisual. É esse o seu desafio em *As praias de Agnès*, quando se refere aos locais pelos quais passou: redesenhar seu mapa emotivo através da montagem em que articula os lugares, suas impressões, sua história e sua obra. Estamos falando das praias que o são ponto de partida emotivo e de criação da cineasta, mas também das cidades, ruas e beiras de rio da sua vida. A proposta desse trabalho é investigar como se opera essa relação na obra de Agnès Varda à luz das reflexões sobre a Mnemotécnica.

A Mnemotécnica ou arte da memória consiste na busca da memorização através da associação entre lugares e imagens (Yates, 2007, P.11).

Com origens que remontam à antiguidade, essa arte passou por constantes acréscimos e transformações, tendo sempre como referência essa matriz de associação. Muitos dos valiosos estudos sobre o tema se debruçam sobre o papel cotidiano e ritual dessa técnica de pensamento na relação com o conhecimento e com as experiências através dos tempos.

Foi nas fontes latinas que a historiadora Frances Yates encontrou elementos valiosos para um entendimento das origens da arte da memória. A historiadora medievalista Mary Carruthers acrescentou à definição e estudo clássico de Francis Yates a importância da invenção como constituinte da arte da memória. O esforço de Carruthers é o de mostrar que, durante a Idade Média, a mnemotécnica seguiu um intenso processo de aperfeiçoamento. A autora se posiciona de modo a construir pontes de suas reflexões para o presente, investigando sobre como, até hoje, essa articulação entre local e memória é formadora da nossa relação com o passado. A ênfase na necessidade humana de "ver seus pensamentos em suas mentes como *esquemas organizados de imagens*, ou 'pinturas', e então usá-las para continuar a pensar, é uma característica notável e constante da retórica monástica medieval, de significativo interesse até mesmo para nossa compreensão contemporânea do papel das imagens no pensamento." (Carruthers, 2011, P.26 grifos meus)

O entendimento que Mary Carruthers tem da mnemotécnica encontra a compreensão que podemos ter do ato de construir memórias de Agnès Varda. As imagens que a autora constrói sobre a arte da memória antiga e medieval são como gatilhos de uma série de reflexões contemporâneas sobre as possibilidades de registrar e de reinventar a memória e sobre as técnicas mobilizadas para atender a esses desejos. Trata-se de um esforço para além dos significados estritos da Mnemotécnica, mas também da busca de uma ampliação dela para refletir sobre as possibilidades do cinema em fabricar memórias. O modo como Agnès Varda estruturou seu filme sugere uma reflexão sobre como os lugares a ajudam a lembrar. Essa

associação, que é central para a arte da memória, é inspiradora da investigação de uma filmografia e de um modo de trabalhar.

Sessão 20 (Cinema de mulheres)
AUDITÓRIO B – 11H – 12H30

Marina Cavalcanti Tedesco/ Érica Sarmet: *Por uma re-visão da história das mobilizações políticas das mulheres no cinema brasileiro: o caso do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro (1985 – 1987)*. Universidade Federal Fluminense.

É de pouco conhecimento geral, e até mesmo entre pesquisadores do cinema brasileiro, que, em meados dos anos 1970 e 1980, houve uma série de eventos e reuniões das mulheres profissionais do cinema e do vídeo. Dentre suas demandas, estavam a exibição de seus filmes, a formação de mais profissionais e, em menor escala, a busca pelo próprio entendimento do que seria fazer um "cinema de mulheres". As realizadoras brasileiras dialogavam com um movimento global de inserção do feminismo no campo cinematográfico, iniciado no exterior no começo da década de 1970, quando surgiram os primeiros coletivos feministas de cinema, as primeiras publicações especializadas, os primeiros festivais dedicados a filmes dirigidos por mulheres e a consolidação de uma crítica cinematográfica feminista (Veiga, 2013). Trata-se de uma importante página do cinema nacional que permanece amplamente desconhecida por profissionais e pesquisadores, desconhecimento que se deve em grande parte ao fato de essas mesmas realizadoras raramente figurarem em nossa historiografia. Assim, buscamos realizar uma re-visão da história das mobilizações políticas das mulheres no cinema brasileiro, tendo como recorte o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro (1985 - 1987). A pesquisa foi empreendida a partir de

consultas aos acervos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), dos jornais *O Globo* e *Jornal do Brasil* e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, cujos resultados complementaram as entrevistas feitas com quatro cineastas ativas nos movimentos da época: Eunice Gutman, Tereza Trautman, Rose La Creta e Edyala Yglesias.

Luísa Girardi: *Teresa Trautman, a cineasta amordaçada*.
Universidade de São Paulo.

A proposta de comunicação tem por objetivo expor e debater os resultados obtidos na pesquisa e análise do filme *Os homens que eu tive* (1973) de Teresa Trautman.

O filme narra a história de Pity, mulher de classe média e casada que tem com seu marido um relacionamento aberto, acordado entre os dois, e se foca em suas relações afetivas e sexuais. Considerado a primeira pornochanchada dirigida por uma mulher, o filme foge dos padrões por ter sido feito durante a ditadura e pela dureza com que foi tratado pelo regime militar: censurado por sete anos, caiu no ostracismo, juntamente com a carreira da diretora, que teve todos os filmes e projetos de que tentou participar posteriormente obstruídos pelos censores da época.

Segundo Ana Maria Veiga (2014), os filmes produzidos nos anos 70 se faziam valer de enredos que exploravam personagens masculinos em cenas eróticas com mais de uma mulher ou que se relacionavam com várias parceiras: "No cinema aprovado por um regime militar masculinizado, demonstrações de virilidade tinham o seu valor." (Veiga, 2013, p.56). Não é o caso de *Os homens que eu tive*. De fato, já nos minutos iniciais, o filme choca devido à liberdade da personagem principal, Pity, em relação à sua sexualidade, uma vez que representa uma mulher livre de tabus, que vivencia seu próprio desejo sem culpas, em relações afetivas não monogâmicas e não heteronormativas.

Consideramos de suma importância que o filme seja divulgado para historiadores do cinema e interessados no tema, por levantar questões de ordem moral e social, como a dureza com que o filme foi tratado, mesmo sem contar com cenas explícitas de sexo ou com críticas diretas à ditadura, bem como o tratamento que a diretora e a atriz que interpretou Pity, Darlene Glória, receberam não só dos órgãos censores, mas também da imprensa tradicional da época, o que nos possibilita dialogar sobre as consequências históricas que a ditadura militar deixou em toda uma geração de artistas e militantes e as fraturas permanentes que até hoje permeiam a cultura e o senso moral de nosso país.

Para tanto, faremos uma discussão sobre os pareceres de censura ao filme e sobre a análise do discurso que foi produzido sobre a obra, ambos partindo da exibição de trechos do filme. Por ter sido impedido de ser consumido por espectadores quando foi produzido, o filme hoje é praticamente impossível de ser encontrado. Por isso defendemos que a divulgação – mesmo que de poucos trechos – se faz necessária, pois suscita o entendimento de que a ditadura militar foi um regime que buscou abafar as vozes destoantes, não só em termos políticos, mas também em termos morais, aspecto que é muitas vezes secundarizado nas análises históricas: a narrativa fílmica em questão desloca a questão da subversão política para uma abordagem subjetiva, que, de maneira indireta e não convencional, critica o comportamento e a moral da sociedade do período.

