



www.historiaaudiovisual.weebly.com

04 a 06 de  
dezembro de  
2024

seminário  
internacional  
audiovisual e

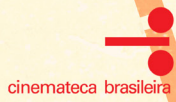
espaços de  
perpetração  
no cone sul

Cinemateca  
Brasileira

Largo Sen. Raul  
Cardoso, 207 -  
Vila Clementino,  
São Paulo - SP

Edifício da  
Reitoria  
da Unifesp

R. Sena  
Madureira, 1500 -  
Vila Clementino,  
São Paulo - SP





## REALIZAÇÃO:

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) /  
Programa de Pós-Graduação em História

Grupo de Pesquisa CNPq História e Audiovisual:  
circularidades e formas de Comunicação

---

## APOIO:



## COMISSÃO ORGANIZADORA:

COORDENAÇÃO: Mariana Martins Villaça (Unifesp)

Angela Aparecida Teles (UFU)

Carolina Amaral de Aguiar (USP)

Eduardo Victorio Morettin (USP)

Felipe da Silva Polydoro (UnB)

Fernando Seliprandy (UFPR)

Ignacio del Valle Dávila (Unicamp)

Marcos Francisco Napolitano de Eugenio (USP)

Pedro Plaza Pinto (UFPR)

Reinaldo Cardenuto (UFF)

Renata Melo Barbosa do Nascimento (UnB)

Rodrigo Archangelo (Cinemateca Brasileira)

Rosane Kaminski (UFPR)

Tomyo da Costa Ito (Pós-doutorando - ECA-USP)

---



# SUMÁRIO

---

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>PROGRAMAÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>MESAS, CONFERÊNCIAS E LANÇAMENTO DE LIVROS</b>	<b>12</b>
<b>SESSÕES E RESUMOS</b>	<b>22</b>
<b>AUTORES DAS SESSÕES</b>	<b>122</b>
<b>FICHA TÉCNICA</b>	<b>126</b>



# APRESENTAÇÃO

A relação entre cinema e história, apesar de ser uma preocupação presente desde o surgimento do próprio cinema no final do século XIX, tornou-se um tema mais frequente na academia a partir dos anos 1970, com os estudos de Marc Ferro. Este historiador elevou o cinema à categoria de “objeto” da história, iniciando um campo de pesquisa que passou a debater metodologias e formas de análise que concedem aos filmes o status de documento, reconhecendo seu potencial como fonte para o conhecimento historiográfico. Outros autores deram continuidade ao desenvolvimento desse campo, cujas balizas metodológicas seriam ditadas por nomes como Pierre Sorlin, Michèle Lagny, Antoine De Baecque, Christian Delage, Sylvie Lindeperg, Robert Rosenstone, Tom Gunning, entre outros. No Brasil, destaca-se a importância da obra de Ismail Xavier, que prima pela análise estética articulada aos aspectos políticos e culturais propostos pelos objetos com os quais trabalha. Todos esses autores têm em comum a preocupação em considerar a análise fílmica o elemento chave para aceder às questões políticas, sociais e culturais das sociedades, questão norteadora dos Colóquios História e Cinema.

Os colóquios de História e Cinema, organizados desde 2016 pelo Grupo de Pesquisa CNPq História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação (<http://historiaeaudiovisual.weebly.com/eventos.html>), em parceria móvel com diversas instituições, tornaram-se referenciais para a comunidade de pesquisadores de várias origens disciplinares que tem o universo do audiovisual como objeto ou fonte. Dezenas de palestrantes e debatedores brasileiros e estrangeiros, além de centenas de ouvintes (alunos de pós e de graduação de história, cinema e ciências sociais, sobretudo) participaram desses eventos.

A programação do VII Colóquio está composta por duas conferências plenárias, quatro mesas temáticas com convidados e 27 sessões de comunicações compostas por pesquisadores da área. As discussões que permeiam as mesas e sessões são atravessadas pelos seguintes eixos:

## 1) A representação da história no cinema.

Espaço aberto a comunicações que se ocupem 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.



## 2) Pesquisa histórica e análise fílmica: metodologias e 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 considerem as obras audiovisuais, em suas especificidades estéticas, como uma fonte primária, articulando-as a outras fontes documentais.

## 3) Cinema, arquivos e regimes de historicidade: o visto e o não visto.

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

## 4) História e historiografia do cinema.

Recebe trabalhos dedicados aos métodos e tendências historiográficas da história do cinema. Nesta linha se encontram comunicações que apresentam como o cinema (ou determinada cinematografia) foi estudado ao longo do tempo; a relação entre a história do cinema e a macro-história; os paradigmas metodológicos e as guinadas que marcaram os textos acadêmicos sobre cinema; questões ligadas à teoria e à historiografia do cinema; e propostas que se dedicam aos diálogos entre filmes e os projetos historiográficos que os sustentam.