María Celina Ibazeta: *Mi vida dentro: la migración desde la perspectiva femenina*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

La excelente acogida y repercusión del documental *Mi vida dentro* (2007) de Lucía Gajá ha confirmado la cada vez más amplia y destacada presencia de directoras mujeres en la historia del documental mexicano contemporáneo. Gajá integra el grupo de una generación de jóvenes

realizadoras como Alejandra Sánchez, Carolina Rivas, Christiane Burkhard, Yulene Olaizola, Ivonne Fuentes que se suman al trabajo de celebradas directoras, ya fogueadas en la práctica cinematográfica, como Maricarmen de Lara y Alejandra Islas.

Gajá realizó un intenso primer largometraje, de dos horas de duración, que narra la historia de Rosa Estela Olvera Jiménez, acusada y condenada a 99 años de prisión por el Estado de Texas en 2005. El dictamen de la sentencia la encontró culpable por la muerte de Bryan, un niño de apenas dos años, a quien ella cuidaba y que el día 30 de enero de 2003 sufrió severos daños por asfixia con papel atascado en su garganta, que lo llevarían a la muerte. Esta experiencia particular sirve de punto de partida para la reflexión sobre la situación de mujeres inmigrantes ilegales mexicanas que, como Rosa Estela, son juzgadas y sentenciadas fuera de su país por leyes que desconocen y en el marco de un proceso legal totalmente ajeno a su experiencia cotidiana.

Mi vida dentro se integra a una larga lista de películas que han trabajado con el tema de la migración de México a Estados Unidos. En su mayoría, este asunto se ha tratado en el género de ficción, aunque, últimamente, ha comenzado a ser representado también por el documental. Lo que distingue al trabajo de Gajá del resto de films es que elige representar la realidad desde el punto de vista femenino. Son las mujeres migrantes las protagonistas de su obra.

Para realizar esta obra, Gajá alterna entre la filmación del juicio, que presenta los argumentos de la defensa y de la fiscalía en forma de contrapunto, material de archivo filmado por la propia directora, y un collage de entrevistas. La directora traza el perfil de Rosa desde dos puntos de vista: la mujer inmigrante ilegal y la mujer rea. Su vida antes y después del hecho trágico que cambió su vida. Para la elaboración del primero, Gajá se apropia de la vasta tradición oral/popular sobre el tema de la migración, elaborada en canciones. Para el segundo, la directora

innova con un guion propio: fragmentos de la vida de Rosa en la cárcel y un material de archivo meticulosamente editado. Con esto Gajá se propone, y podemos decir que lo logra en gran medida, sensibilizar al espectador con el caso de Rosa y concientizarlo sobre la situación de desprotección de jóvenes madres presas en Estados Unidos.

Sessão 21 (Cinema e outras artes)
AUDITÓRIO A – 14H00 – 16H

Caroline Moreira Reis: *História, literatura e cinema: a representação da Idade Média pelo Monty Python.*
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Via de regra, ao assistirmos filmes que retratam a Idade Média, somos colocados diante de um ambiente austero, para que este sirva a uma narrativa que se propõe histórica e/ou trágica. Na busca por uma impossível "fidelidade" histórica, cria-se visualmente uma Idade Média a partir do conceito de "Idade das Trevas", constituindo-a, desse modo, como um espaço e um tempo nos quais não cabe o riso. Sendo assim, poucas são as comédias que tratam da Idade Média, principalmente no que tange às hstórias de cavalaria.

O imagético relativo ao medievo construído ao longo dos anos pelos filmes não constitui, portanto, a Idade Média, mas sim uma representação do que foi narrado sobre ela desde sempre.

Os filmes de cavalaria são um gênero muito utilizado pelo cinema, em especial o norte-americano, que aproveita a ambientação medieval, já estabelecida pela tradição fílmica, para gerar histórias semelhantes aos filmes de aventura e heroísmo. Dentre eles, existe uma categoria mais especifica que são os filmes que tratam da chamada "matéria da Bretanha", narrativas medievas que contam as histórias do Rei Arthur e da Távola Redonda.

Tentando subverter a supracitada ideia de Idade Média austera, os humoristas do grupo de humor inglês Monty Python produziram, em 1974, o filme *Em busca do cálice sagrado (Monty Python and the Holy Grail)*. Um filme que acaba por refletir criticamente sobre o imagético medieval apresentado por filmes norte-americanos, a partir de uma visão já apresentada em filmes italianos.

Este trabalho buscará avaliar a construção/desconstrução imagética de medievo apresentado no filme. Cremos que diante da impossibilidade da reconstituição do medievo, o grupo cria uma Idade Média artística, já que a "cópia fiel" seria, ela sim, ridícula e incongruente.

Joêzer Mendonça: *As histórias que os filmes não contam: o caso* Amadeus. Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

Ferro (1980) aponta que o cinema recorre à ficção e ao imaginário com o intuito de esclarecer os elementos da realidade histórica e que a reconstituição do passado se apresenta no cinema mediada pelo olhar do presente. Com base nesse pensamento, nossa proposta de comunicação é examinar como o imaginário dramatúrgico em torno de *Mozart e Salieri* mobilizou diferentes olhares, em diferentes contextos históricos. Nosso objetivo é analisar de que maneira os filmes mencionados aqui recorrem à ficção para mostrar aspectos da realidade social e cultural.

Em 1830, o escritor Alexander Púshkin escreveu a peça Mozart e Salieri, em que o compositor Salieri surgia como o invejoso músico da corte que envenenou Mozart. Segundo Reid (1995), a ficcionalização dessa relação entre os dois músicos foi utilizada por Púshkin para, implicitamente, identificar o czar Nicolau I como um tipo de Salieri que, ao sufocar a Revolta Dezembrista, em 1825, e censurar as obras de Púshkin, envenenava a Rússia Imperial. Em 1979, a minissérie russa *Malenkie Tragedii* (*Pequenas tragédias*) incorporou a peça *Mozart e Salieri*, cujo contexto

original não deixava de se comunicar com a situação de autoritarismo e supressão da liberdade artística da União Soviética. Também em 1979, estreia a peça *Amadeus*, de Peter Schaffer, obra adaptada pelo filme *Amadeus* (1984), de Milos Forman. Este filme conservou o espírito da inveja de Salieri, mas destaca o brilhantismo da obra de Mozart e a representação tragicômica deste compositor. Assim, apesar da temática idêntica, este filme não dialoga com as insinuações políticas de Púshkin.

Amadeus ressalta a conturbada relação dos dois compositores, mas não esclarece que a busca de autonomia artística e as escolhas temáticas de suas óperas levou Mozart a se tornar uma espécie de *outsider* (Elias, 1995), um músico sem vínculo empregatício, numa época de dependência financeira e social da aristocracia. Como ressalta Tim Blanning (2011), aos músicos era concedido o status social de serviçais da corte ou meros funcionários e somente depois dos movimentos sociais e políticos pós-1789 é que a consciência de igualdade de classes se desenvolveu entre os compositores. Nesse sentido, o filme *Eroica* (2003) apresenta Ludwig van Beethoven em nova chave de status social do músico, mostrando-o, em 1804, diante das novas relações de poder entre os compositores e a aristocracia.

Samuel Paiva: *Arqueologia de mídias no cinema contemporâneo de Pernambuco*. Universidade Federal de São Carlos.