## 5) Raça, classe e gênero: perspectivas interseccionais e decoloniais.

Compreende trabalhos que abordam narrativas e representações não-hegemônicas, problematizando as relações de poder materializadas pelo cinema a partir de perspectivas interseccionais e decoloniais. A linha está aberta a pesquisas que buscam pensar os discursos constituídos pelas obras audiovisuais levando em conta a visibilidade que elas conferem a indivíduos e grupos historicamente marginalizados.

Ao longo das conferências, mesas e sessões o evento espera propiciar debates, cotejos, atualizações de ordem metodológicas, além de socializar resultados de pesquisas recentes na área de História e Cinema. Neste VII Colóquio Internacional de Cinema e História o eixo norteador é o lugar do cinema e do audiovisual como elemento de representação da crise e da violência de Estado e intervenção do cinema na vida sociocultural das várias sociedades implicadas na sua realização ou circulação. A temática da violência, das representações de vítimas e perpetradores, bem como as narrativas produzidas por estes agentes históricos se tornaram centrais no debate contemporâneo, seja na área da pesquisa acadêmica, do direito internacional e dos movimentos sociais comprometidos com a democracia e com os direitos humanos. Dentro deste debate, o lugar da cultura e das artes é um dos tópicos mais importantes, haja vista a importância das representações simbólicas para a construção da memória, a figuração de uma narrativa histórica comprometida com a democracia e a afirmação de identidades de vítimas e perpetradores que permita aprimorar processos de reconstrução social pós-conflito. O audiovisual, por sua vez,

na condição de experiência social e estética fundamental no mundo contemporâneo, tem sido o canal de representações e debates sobre a violência e a memória das violências de Estado em períodos de guerras ou ditaduras. Seja no formato documental ou ficcional, o cinema em particular tem se destacado na figuração destes processos históricos, dialogando com memórias sociais e narrativas historiográficas. Como tal, o cinema é mais do que um vetor de memórias construídas em outros lugares socioculturais, sendo ele mesmo espaço de formulação de sínteses originais sobre passados traumáticos e violências massivas. Em alguns casos, o audiovisual pode ajudar na construção ou reorientação de pautas de debate e pesquisa, como demonstram o impacto de filmes como *A tristeza e a piedade* (*Le Chagrin et la pitié*, 1969), de Marcel Ophuls, *Noite e Neblina* (*Nuit et Brouillard*, 1955), de Alain Resnais, ou a minissérie *Holocausto* (*Holocaust*, 1978).

Assim, o VII Colóquio procura dar uma contribuição a este debate e a este campo de figurações sobre a relação entre memória, política e violência de Estado, centrando-se na reflexão sobre as formas de representação de perpetradores e espaços de violência e de memória, tópicos que ainda não receberam tanta atenção quando o outro polo, o das vítimas e as suas razões de luta e resistência, ainda que estejam fartamente representados em vários filmes ficcionais e documentais. Em grande parte, a maneira como uma cinematografia representa perpetradores e espaços de violência pode remeter às formas de memorização e apagamento da experiência traumática, cadeias de responsabilidade e de comando, relações de poder no microcosmo da representação, figurações da vítima como personagem histórico. Todos estes aspectos acabam por adensar as identidades políticas e sociais no processo de acertos de conta das sociedades com seu passado traumático, com implicações sociais que vão muito além da experiência estética em si mesma. As sessões também abordam diversos outros temas históricos e aspectos teórico-metodológicos do uso dos materiais dos audiovisuais pelo historiador e pelos estudos de cinema, bem como os desafios de sua preservação na forma de arquivo. O jogo de representações culturais e identidades sociais e políticas presentes nos filmes e debates em torno da produção ficcional ou documental também pauta boa parte das pesquisas.

Comissão organizadora.





# PROGRAMAÇÃO

<b>PRIMEIRO DIA (04/12/24)</b>	<b>SALA GRANDE OTELO (CINEMATECA)</b>	<b>SALA OSCARITO (CINEMATECA)</b>	<b>ANFITEATRO DO 4º ANDAR - REITORIA UNIFESP</b>
9H00-11H00	<b>SESSÃO 1</b>	<b>SESSÃO 2</b>	<b>SESSÃO 3</b>
COFFEE BREAK			
11H30-13H00	<b>SESSÃO 4</b>	<b>SESSÃO 5</b>	<b>SESSÃO 6</b>
ALMOÇO			
15H00-16H30	<b>SESSÃO 7</b>	<b>SESSÃO 8</b>	<b>SESSÃO 9</b>
COFFEE BREAK			
17H00-19H00	<b>MESA 1</b>	<b>MESA 2</b>	
19H30-21H00	<b>CONFERÊNCIA DE ABERTURA</b>		

<b>SEGUNDO DIA (05/12/24)</b>	<b>SALA GRANDE OTELO (CINEMATECA)</b>	<b>SALA OSCARITO (CINEMATECA)</b>	<b>ANFITEATRO DO 4º ANDAR - REITORIA UNIFESP</b>
9H00-11H00	<b>SESSÃO 10</b>	<b>SESSÃO 11</b>	<b>SESSÃO 12</b>
COFFEE BREAK			
11H30-13H00	<b>SESSÃO 13</b>	<b>SESSÃO 14</b>	<b>SESSÃO 15</b>
ALMOÇO			
15H00-16H30	<b>SESSÃO 16</b>	<b>SESSÃO 17</b>	<b>SESSÃO 18</b>
COFFEE BREAK			
17H00-19H00		<b>LANÇAMENTO DE LIVROS</b>	
19H00-21H30	<b>EXIBIÇÃO DE FILMES</b>		

<b>TERCEIRO DIA (06/12/24)</b>	<b>SALA GRANDE OTELO (CINEMATECA)</b>	<b>SALA OSCARITO (CINEMATECA)</b>	<b>ANFITEATRO DO 4º ANDAR - REITORIA UNIFESP</b>
9H00-11H00	<b>SESSÃO 19</b>	<b>SESSÃO 20</b>	<b>SESSÃO 21</b>
COFFEE BREAK			
11H30-13H00	<b>SESSÃO 22</b>	<b>SESSÃO 23</b>	<b>SESSÃO 24</b>
ALMOÇO			
15H00-16H30	<b>SESSÃO 25</b>	<b>SESSÃO 26</b>	<b>SESSÃO 27</b>
COFFEE BREAK			
17H00-19H00	<b>MESA 3</b>	<b>MESA 4</b>	
19H30-21H00	<b>CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO</b>		



# MESAS, CONFERÊNCIAS E LANÇAMENTO DE LIVROS

---

## Abertura do Colóquio e Conferência de Abertura

Mediação: Mariana Villaça (UNIFESP)

04 de dezembro . sala Grande Otelo . 19h30

---

### De asesinos y pantallas: sobre la representación del perpetrador.

Lior Zylberman (CONICET, Centro de Estudios sobre Genocidio/ UNTREF, FADU-UBA - Argentina)

Numerosas investigaciones parecen confirmar el “auge de los estudios sobre perpetradores”. Uno de los tantos insumos y objetos de análisis de dichas investigaciones lo constituyen las producciones culturales, sobre todo las películas -ficciones y documentales- y las series producidas por las diversas plataformas de *streaming*. Dichas producciones muestran de manera diversa, pero principalmente desde una mirada particular e individualizante, numerosas representaciones de perpetradores (desde asesinos seriales a perpetradores de genocidio). Buscamos en cambio, focalizarnos en el estudio de la violencia en masa en tanto fenómeno social y político, antes que individual y particular. Con ese objetivo, la exposición abordará dos grandes preguntas: en primer lugar, qué se entiende por “perpetrador” y los diversos debates alrededor de su representación audiovisual. En segundo lugar, propondremos una serie de criterios para el análisis de la modalidad, las formas y las narrativas de dichas producciones.

## Conferência de encerramento

Mediação: Ignacio Del Valle Dávila

06 de dezembro . sala Grande Otelo . 19h30 - 21h00

---

### Pactos interpretativos en el documental chileno reciente: entre la historia y la memoria.

Claudio Salinas (Universidad de Chile)

La conferencia propone un abordaje teórico-metodológico para estudiar las relaciones entre el cine documental chileno (tal vez se puede extender a otras cinematografías), producido en las últimas cinco décadas, con la historia y la memoria. Estas relaciones las hemos denominado “pactos interpretativos”. Los pactos reconocidos van desde un énfasis en la historia a la memoria, identificándose también pactos híbridos en los que se traslapan lecturas histórico-memorísticas. El modelo construido, que escapa a los análisis contenidistas y representacionales, podría ser una instrumento apropiado para estudiar aquellos documentales en los que aparecen la o las figuras (s) del perpetrador (es).

## Exibição de filmes

Apresentação: Rosane Kaminski (UFPR) e Fernando Seliprandy (UFPR)

05 de dezembro . sala Grande Otelo . 19h00 - 21h30

---

**As Moradas . Sylvio Back . 1964**

**A portas fechadas . João Pedro Bim . 2023**



## Mesa 1: Ditaduras e o “teatro da política” em reportagens filmadas.

Mediação: Marcos Napolitano (USP)

04 de dezembro . sala Grande Otelo . 17h00 - 19h00

---

### Imagens esquecidas da repressão militar no Chile: os arquivos do Canal de Televisão da Universidade Católica de Valparaíso.