Esta comunicação tem por objetivo apresentar uma reflexão sobre a história do cinema em Pernambuco, partindo da observação de filmes contemporâneos, como *As aventuras de Paulo Bruscky* (Gabriel Mascaro, 2010), *Febre do rato* (Cláudio Assis, 2011) e *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), que estabeleceram conexões intermidiáticas com a produção artística pernambucana de períodos anteriores, pelo menos desde os anos 1960. A perspectiva da "arqueologia de mídias" (cf. Pethö, 2011) surge relacionada à forma como passado e presente podem se conectar em

perspectivas diversas. No que diz respeito aos filmes aqui propostos enquanto objetos de estudo, tal arqueologia concerne a estéticas, materiais técnicos, formulações discursivas orientadas por um princípio de *marginalidade* ou *transgressão*, no sentido de oposição a contextos políticos opressores. Dessa perspectiva, a ideia é perceber o cinema como uma arte relacionada a distintas temporalidades, a partir de sua relação com outras mídias, tais como a literatura, a música e as artes plásticas, destacando-se as referências a obras de artistas multimídia tais como Paulo Bruscky, Jomard Muniz de Britto e DJ Dolores em filmes de Gabriel Mascaro, Cláudio Assis e Hilton Lacerda. A investigação é construída partindo-se da intermidialidade enquanto método historiográfico, com a prerrogativa das "políticas da impureza" (Nagib, 2014) explicitadas nos dilemas existentes entre arte e realidade. Como hipótese, surge a possibilidade de compreensão de um Tropicalismo pernambucano que perpassa várias gerações de criadores que se relacionam entre si a partir de referências próprias, sendo a estratégia tropicalista em questão a de submeter o passado à luz da modernidade (cf. Favaretto, 2000), uma questão a ser observada nos referidos filmes. Desse modo, a história é construída a contrapelo, enquanto conflito permanente, implicando "passagens" (Benjamin, 2007), no sentido benjaminiano do estabelecimento de conexões entre fragmentos de uma rede, no caso, entre distintas mídias, no diálogo entre artistas diversos, interagindo dialeticamente no confronto a formas hegemônicas de poder. A investigação fundamental diz respeito, em suma, a uma metodologia historiográfica pautada pela intermidialidade, que remete-se tanto à natureza material do cinema como a seus princípios estéticos e políticos.

Flávia Cesarino Costa: *Sobre os números musicais das chanchadas*. Universidade Federal de São Carlos.

Esta comunicação propõe discutir aspectos metodológicos do estudo de números musicais de chanchadas brasileiras dos anos 1950. Diversos pesquisadores referem-se às conexões entre os filmes e o teatro de revista, o rádio, a indústria fonográfica e o cinema de Hollywood, mas as relações entre estas diferentes práticas culturais têm sido entendidas a partir do filme como foco principal de pesquisa.

As chanchadas e seus números musicais podem ser entendidos diferentemente, dentro de um circuito mais amplo de mídias e práticas culturais urbanas que revela a profunda interação entre as ruas, os palcos e as telas. Interferências em todas as direções devem ser buscadas por uma abordagem intermidiática. Nossa proposta é discutir uma historiografia que coloca o cinema no centro e as outras formas culturais na periferia da investigação (Musser, 2004: 3). Sugerimos diminuir a importância dos filmes como fonte exclusiva de explicação e buscar, nas dinâmicas culturais mais amplas, elementos que possam esclarecer as escolhas estilísticas e econômicas nos processos de criação destes filmes. Cada número musical é um emaranhado de conexões entre o filme e essas outras práticas. Mas se estes números configuravam uma prática e não apenas uma mídia, e os que participavam deles circulavam por vários circuitos midiáticos diferentes, até que ponto devemos nos afastar dos filmes e investigar estas artes?

Assim, não seria empobrecedor pesquisar os números musicais das chanchadas separadamente dos números musicais do rádio, do teatro de revista, dos filmes de Hollywood, das músicas gravadas em discos e do *star system* local que alimentava todas estas práticas culturais? Não deveríamos investigar também a iconografia, as rotinas de encenação e a dramaturgia das revistas teatrais (que foram o mais importante meio de divulgação da música popular brasileira antes do rádio), bem como sua abordagem pela imprensa da época? Muitos atores, cantores, arranjadores, músicos, cenógrafos e figurinistas que atuavam nas performances

musicais nas chanchadas vinham do rádio e do teatro de revista, mas continuavam nestas atividades com envolvimentos variados. Qual a importância dos filmes no salário e na carreira destes profissionais? É necessário dimensionar a importância destes filmes na vida profissional dos profissionais envolvidos, uma vez que atores dos filmes vinham do teatro e voltavam ao palco para sobreviver, e músicos, cantores e arranjadores passavam pelo cinema mas não tinham aí sua atividade principal, mais fortemente ligada ao rádio e à indústria fonográfica.

A análise dos números musicais traz diversas perguntas: Como dimensionar a mistura popular-erudito presente nos números musicais dos filmes e sua existência nas práticas culturais fora deles? Qual a influência de Hollywood e do teatro da Broadway nas escolhas estéticas destes filmes? Como diferenciar escolhas autorais por parte dos diretores, daquelas produzidas colaborativamente e a partir de referências de outras mídias? Como trazer para a pesquisa estas implicações?

Sessão 22 (Cinema de segunda mão e a memória histórica)
AUDITÓRIO B – 14H00 – 16H

Márcio Aurélio Recchia: *A Segunda Guerra Mundial e o Portugal de Salazar na montagem de* Fantasia lusitana: *rearranjar para desconstruir*. Universidade de São Paulo.

Fantasia lusitana (2010), do cineasta português João Canijo, é um documentário feito a partir de imagens de arquivo que mescla gravações obtidas e divulgadas pela propaganda salazarista - especialmente o gênero conhecido como "atualidades" - com fotografias, imagens de jornais, revistas, gravações de fontes não oficiais e principalmente os relatos de três estrangeiros famosos que passaram por Lisboa no ano de 1940, fugindo das atrocidades da Segunda Guerra Mundial.

É através das técnicas de montagem que o realizador propõe a desconstrução dos ideais do Estado Novo, apresentando dois níveis de realidade. O primeiro é aquele da propaganda veiculada pelo regime, exposto da maneira como os espectadores a assistiram à época: repleto de exercícios militares, comemorações e festejos civis e religiosos e de aparições públicas dos chefes de Estado, destacando sempre a "neutralidade" de Portugal face à guerra.

Por outro lado, o segundo nível desvela a realidade bélica pelo ponto de vista de três refugiados famosos (o médico e escritor alemão Alfred Döblin, a escritora e atriz alemã Erika Mann e o aviador e escritor francês Antoine de Saint-Exupéry), expostos através de depoimentos referentes ao período em que estacionaram em terras portuguesas e que foram publicados posteriormente. Tais relatos contrastam as experiências vivenciadas em Portugal com aquelas sofridas nos países beligerantes por onde passaram.