Ignacio Del Valle Dávila (Unicamp)

Esta apresentação tem como objetivo analisar uma série de arquivos do Canal de Televisão da Universidade Católica de Valparaíso sobre a repressão militar no Chile, realizados nas semanas posteriores ao golpe de Estado de 11 de setembro de 1973. Pretende-se estudar, através desses arquivos, como a televisão chilena – sob controle militar – exibiu para a população algumas das operações conduzidas contra os opositores. O material é composto por uma dezena de reportagens televisivas curtas sobre operações em regiões rurais e urbanas, além da detenção de opositores no Estádio Nacional, transformado em presídio. Minha hipótese é que o discurso elaborado pelas imagens é duplo: por um lado, buscava-se tranquilizar a população, afirmando que o perigo dos “extremistas” estava sendo neutralizado; por outro, essas imagens transmitiam uma ameaça implícita contra aqueles que pretendessem questionar ou desafiar a nova ordem militar. Os arquivos consistem em latas de filmes de 16mm sem som e, em alguns casos, na transcrição do roteiro lido durante a transmissão ao vivo das notícias. O material foi recentemente analisado no estudo “Miradas Descentralizadas” (Del Valle-Dávila, Bossay, 2023), do qual a presente pesquisa é um desdobramento.

## A cadência democrática sob um olhar comparativo entre cinejornais e telejornais de 1963.

Rodrigo Archangelo (Cinemateca Brasileira)

Com o referendo de 06 de janeiro de 1963, a democracia restabelece a força presidencialista de João Goulart, mas também define os contornos da imprensa nos meios audiovisuais informativos da época. A partir da perspectiva comparativa entre atores representativos da imprensa audiovisual brasileira daquele ano – especificamente, o cinejornal *Canal 100*, produzido pela Produção Carlos Niemeyer Filmes, e telejornais como *O seu Repórter Esso* e outros exibidos na TV Tupi dos Diários Associados –, analisamos a agenda presidencial no centro de relações dos campos cinematográfico e televisivo com o poder econômico, político e a própria imprensa brasileira, e no momento em que os cinejornais vivem o seu último período como veículo informativo, característica que se massificava a passos largos nos telejornais. Particularmente, o que se percebe são tonalidades distintas de verniz ideológico entre as diferentes dimensões seriadas – a semana nos cinejornais, o dia a dia nos telejornais – que sedimentaram a fala de espectros conservadores da cultura política brasileira no noticiário audiovisual. O percurso metodológico aqui aplicado se dá, sobretudo, a partir do visionamento de filmes, da leitura e da sistematização de fontes correlatas, passando pelo entendimento da própria formação das coleções no acervo da Cinemateca Brasileira. Neste processo são encontrados indícios de investimento, da pauta editorial e de processos de criação das notícias. Consequentemente, essa pesquisa ajuda compreender elementos discursivos da imprensa projetada e televisionada que transformou atos, fatos e práticas políticas e socioculturais em valores de uma cultura política excludente, que se legitimava na vida cotidiana monumentalizando imagens e eventos para uma determinada memória social, ao mesmo tempo em que se apresentava como baluarte da opinião pública. Essa comunicação traz resultados de trabalhos profissionais e acadêmicos desenvolvidos na Cinemateca Brasileira e na pesquisa de pós-doutorado, atividades possibilitadas pelo Projeto Temático FAPESP “Audiovisual, história e preservação: o lugar dos cinejornais e das telerreportagens brasileiros na construção da memória (1946-1974)”.



## Mesa 2: Identidades na tela: o cinema negro.

Mediação: Renata Melo Barbosa do Nascimento (UnB)

04 de dezembro . sala Oscarito . 17h00 - 19h00

---

### Imagens fora de controle.

Lilian Solá Santiago (Doutoranda ECA)

A produção e circulação de imagens é fundamental na operacionalização do sistema de dominação atual. Em contraposição, pessoas racializadas vêm criando diversas estratégias de resistência e insubmissão no audiovisual contemporâneo. No Brasil, um dos primeiros movimentos mais organizados nesse sentido foi o Cinema Feijoada, em 2000, onde Lilian Santiago era a única mulher participante. Desde então, a participação de mulheres negras e racializadas no audiovisual brasileiro só aumenta. Em diálogo com a definição de “imagens de controle” proposta por Patricia Hill Collins, Lilian compartilha seu ponto de vista da história do cinema brasileiro contemporâneo a partir de sua própria trajetória na produção, exibição, reflexão e ensino de “imagens fora de controle”.

### Cinemas negros femininos no centro do Brasil.

Conceição de Maria Ferreira da Silva (UEG)

A partir da trajetória e da filmografia das cineastas Renata Diniz (DF), Juliana Segovia (MT) e Vanessa Gouveia (GO), que têm utilizado o cinema e o audiovisual como uma estratégia de fábula crítica, esta comunicação analisa a produção de mulheres negras no Centro-Oeste brasileiro. Também a relaciona com o legado de pioneiras e os contextos de ascensão e visibilidade propiciados por políticas públicas de expansão das universidades, criação de cursos fora do eixo Rio-São Paulo e a formulação de ações afirmativas direcionadas para o setor, além da emergência de coletivos de profissionais negros e negras.