Assim, o objetivo de minha comunicação é trazer alguns exemplos de como João Canijo consegue desconstruir a propaganda salazarista por meio da montagem de *Fantasia lusitana*, alcançada através da intercalação e da interpolação de sons e imagens da época. O resultado de tais estratégias evidencia esses dois mundos coexistentes, porém muito diversos: o mundo português e o mundo dos países beligerantes. O primeiro, criado pela propaganda, que se orgulha de suas origens, de seus feitos, de seu povo e de seus chefes de Estado, rui diante da montagem. O segundo, que expõe a realidade nua e crua da guerra, vive sob os ataques aéreos, as perseguições, a fome, a morte, enfim, todas as penúrias causadas por um conflito mundial sem parâmetros comparáveis, até então.

Mariana Duccini Junqueira da Silva: *Filmes de segunda mão, histórias de segundo grau: aproximações e contrastes entre* Outro país *e* Fantasia lusitana. Universidade Estadual de Campinas.

Interrogar fragmentos outrora em circulação que originam novos enunciados fílmicos implica considerar a dinâmica do arquivo, que opera de acordo com regras peculiares de inclusão e exclusão. Sem ser uma experiência espontânea ou involuntária da memória, o arquivo não apenas registra, mas também produz o evento que o determina, a instituição mesma do acontecimento arquivável (Derrida, 2001). Não haveria, assim, *possibilidade de arquivo* senão em vista da ameaça de esquecimento. Conservação e dissolução articulam esse paradoxo fundamental, que orbita entre uma pretensão de permanência (como repositório de um passado que alimenta a promessa de um futuro, a despeito de seu caráter indeterminado) e o risco do apagamento (como sintoma daquilo que se reprime em determinada experiência coletiva ou individual, sempre pronto a ressurgir como marca do próprio esquecimento).

A operação de segundo grau que sustenta a dinâmica do filme de arquivo não se lança ao tempo passado como a um inventário; antes, interroga, no tempo presente, como as formas se reinvestem em nossas vivências cotidianas, projetando em abismo um olhar à "profundidade de uma época arrancada de sua profundidade" (Nora, 1993, p.28). Entre o instante e a duração de uma imagem – ou, mais exatamente, entre seu surgimento e seu ressurgimento –, deslindam-se os movimentos de uma memória cultural em que os sentidos da experiência humana são a cada vez tensionados, visto que a própria noção de acontecimento, de pontual, torna-se extensiva: o acontecimento é aquilo que se constrói no tempo e eventualmente se *desmobiliza* para reconfigurar outras ordens de sentido: motus caleidoscópico de uma história que só pode ser pensada sob o signo da montagem, processo que dispõe os fragmentos através de relações que se possa estabelecer entre eles e engendra novas concepções sobre a ordem da história.

Sob essas reflexões, propomos uma análise contrastiva dos filmes portugueses *Outro país* (Sérgio Tréfaut, 1999) e *Fantasia lusitana* (João

Canijo, 2010). Engendrados a partir de imagens em compilação, as obras abordam aspectos e momentos candentes da ditadura do Estado Novo (1926-1974), servindo-se dos materiais de arquivo como possibilidade de ressignificação da experiência histórica, o que se adensa por meio de estratégias enunciativas que, em uma perspectiva contemporânea, solicitam – cada qual à sua maneira – o olhar estrangeiro como possibilidade para a construção da própria identidade portuguesa.

Roberta Veiga: *O avesso da imagem em* Retratos de identificação: *do fascismo à intimidade, da intimidade à contra-história*. Universidade Federal de Minas Gerais.

O cinema pode escrever a história a contrapelo como reivindica Benjamin ao encontrar o avesso da imagem. Pergunta-se: onde está esse avesso da imagem em *Retratos de identificação*, de Anita Leandro? Na figura de uma mulher que, ao durar na tela, é capaz de desarmar a máquina de tortura e encarceramento e olhar a história: Dora, personagem do filme em questão.

Ao buscar o ser qualquer do retratado, aquilo que ele é ou pode ser fora dos moldes de um sistema classificatório e do subjugo disciplinar, o cinema pode oferecer o inverso do retrato de identificação que serve aos arquivos "policialescos" e às formas de controle de um país tomado por um regime totalitário e um imaginário reacionário. O cinema pode, assim, interrogar a história como o anjo de Paul Klee, do qual nos fala Benjamin: lugar do limiar, turbilhão da história que une os tempos.

A fim de nos aproximarmos da forma como Anita Leandro, em *Retratos de identificação*, a partir dos arquivos dos presos da ditadura militar no Brasil, atende a esse chamado do avesso da imagem e o alcança, nos deteremos num conjunto de fotogramas que se origina de

uma mesma foto da personagem Dora - que foi perseguida, aprisionada e torturada nesse período – na qual ela aparece seminua na prisão.

Nossa hipótese é de que as imagens que nascem das montagens dessa sequência - partes ampliadas do corpo nu de Dora – capturam e ao mesmo tempo subvertem o dispositivo da tortura, do encarceramento, no dispositivo do filme, ao afirmar o corpo, a pele, no gesto feminino que é ao mesmo tempo privado e político. É a partir da intimidade do corpo nu, sobre o qual o fascismo incide para desapropriar uma mulher, violentá-la e destituir sua subjetividade, que a imagem pode, se arrastada ao seu limite e composta dialeticamente, fazer a história de um sujeito ordinário se envergar e se dobrar sobre a história oficial de um país. Nessa série de fotogramas da mulher torturada, em sua relação com a tessitura do filme que escreve a história a contrapelo e reivindica uma memória dos vencidos, é possível encontrar em meio à opressão da ditadura, um pouco do possível onde o passado e o futuro se conectam.

A partir da intimidade violada, destituída, esfacelada, o corpo retorna no fotograma e exibe o dano: eis o avesso da imagem. Do corpo feminino expropriado de sua força de vida e de seus possíveis, e, portanto, tornado abjeto, renasce um outro corpo que o filme reinventa: o corpo de Dora enquadrado aos poucos, por partes, ampliado e pixelizado, a fazer transbordar o dispositivo da opressão. Trata-se de pensar a intimidade como salvaguarda da vida, o corpo da mulher, que, em sua vulnerabilidade é também espaço de resistência, como diria Judith Butler, a conter o fascismo. Queremos investigar como ao longo do filme essas imagens dos pés, das costas e dos longos cabelos, no banheiro cinza, como que ressurgem: pelo olhar e a voz de Dora podem ao mesmo tempo serem atravessados e confrontar o assujeitamento ideológico, moral e físico de um regime totalitário

A figura da mulher como historicamente confinada ao âmbito da vida privada, também é lida em seu avesso, no gesto político da monta-

gem de Anita Leandro e na ação política de Dora. Na imagem ela mesma e no dispositivo como um todo, o pessoal é histórico.

Patrícia Machado/Thais Blank: *Quando o doméstico invade o político: imagens familiares e o testemunho da ditadura militar brasileira.* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/ Fundação Getúlio Vargas.

O artigo propõe uma análise em torno de filmes amadores realizados por diferentes famílias no período da ditadura militar brasileira (1964 -1985). São registros raros, filmes domésticos realizados no âmbito do espaço privado que encarnam uma dimensão pública e política quando conhecemos seus contextos de produção. Os filmes amadores começaram a ser produzidos no Brasil ainda na década de 1920, quando foram lançados no mercado os primeiros equipamentos cinematográficos voltados especificamente para o público familiar e amador. Nos anos 1960, com a invenção do filme Super 8 e o barateamento dos meios de produção, a prática da filmagem familiar se disseminou entre as classes médias brasileiras. Esses registros retratam, em grande parte, o cotidiano das famílias e os momentos de lazer, como as comemorações de aniversário, casamentos e viagens de férias. No entanto, em meio ao manto da felicidade familiar, adormecem preciosas imagens que revelam também os conflitos e os dilemas de um país atravessado pela perseguição política.

Para recuperar a história desses filmes adotamos como procedimento primordial de pesquisa a noção de "cruzamento de arquivos" proposta pela historiadora francesa Sylvie Lindeperg, que consiste em desvendar a história da fabricação das imagens a partir do cruzamento de diferentes documentos produzidos em sua órbita; da realização de entrevistas com os personagens envolvidos na filmagem e da reconstituição do momento da tomada. Aplicaremos essa metodologia de pesquisa em filmes domés-

ticos realizados no período da ditadura militar para escavar e revelar imagens que encarnam os conflitos da história política brasileira.

É o caso das imagens da militante política Jessie Jane, filmada dentro de uma cela amamentando e cuidando da filha. Acusada de participar do sequestro frustrado de um avião, em junho de 1970, Jessie Jane foi presa e levada para a Penitenciária Talavera Bruce, primeira unidade prisional no estado do Rio de Janeiro destinada a abrigar somente mulheres. Em 1972, Jane casou-se com o companheiro Colombo, preso em Bangu, e a partir daí recebeu autorização do coordenador do presídio para visitas íntimas. Acabou engravidando. Leta nasceu em 1976 e viveu na cadeia até os quatro meses de vida. Com uma câmera Super 8 escondida, a irmã de outra detenta entrou no presidío e produziu imagens clandestinas da mãe amamentando e cuidando da filha, assim como do espaço onde elas viviam. O material bruto está hoje guardado em um acervo particular, no Rio de Janeiro. No Relatório da Comissão Nacional da Verdade, Jessie Jane conta que foi torturada no parto e que os militares ameaçaram matar a menina. Que outras histórias contam essas imagens domésticas, no entrecruzamento com outros documentos, como aqueles produzidos pela polícia política? Mais do que um filme de amor e alegria compartilhada entre mãe e filha, esse material que propomos analisar é um testemunho de seu tempo histórico e das tensões políticas que atravessavam também a intimidade dos brasileiros.

Sessão 23 - Mesa 3 (Métodos de pesquisa em cinema e história 2)
AUDITÓRIO A – 16H30 – 18H00

Alexandre Busko Valim: *O exímio embaixador da boa vontade: diplomacia, cinema e propaganda no* Orson Welles Moving Picture Project. Universidade Federal de Santa Catarina.

Durante a II Guerra Mundial a *Brazilian Division*, subsidiária do *Office of Coordinator of Interamerican Affairs* – OCIAA, desenvolveu dezenas de projetos no Brasil. Em março de 1943, havia 73 projetos em execução por esta subsidiária envolvendo o cinema, alguns com grandes dimensões simbólicas e orçamentárias. Dentre os quatro grandes projetos que foram realizados pelo *Office* no Brasil estava o *Orson Welles Moving Picture Project*. Este trabalho pretende abordar o que foi descrito como o "projeto favorito" de Lourival Fontes, e que previa a produção "de um filme em cores de excepcional qualidade, a ser escrito, dirigido e produzido por Orson Welles e seus *Mercury Players*".

Em termos simbólicos, o projeto que envolveu Orson Welles foi um dos mais importantes realizados no Brasil durante a II Guerra Mundial. Diversas pesquisas já abordaram a vinda de Welles para a América Latina, bem como as negociações com a R.K.O Radio Pictures sobre os desdobramentos dos conflitos envolvendo um filme não finalizado por ele. No entanto, as tratativas e discussões internas relativas ao projeto com Orson Welles ainda são pouco tratadas pela literatura especializada. A documentação inédita que subsidiou esta pesquisa foi colhida no National Archives em College Park, Maryland, nos Estados Unidos. Os novos dados sobre a famosa passagem de Welles pelo Brasil são importantes para um melhor entendimento do amplo esforço de integração hemisférica nos anos de 1941 a 1945.

Em geral bastante técnicos, os projetos de cooperação do *Office* traziam poucos elementos subjetivos. Mas aquele não era um projeto corriqueiro. O entusiasmo fica evidente na apresentação da proposta que deveria trazer uma "narrativa muito nova" e que seria alterada à medida que a produção avançasse.

As atividades do prolífico artista no Brasil tiveram início em janeiro de 1942, quando uma parte de sua equipe chegou, e foi acompanhada pela *Brazilian Division* de forma singular. Desde sua chegada, no início de

fevereiro, e até o início de junho de 1942, suas tarefas foram minuciosamente relatadas ao governo estadunidense, desde viagens para o Ceará, Minas Gerais e Buenos Aires, encontros com autoridades, palestras e dificuldades técnicas em gravações até mesmo questões de ordem privada.

O tom altamente laudatório utilizado no projeto e nos jornais do período envolvendo Welles estava à altura das premissas ensejadas pela *Good Neighboor Policy*, mas não revela os detalhes de como o referido projeto foi desenvolvido. Com esta pesquisa pretendo contribuir para uma melhor compreensão de uma das produções mais famosas e controversas realizadas no contexto da II Guerra Mundial.

Jorge Iturriaga: *La censura cinematográfica en Chile a comienzos de la década de 1960*. Universidad de Chile.

La presentación aborda el fenómeno de la censura cinematográfica en Chile en la primera mitad de los años 1960, basándose en el trabajo del Consejo de Censura Cinematográfica (Ministerio de Educación) y en el debate registrado en medios de prensa. A partir del conteo de las fichas de calificación del Consejo de Censura y de la recopilación de fuentes en revistas cinematográficas, la ponencia sostiene que la censura era particularmente estricta con las películas europeas y con las de tópico sexual.

Alice Dubina Trusz: *A introdução dos longas-metragens no mercado cinematográfico brasileiro na década de 1910 e suas implicações sobre o setor exibidor e na relação espectador-filme*.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A comunicação objetiva identificar e analisar, a partir do exame das práticas de promoção publicitária de exibidores brasileiros, na primeira metade da década de 1910, as implicações do ingresso cres-

cente dos longas-metragens no mercado nacional sobre as formas de percepção do público.

O estudo examina o caso de Porto Alegre, em cuja imprensa diária foram publicados, entre os anos de 1911 e 1914, anúncios de salas de cinema de grandes proporções, trazendo extensas "descrições" dos filmes programados, as quais revelavam comumente toda a trama, incluindo o desfecho. Tais anúncios chegavam ao leitor do jornal, potencial espectador cinematográfico, antes da exibição dos filmes, antecipando, em alguma medida, o que seria visto na tela.

Vivia-se então um processo de transformação radical da oferta de cinema e de sua apropriação. Ingressava no país uma filmografia de maior extensão e complexidade narrativa, que substituiria crescentemente os filmes curtos nos programas dos cinemas. Produto de transformações técnicas e estéticas da indústria cinematográfica estrangeira, sua disseminação foi simultânea à racionalização e agilização do mercado distribuidor e à qualificação estrutural do setor exibidor, mundial e nacional. Tal filmografia também era diversificada culturalmente, explorando as tradições históricas, literárias e teatrais, bem como a modernização social dos seus países produtores: além dos filmes franceses, até então hegemônicos, passam a ser projetados nos cinemas brasileiros filmes italianos, escandinavos e norte-americanos.