## O cinema negro pelo olhar de cineastas negras.

Janaina Pereira de Oliveira (IFRJ)

## Mesa 3: Perpetradores e lugares da violência no audiovisual.

Mediação: Tomyo Costa Ito

(Cinemateca Brasileira/pós-doutorando ECA-USP)

06 de dezembro . sala Grande Otelo . 17h00 - 19h00

---

## Os torturadores entram em cena: o voyeurismo sádico e os porões da ditadura no cinema brasileiro da década de 1980.

Reinaldo Cardenuto (UFF)

Na primeira metade dos anos 1980, a tortura física e mental se tornou uma imagem recorrente no cinema brasileiro. Em meio ao processo de redemocratização do país, quando diminuiu o poder persecutório da censura relacionada à ditadura militar, um número expressivo de filmes materializou em cena as crueldades cometidas por torturadores a serviço do regime autoritário. Sobretudo na criação ficcional, as imagens da violência de Estado emergiram como evidência de uma brutalidade que por anos não pôde ser claramente explicitada pela produção artística brasileira. A eclosão dos perpetradores no cinema, em um contexto no qual superava-se gradualmente o interdito, gerou certas tendências no campo das representações. Por um lado, fixou-se em cena a tortura como um ato subterrâneo da ditadura, praticado em porões e em locais afastados do mundo urbano, como se a violência estivesse desconectada do cotidiano da sociedade civil durante o regime autoritário. Por outro, filmes atualmente esquecidos, não canonizados pela história, exploraram comercialmente a figura dos perpetradores, fazendo do voyeurismo sádico uma manifestação específica de exploitation cinema brasileiro. Por meio da análise de algumas cenas fílmicas, a comunicação evidenciará a presença de tais questões na cinematografia nacional da década de 1980



## Imagens brutais entre a justiça e o sofrimento.

Felipe da Silva Polydoro (UnB)

A circulação de imagens de atrocidades cresce na mesma medida em que aumenta o ceticismo quanto à capacidade delas de produzir justiça. Ainda que catalisem escândalos políticos-midiáticos, flagrantes visuais de violações aos direitos humanos têm se mostrado pouco efetivos nos âmbitos institucional e jurídico. Em contrapartida, imagens de brutalidades cometidas em nome do Estado – dirigidas sobretudo a corpos racializados – já revelaram seu apelo espetacular quando incorporadas no noticiário e em perfis de redes sociais. Se exibidas massivamente, arriscam-se também a replicar a gramática da violência, impondo uma segunda ordem de sofrimento em grupos vulnerabilizados. Para discutir a eficácia e a ética na representação visual de atrocidades, tomarei como objeto o caso de Genivaldo Santos, sufocado por policiais rodoviários federais em uma viatura tornada câmara de gás, no estado de Sergipe, em 2022.

## Mesa 4: História, arquivos e preservação audiovisual.

Mediação: Carolina Aguiar de Amaral (USP)

06 de dezembro . sala Oscarito . 17h00 - 19h00

## O Cine Jornal Informativo no Governo Eurico Gaspar Dutra.

Arthur Autran (UFSCar)

A presente proposta de comunicação aborda a produção e a circulação do *Cine Jornal Informativo* (CJI) no recorte temporal entre 1946 e 1951, ou seja, durante a presidência da República de Eurico Gaspar Dutra. É de se notar que tanto a forma de confecção dos cinejornais no Brasil quanto a sua efetiva difusão são questões ainda pouco analisadas pela bibliografia. A comunicação é um dos resultados parciais do Projeto Temático “Audiovisual, História e preservação: o lugar dos cinejornais e das telerreportagens brasileiros na construção da memória (1946-1974)”, coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Morettin e financiado pela Fapesp. O CJI era produzido pela Agência Nacional, órgão federal subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Ele