A assimilação do complexo processo de mudanças, que exigirá a adaptação do público às exigências dos novos filmes e programas, será conduzida por meio de diferentes iniciativas. Uma delas é a orientação didática que parece caracterizar tanto a produção quanto a divulgação dos longas-metragens, que são valorizados por sua duração estendida, mas continuam sendo divididos em partes e quadros, evidenciando uma fase de transição, tanto da oferta quanto das formas de percepção. Outra expressão dessa dinâmica é a transformação qualitativa dos anúncios dos cinemas, que se tornam cada vez mais anúncios de filmes e não de salas.

Pesquisas no Canadá e na França demonstram que essa prática se deu em escala mundial. Ela sucedeu aos resumos dos filmes constantes nos catálogos de vistas do cinema de atrações, disponibilizados aos distribuidores pelas produtoras, e antecedeu a novelização dos filmes, de que são exemplos os cine-romances de meados dos anos 1910, publicados pela imprensa simultaneamente ao lançamento dos episódios das séries cinematográficas.

As grandes dimensões dos anúncios e a extensão dos seus textos parecem indicar as dificuldades dos espectadores em dar conta das novas estruturas visuais propostas pelos filmes. Dessa perspectiva, tais anúncios podem ter desempenhado importante função na alfabetização visual do público, servindo como facilitadores da compreensão dos filmes. Por outro lado, o grande volume desses materiais também expressa a crescente e acirrada concorrência estabelecida entre os principais exibidores locais, que, à época, se tornaram representantes regionais de distribuidores nacionais.

O fato de a prática ter sido corrente em Buenos Aires e ter tido aparição apenas discreta na imprensa carioca do período impede que a experiência de Porto Alegre seja tomada como mera reprodução, no meio local, do modelo do centro fornecedor de filmes (RJ), salientando, ao contrário, a necessidade de considerar a especificidade cultural dos processos de formação do público e da cultura cinematográficos.

Sessão 24 - Mesa 4 (Cinema e ditadura)
AUDITÓRIO B – 16H30 – 18H00

Paola Margulis: *La Argentina del desencanto: un análisis del tratamiento visual de las leyes de prescripción de causas militares en los documentales sobre el proceso de consolidación democrático*.
Universidad de Buenos Aires/CONICET.

El presente trabajo se concentrará en el documental que aborda el proceso de transición democrático argentino con el fin de analizar el tratamiento fílmico del desencanto. En la Argentina el desencanto se asocia al descontento experimentado por amplios sectores de la sociedad ante el incumplimiento de la "promesa democrática" relacionada con el compromiso de justicia sobre los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura (1976-1983), asumido como uno de los pilares de campaña de Raúl Alfonsín, quien sería luego electo presidente en 1983. Concretamente, la crisis de expectativas es puesta de manifiesto abiertamente luego de la promulgación de la Ley de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), y con posterioridad los indultos entre 1989 y 1990 -durante la administración de Carlos Saúl Menem.

Argumentaremos que junto con la desilusión por las leyes de prescripción de causas -también conocidas como leyes del olvido- y en general las políticas regresivas en materia de derechos humanos, el desencanto también se manifiesta como reacción frente a la dimensión económica, a partir de miradas críticas sobre un modelo de sociedad en el que se acentúan las desigualdades sociales. Puesto de ese modo, el desencanto opera en esta serie de documentales como categoría moral y económica.

A este respecto, y a los fines del análisis, trabajaremos con documentales que problematizan el proceso consolidación democrática en la Argentina, realizados por argentinos exiliados y residentes en el exterior del país, y también por cineastas extranjeros. Tanto en uno como en otro caso, estas obras adoptan las formas de producción transnacional -sostenidas en gran medida por las campañas de solidaridad internacional-, articulando una multiplicidad de miradas sobre dichos procesos históricos.

Paula Halperin: *Entre o nacionalismo conservador e a revolução: Cinema e imaginação histórica em* Independência ou morte *e* Os inconfidentes, 1972. SUNY Purchase.

O presente trabalho examina as junturas entre cinema, política e história a partir da discussão de dois filmes históricos produzidos no Brasil em 1972, *Independência ou morte* (Carlos Coimbra) e *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade). Através de uma analise da estética dos filmes, suas condições de produção e os debates políticos e intelectuais desencadeados por eles nos principais jornais e revistas, o trabalho mapeia diferentes formas de imaginação histórica presentes na cultura de massa da época.

A pesquisa visa igualmente examinar o papel fundamental do texto histórico fílmico da época na construção de discursos políticos contemporâneos, muitas vezes opostos. Os dois filmes abordados foram produzidos no ano das comemorações do sesquicentenário da Independência do Brasil, instauradas pela ditadura militar e os dois heróis do panteão nacional então rememorados, D. Pedro I e Tiradentes, são os protagonistas dos filmes aqui analisados.

Patrocinado pela ditadura, o filme de Coimbra apelou fortemente ao imaginário cívico-nacionalista, enquanto que o Tiradentes de Joaquim Pedro emerge como um trágico líder revolucionário do Terceiro Mundo. Nesse sentido, o trabalho busca avaliar como esses discursos históricos e políticos contrapostos circularam na cultura da época.

Fabián Núñez: *A difusão de filmes latino-americanos na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nos anos de chumbo.*
Universidade Federal Fluminense.

A gestão de Cosme Alves Netto à frente da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ficou celebrizada pela importante atuação que a instituição carioca exerceu na época. Quando a ditadura militar se instala no Brasil, a Cinemateca do MAM se encontra em processo de mudanças. Como afirma Quental, encerra-se a primeira

fase da instituição, caracterizada por sua formação. Nessa fase, destaca-se o apoio institucional do *Correio da Manhã*. O jornal entra em crise durante a ditadura, já que os militares se indispõem com a sua linha editorial, culminando na sua falência, em 1974. Por sua vez, na Cinemateca, há uma mudança em 1965, quando Cosme assume a direção. Como resume Quental, coube a ele reverter a grave situação na qual se encontrava a Cinemateca, o que de fato conseguiu, graças ao estabelecimento de outros laços e parcerias.

Como exemplo, podemos constatar a importância da instituição carioca em âmbito internacional através de sua ação na consolidação da UCAL (União de Cinematecas da América Latina). No entanto, essa constatação se torna mais instigante ao notarmos que a Cinemateca do MAM não era uma das instituições fundadoras da UCAL. A representante carioca era a Cinemateca Nacional, criada pelo governo federal por volta de 1965, dirigida pelo crítico José Sanz (na época, um desafeto de Cosme). No entanto, não abordaremos sobre a face pública de Cosme. O propósito de nosso estudo é a presença das cinematografias latino-americanas na programação da Cinemateca do MAM, em especial, na virada dos anos 1960 para os 70. Nesse sentido, seguimos as reflexões de Correa Júnior e Silveira sobre o papel e o sentido da difusão nas cinematecas latino-americanas durante o período de ditaduras no continente. Quais filmes eram exibidos? De quais cinematografias e realizadores? Quais informações eram dadas aos frequentadores da Cinemateca? Nossa principal fonte serão os folhetos de programação da Cinemateca do MAM.