substituiu o *Cine Jornal Brasileiro* (CJB), o qual circulou ao longo do Estado Novo. Após o fim do regime ditatorial, o novo governo houve por bem remodelar suas formas de divulgação massiva, o que incluiu a extinção do CJB e a criação do CJI. Apesar da alteração do nome de *Cine Jornal Brasileiro* para *Cine Jornal Informativo*, houve pouca diferença no que tange aos assuntos tratados e à forma de abordagem. Em relação à realização do CJI, no período em tela destacam-se os seguintes profissionais: os cinegrafistas Osmar Assumpção e Romeu Pasqualini, o locutor Luís Augusto e o redator de texto Lopes da Silva. Estes são os nomes mais frequentes dentre aqueles que trabalharam na produção do CJI; eles foram coligidos a partir de pesquisa com base na Filmografia Brasileira, elaborada pela Cinemateca Brasileira. Quanto à circulação do CJI, foi levantado, via Filmografia Brasileira e pela imprensa cinematográfica, que a sua distribuição esteve a cargo predominantemente da UCB (União Cinematográfica Brasileira). A UCB integrava o conglomerado de Luiz Severiano Ribeiro Jr., proprietário da maior cadeia de salas de cinema do país e, a partir de 1947, da produtora Atlântida Cinematográfica. Isso demonstra a preocupação da parte do governo com que o *Cine Jornal Informativo* de fato chegasse ao público. Em relação à exibição do CJI, os dados levantados por meio da programação das salas de cinema publicadas nos jornais, e as quais eu tive acesso via a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, evidenciam que nas grandes metrópoles como São Paulo o circuito era integrado principalmente por cinemas de segunda linha na região central e por salas localizadas em bairros populares; já em capitais de menor população, como São Luís ou Manaus, os cinejornais chegavam a diversos tipos de salas. Isso indica que o público alcançado pelo CJI - e penso ter sido o recorte almejado pelo governo - era composto predominantemente pelas franjas populares das metrópoles e um público mais verticalizado nas capitais menores. Note-se ainda que quase todos os filmes de longa-metragem exibidos como a parte principal do programa eram norte-americanos. Ou seja, a política cinematográfica implantada em meados dos anos 1930, na qual era tacitamente reconhecido o domínio do filme estrangeiro no mercado e se buscava por meio da obrigatoriedade de exibição do curta educar e/ou propagandear aquilo que o governo de turno achava importante, continuava em pleno vigor depois do fim do Estado Novo. É possível concluir que o governo Dutra apresentou continuidade em relação ao período anterior no que tange à forma da sua propaganda cinematográfica junto ao público massivo e também quanto ao viés da política cinematográfica.

## Cotidiano audiovisual de uma festa patriótica: os 150 anos da Independência do Brasil (1972) nos acervos da TV Tupi-São Paulo.

Fernando Seliprandy (UFPR)

O ano de 1972 foi atravessado pelas comemorações dos 150 anos da Independência do Brasil, no contexto da ditadura sob Médici. A abordagem aqui propõe uma reflexão sobre o cotidiano daquela efeméride, indo além da usual correlação entre o contexto de euforia da modernização autoritária e o ufanismo da festa patriótica. Mais especificamente, trata-se de pensar sobre o cotidiano audiovisual de uma data especial vivida durante o estado de exceção. As fontes utilizadas são do acervo telejornalístico da TV Tupi de São Paulo depositado na Cinemateca Brasileira. A análise faz dois movimentos. Em primeiro lugar, explora as diversas facetas das notícias acerca do Sesquicentenário com base em um amplo levantamento realizado nos roteiros dos telejornais da TV Tupi disponíveis no Banco de Conteúdos Culturais (BCC). Foram identificados 71 roteiros de edições de três telejornais diários (*Edição Extra*, *Correspondentes Brasileiros* e *Diário de São Paulo na TV*) abordando algum aspecto dos festejos, passando por: preparativos; ensaios; eventos; exposições artísticas e comerciais; iniciativas oficiais e civis; entrevistas; perfis de personagens históricos; chegadas, partidas e agendas de dignitários; sessões solenes; homenagens; missas; concertos; inaugurações; lançamentos; congressos; copa futebolística; prova de turfe; demonstrações de ginástica; desfiles cívicos em diversos bairros de São Paulo etc. Tudo isso ao lado de outras notícias em uma mesma edição de telejornal. Nos roteiros, fica claro que as alusões ao Sesquicentenário estiveram entranhadas no cotidiano audiovisual, indo além dos grandes lances do calendário oficial dos festejos. Em segundo lugar, a análise se concentra em uma telerreportagem da TV Tupi, especialmente digitalizada para esta pesquisa, noticiando o cortejo dos restos mortais de D. Pedro I por São Paulo realizado em 6 de setembro de 1972. O fato filmado é a cerimônia oficial, mas a telerreportagem descortina ângulos alternativos e pormenores insignificantes; os espaços off dos ritos; a multidão postada para lá dos cordões de isolamento; os tempos de espera antes da apoteose. Para completar, as imagens têm uma estilística carregada de traços do registro a quente (golpes de *zoom in* e *zoom out*, câmera tremida etc.). Em meio a tantas outras notícias, o velho ritual do poder adquire um estilo audiovisual prosaico, imediato, aparentando um “descontrole” que, no fundo, é a marca dos códigos do telejornalismo diário. Na TV, o cotidiano audiovisual vai configurando uma crônica do poder, rotinizando os atos do regime de exceção.