AUTORES DAS COMUNICAÇÕES/ SESSÕES

Alexandre Busko Valim (SESSÃO 23)
Alexandre Nakahara (SESSÃO 3)
Alice Dubina Trusz (SESSÃO 23)
Ana Luisa de Castro Coimbra (SESSÃO 6)
Ana Maria Mauad (SESSÃO 7)
Anna Karinne Ballalai (SESSÃO 13)
Arthur Gustavo Lira do Nascimento (SESSÃO 6)
Artur Felipe Santos Lopes (SESSÃO 14)
Calac Nogueira (SESSÃO 2)
Camila Goetzinger (SESSÃO 11)
Carolina Azevedo Di Giacomo (SESSÃO 12)
Caroline Moreira Reis (SESSÃO 21)
Christian León (SESSÃO 7)
Daniela de Paula Gomes (SESSÃO 16)
Débora Lúcia Vieira Butruce (SESSÃO 13)
Eduardo Baggio (SESSÃO 13)
Euclides Santos Mendes (SESSÃO 15)
Fabián Núñez (SESSÃO 24)
Fernanda Franchini (SESSÃO 18)
Fernando Seliprandy (SESSÃO 5)
Flávia Cesarino Costa (SESSÃO 21)
Flávio Vilas-Bôas Trovão (SESSÃO 14)
Gilda Bevilacqua (SESSÃO 3)
Henri Gervaiseau (SESSÃO 9)
Iago Rezende de Almeida/Gabriela Borges Martins Caravela (SESSÃO 3)
Ignacio Del Valle Dávila (SESSÃO 7)
Isabella Regina Oliveira Goulart (SESSÃO 11)
Izabel de Fátima Cruz Melo (SESSÃO 17)
Izabella Cardoso da Silva (SESSÃO 1)
Janailson Macêdo Luiz (SESSÃO 5)

João Campos (SESSÃO 1)
Joêzer Mendonça (SESSÃO 21)
Jorge Iturriaga (SESSÃO 23)
Julia Fagioli (SESSÃO 4)
Leide Ana Oliveira Caldas (SESSÃO 2)
Lena Suk (SESSÃO 12)
Livia Lima (SESSÃO 13)
Luciana Corrêa de Araújo (SESSÃO 12)
Luís Alberto Rocha Melo (SESSÃO 15)
Luís Martins Villaça (SESSÃO 9)
Luísa Girardi (SESSÃO 20)
Luís Ricardo Araujo da Costa (SESSÃO 6)
Luis Felipe Labaki (SESSÃO 4)
Luiz O. G. Ancona (SESSÃO 5)
Márcio Aurélio Recchia (SESSÃO 22)
María Celina Ibazeta (SESSÃO 20)
Mariana Duccini Junqueira da Silva (SESSÃO 22)
Mariana Piccinelli (SESSÃO 14)
Marina Cavalcanti Tedesco / Érica Sarmet (SESSÃO 20)
Marina Dantas Pinheiro (SESSÃO 17)
Mateus Araújo (SESSÃO 10)
Maytê R. Vieira (SESSÃO 16)
Monica Villarroel (SESSÃO 8)
Natacha Muriel López Gallucci (SESSÃO 11)
Natalia Belasalma de Oliveira (SESSÃO 19)
Nicholas Andueza (SESSÃO 9)
Olga Futemma (SESSÃO 8)
Paola Margulis (SESSÃO 24)
Paola Prestes Penney (SESSÃO 19)
Patrícia Machado + Thais Blank (SESSÃO 22)

Patrícia Teresa Lucas Jorge (SESSÃO 16)
Patrícia de Almeida Kruger (SESSÃO 14)
Paula Halperin (SESSÃO 24)
Rafael Morato Zanatto (SESSÃO 15)
Raquel de Medeiros Deliberador (SESSÃO 15)
Renata Melo Barbosa do Nascimento (SESSÃO 17)
Ricardo Paredes Quintana (SESSÃO 4)
Roberta Veiga (SESSÃO 22)
Rodrigo Archangelo (SESSÃO 18)
Samuel Paiva (SESSÃO 21)
Sávio Luis Stoco (SESSÃO 6)
Sheila Schvarzman (SESSÃO 10)
Tainah Negreiros Oliveira de Souza (SESSÃO 19)
Tatiana Hora (SESSÃO 18)
Tiago Baptista (SESSÃO 8)
Tiago José Lemos Monteiro/ Laura Loguercio Cánepa (SESSÃO 1)
Victor Santos Vigneron (SESSÃO 10)
Vinícius Alexandre Rocha Piassi (SESSÃO 5)
Virgínia Jangrossi (SESSÃO 16)

FICHA TÉCNICA

II COLÓQUIO INTERNACIONAL DE CINEMA E HISTÓRIA

Escola de Comunicações e Artes
5 de dezembro a 8 de dezembro de 2017

COMISSÃO ORGANIZADORA
Carolina Amaral de Aguiar (UNILA)
Danielle Crepaldi Carvalho (ECA-USP)
Eduardo Morettin (ECA-USP) - coordenador
Lúcia Ramos Monteiro (ECA-USP)
Margarida Maria Adamatti (UFSCar)
Mariana Villaça (UNIFESP)

COMISSÃO CIENTÍFICA
Arthur Autran Franco de Sá Neto (UFSCar)
Ana Laura Lusnich (UBA-CONICET-Argentina)
Andrea Cuarterolo (UBA-CONICET-Argentina)
Andrea França Martins (PUC-RJ)
Ângela Freire Prysthon (UFPE)
Arthur Autran Franco de Sá Neto (UFSCar)
Carolina Amaral de Aguiar (UNILA)
Cristiane Freitas Gutfreind (PUC-RS)
Danielle Crepaldi Carvalho (ECA-USP)
Eduardo Morettin (ECA-USP)
Fábio Raddi Uchôa (UTP)
Gustavo Souza (UNIP)
Ignacio Del Valle Dávila (UNILA)
Irene Machado (ECA-USP)
Ismail Xavier (ECA-USP)
Lúcia Ramos Monteiro (ECA-USP)
Marcos Napolitano (FFLCH-USP)

Mariana Baltar Freire (UFF)
Mariana Martins Villaça (Unifesp)
Margarida Maria Adamatti (UFSCar)
Mônica Almeida Kornis (CPDOC-FGV)
Patricia Furtado Machado (PUC-RJ)
Pedro Plaza Pinto (UFPR)
Rodrigo Archangelo (USP-SP)
Reinaldo Cardenuto Filho (Faap)
Rosane Kaminski (UFPR)
Thais Blank (UFRJ)
Vicente Sánchez Biosca (Universidad de Valencia)

COMISSÃO DISCENTE
Alexandra Villar Rodrigues
André Jales Paris
Bruna Tsarbopoulos de Resende
Erika Amaral
Jéssica Silva Mendes
Laura Benassi Yamashita