## Persecución, dispersión y recuperación de los archivos de cine político: Uruguay (1968-1973).

Isabel Wschebor Pellegrino (Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República/Laboratorio de Preservación Audiovisual)

Entre mediados de la década de 1960 y el inicio de la dictadura militar en Uruguay en 1973 diversos colectivos y cineastas independientes como la Cinemateca del Tercer Mundo, el Taller

de Foto y Cine de la Escuela Nacional de Bellas Artes o Ferruccio Musitelli produjeron cortometrajes y un importante volumen de brutos de filmación, que configuraron archivos cinematográficos cuya preservación y valoración patrimonial tiene un carácter reciente y fragmentario en el país. Por un lado, estos archivos fueron objeto de persecución y censura en la época, en el marco del avance del totalitarismo. Por otro lado, las cinematecas, organizaciones e instituciones que conservaban films en aquel momento, no identificaban un sentido patrimonial en estas producciones que, por otra parte, irrumpían en el campo cultural, disputando nuevos sentidos en la relación entre el arte y la política. Por ese motivo, tampoco fueron objeto de conservación en los archivos. Esta presentación propone analizar los procesos de patrimonialización de esta cinematográfica en la última década, en un contexto de emergencia del campo de los estudios sobre cine y la preservación audiovisual en Uruguay.



# Lançamento de livros

05 de dezembro . sala Oscarito . 17h00

## A Câmera-stylo de Vicente F. Cecim

ALEXANDRA CASTRO CONCEIÇÃO

SÃO PAULO . UICLAP . 2024

## Miradas Descentralizadas: Las noticias de UCV-TV (1968 - 1977)

IGNACIO DEL VALLE-DÁVILA

CLAUDIA BOSSAY

SANTIAGO DE CHILE . CINEMATECA NACIONAL DE CHILE, FUNDACIÓN CENTRO CULTURAL PALACIO DE LA MONEDA . 2024

## Águas Correntes: mulheres no audiovisual do Centro-Oeste

CEIÇA FERREIRA

LIDIANA REIS (ORG.)

GOIÂNIA . EDITORA UEG . 2024

## Por um cinema de cordel: um livro de Sergio Muniz

MARCIUS FREIRE

ANDRÉA C. SCANSANI

SÃO PAULO . EDITORA ALAMEDA . 2024

## Cinema, criação e reflexão: 10 anos de Cinecriare

ALEXANDRE RAFAEL GARCIA

DÉBORA OPOLSKI (ORGS.)

ARARAQUARA . LETRARIA . 2024

## História e Imagem: representações de traumas

CLÓVIS GRUNER

ROSANE KAMINSKI (ORG.)

JUNDIAÍ (SP) . PACO EDITORIAL . 2024

## Memórias e Histórias do Cinema na Bahia v. 1.

MILENE SILVEIRA GUSMÃO

LAURA BEZERRA

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO

EUCLIDES MENDES

RAQUEL COSTA SANTOS

SALVADOR . EDUFBA . 2024

## Fernando Pino Solanas: cinema política libertação nacional

ANDRÉ QUEIROZ (COMP. E TRADUÇÃO)

FLORIANÓPOLIS . EDITORA INSULAR . 2022

## Cinema e luta de classes na América Latina

ANDRÉ QUEIROZ

FLORIANÓPOLIS . EDITORA INSULAR . 2024

## Cinema negro baiano

MILE SILVA

LECCO FRANÇA

JAMILE COELHO

SALVADOR . EMORIÓ . 2021

## O índio no cinema brasileiro e o espelho recente

JULIANO GONÇALVES SILVA

CACHOEIRA DO SUL . EDITORA MONSTRO DOS MARES . 2020

## Cinema no Amazonas: 1960-1990

GUSTAVO SORANZ

MANAUS . RIZOMA AUDIOVISUAL . 2022

## Mulheres que constroem imagens: a parceria criativa de Kátia Coelho e Lina Chamie

MARINA C. TEDESCO

NITERÓI (RJ) . PPGCINE-UFF PUBLICAÇÕES . 2024

## De la ilustración científica a la documentación cinematográfica: aproximaciones a la historia de la fotografía y el cine científicos en Uruguay (1890 - 1973)

ISABEL WSCHEBOR PELLEGRINO

MONTEVIDEO . UDELAR . 2024

## Genocidio y cine documental

LIOR ZYLBERMAN

SÁENZ PEÑA . EDUNTREF . 2022



*SESSÕES  
E RESUMOS*

**04**

---

**DEZ**





## SESSÃO 01

04 de dezembro . sala Grande Otelo . 09h - 11h

### As Vozes da Realidade: diálogos do circuito cultural do longa *Vozes do Medo* (Roberto Santos, 1970) e da revista *Realidade*.