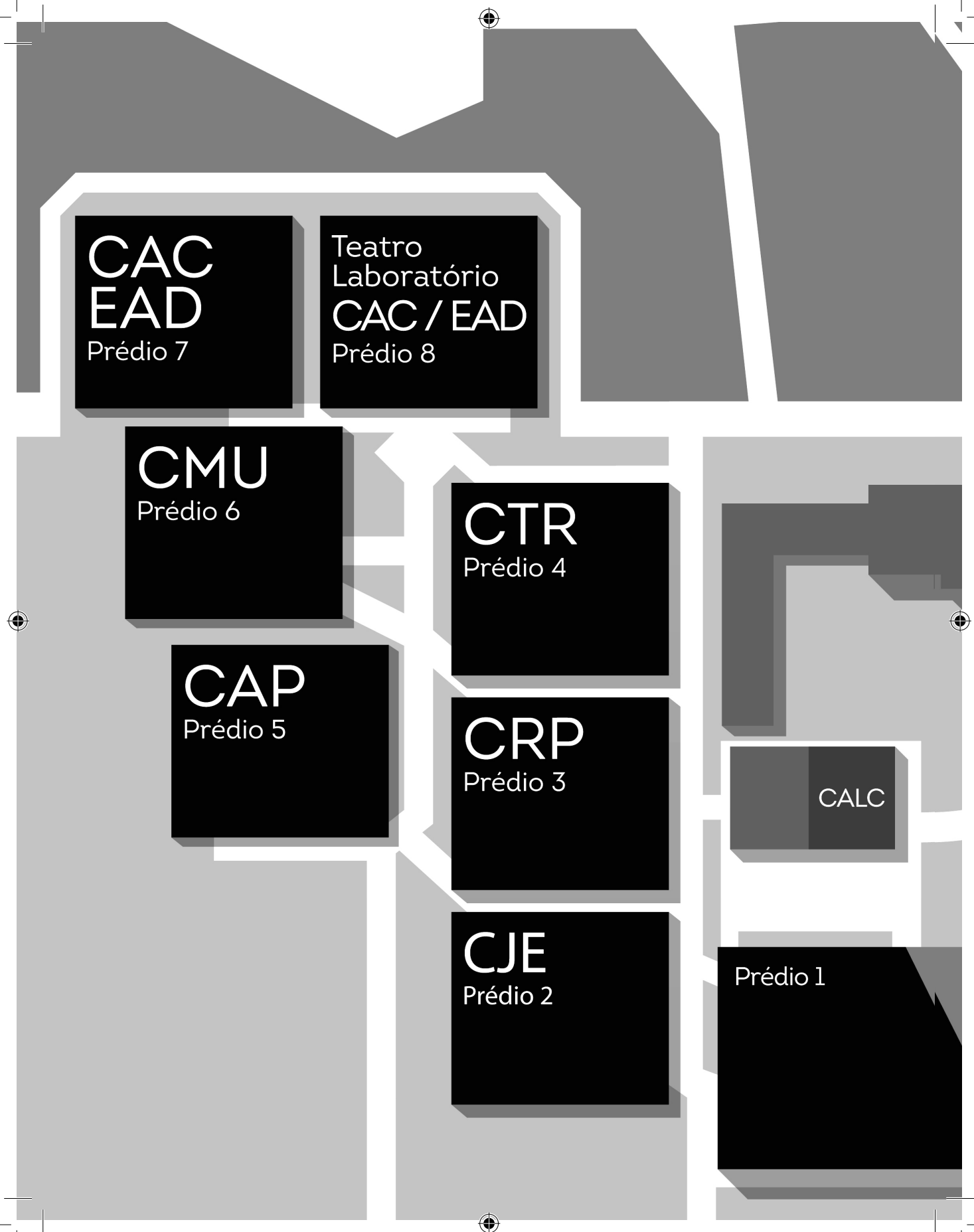
APOIO TÉCNICO
Daniel Alves da Silva
Edson da Conceição (Bill)
Ivone Vantini
Márcia Rangel
Victor Yuji Shirai
Vivi Müller

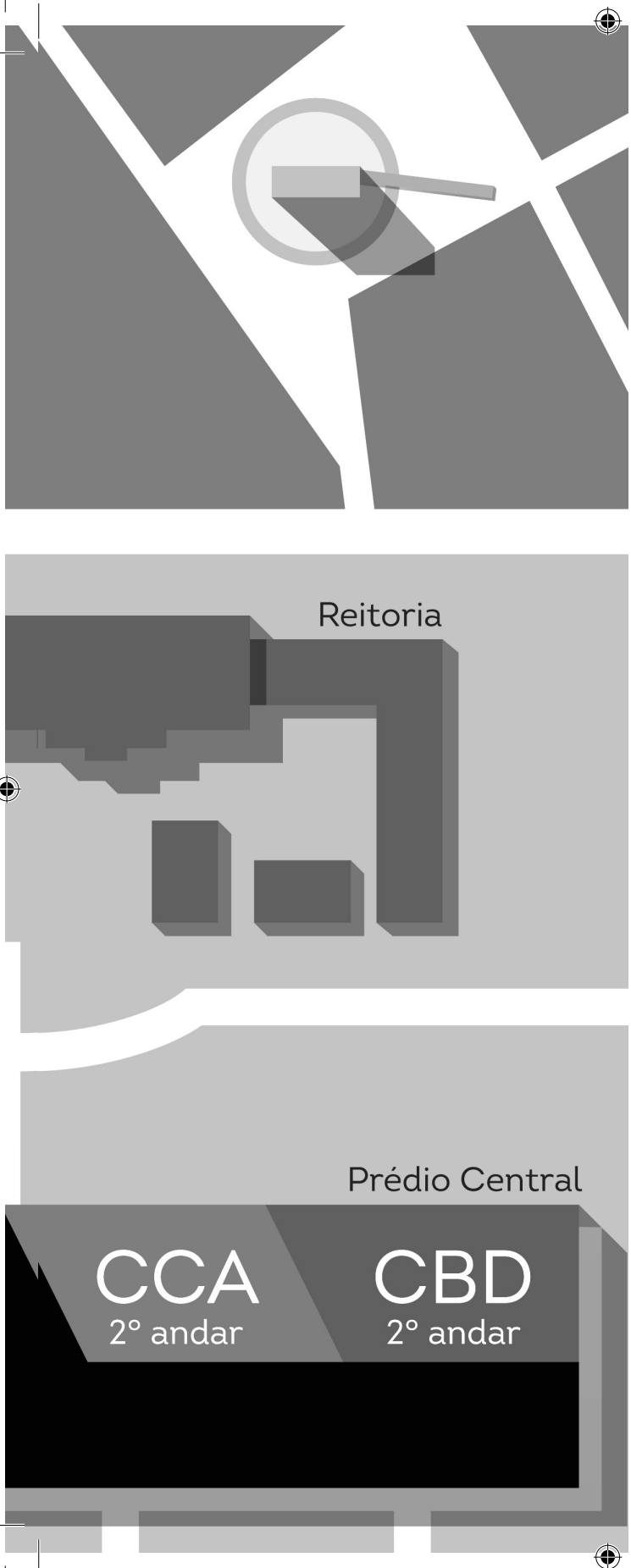
REVISÃO
Roberto Alves

IDENTIDADE VISUAL/DIAGRAMAÇÃO
Fernando Naigeborin e Brena Ferrari

1

MAPA


CAC
EAD
Prédio 7
Teatro
Laboratório
CAC / EAD
Prédio 8
CMU
Prédio 6
CTR
Prédio 4
CAP
Prédio 5
CRP
Prédio 3
CALC
CJE
Prédio 2
Prédio 1



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

LOCAL DAS COMUNICAÇÕES:
Auditórios A e B, CTR, Prédio 4

APOIO

ECA
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FAPESP

CAPES