Vinícius José Franqueto (UFPR)

O objetivo desta proposta é um raciocínio analítico das aproximações históricas entre o cinema, representado pelo longa-metragem experimental *Vozes do Medo* (Roberto Santos, 1970) e os periódicos, com foco principal na revista *Realidade* da editora Abril. Assim posto, por meio da coordenação de Roberto Santos e da produção executiva da empresa publicitária Lynxfilms, o filme foi realizado pelas mãos de doze diretores. Esses agentes históricos produziram pequenos filmes com temática na vivências de jovens, destacando suas angústias, agonias, medos e a falta de perspectiva e esperança na sociedade urbana. A obra se idealizava no objetivo que perpassa os meios de comunicação, e os curtas foram organizados pela técnica de montagem referenciando o formato de revista cinematográfica. Paralelamente ao filme, a *Realidade* era um periódico mensal de alta circulação que combinava informação, pesquisa e fotojornalismo, desafiando os padrões conservadores da sociedade. As reportagens eram definidas pelo amálgama entre movimentos sociais e novidades na cultura como a revolução sexual, os debates de costumes e moral, a vida cotidiana da juventude urbana brasileira. Assim, encontramos na temática o ponto da intercorrência entre cinema e periódico, é ela que permite complexificar as figuras participantes do circuito cultural heterogêneo do contexto. Em meados do início de 1970, a cultura e as artes foram importantes como produtos de oposição e resistência contra o regime militar. No entanto, a forma de compreensão crítica não depende apenas de análises dicotômicas entre a “resistência” aos militares e a “cooptação” política cultural ao regime. O recorte específico proporciona a investigação do quadro histórico-cultural que revela coerências e contradições do seu tempo. À vista disso, as vozes críticas ao regime militar não foram definidas exclusivamente por setores da esquerda, elas foram adotadas progressivamente por liberais, muitos destes ligados aos meios de comunicação, que se viam alertas à censura e às violências cometidas pela ditadura brasileira. A própria esquerda se via fragmentada diante de grupos que se acusavam mutuamente e ainda buscavam encontrar culpados pelo golpe. São vários os casos de profissionais de cinema, com oposição declarada ao regime, que participavam de projetos publicitários ou prestavam serviços para instituições privadas com anseio liberal. Estas nuances intensificam os debates sobre o meio de produção e a história cultural do período, remontando a necessidade de investigação dos rastros que se espalham entre *Vozes do Medo* e *Realidade*. Por meio do método da análise fílmica, compreendo que cada obra cinematográfica exemplifica uma possibilidade específica de organizar a experiência do discurso, sendo um objeto com diferentes interpretações. Para Ismail

Xavier, a intenção em analisar um filme se deu na tentativa de “dar palavra ao cinema, imagem e som” e, para além da observação do que está em tela, o contexto participa diretamente como instrumental da análise. Portanto, a hipótese formulada para esta apresentação compreende os possíveis diálogos entre o circuito cultural em torno de dois produtos culturais diversos em linguagem, mas próximos em sua execução. A temática do longa recorre às páginas do periódico, seja na ideia principal de *Vozes do Medo* ou nas nuances acerca do diálogo das empresas produtoras- Lynxfilms e Abril – junto ao Regime Militar Brasileiro.

### Revista *Novidades Fotoptica* (1953-1987): propostas para uma análise.

Joyce Cury (UFSCAR)

Partindo da premissa de que o cinema e a fotografia nos possibilitam interseccionar História, Arte e Tecnologia, esta comunicação tem como objeto de análise algumas edições da revista *Novidades Fotoptica* (1953-1987). O intuito é apresentar brevemente a história deste periódico, problematizando como seu discurso se dá, simultaneamente, em duas linhas opostas: de um lado, há nos anúncios publicitários o apagamento do sujeito e a automatização dos equipamentos fotográficos e cinematográficos; de outro lado, o conteúdo mais jornalístico enfatiza o papel criador e autônomo dos artistas da imagem. Olhar para esse tipo de publicação pode ser oportuno ao se tentar fazer uma “arqueologia das mídias” (FELINTO, 2011) no Brasil, compreendendo mídias como “dispositivos de registro e notação” (FELINTO, 2011, p.47). Ao recuperar as reflexões de Friederich Kittler e de outros pensadores alemães sobre a história das mídias, Erick Felinto (2011) nos lembra que: “[...] só é possível pensar a mídia em uma perspectiva sistêmica, histórica e materialista. As diversas mídias compõem sistemas que se imbricam de forma inconsútil com sistemas e redes de discursos sociais que os envolvem” (ibid., p.47). “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. O slogan, presente no anúncio da primeira câmera fotográfica da Kodak, lançada em 1888, nos ensina muito sobre o discurso construído em torno da tecnologia relacionada à produção de imagens. Há uma ideia de apagamento da ação humana, em que o aparelho adquire um status mágico, uma autonomia programada que é infalível. O pensamento de automatização, alinhado ao princípio de produtividade industrial inaugurado pela fotografia, será colocado à luz de autores como Arlindo Machado (2005), Giorgio Agamben (2005) e Susan Sontag (1981), nos ajudando a perceber como tal perspectiva está presente nos anúncios de câmeras em *Novidades Fotoptica*. Em contraponto, as entrevistas e matérias da revista que trazem trabalhos de cineastas e fotógrafos se aproximam da ideia de autenticidade da obra de arte, presente no clássico ensaio de Walter Benjamin (1969), *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Nele, o autor problematiza o novo regime visual inaugurado com a fotografia e o cinema, no qual haveria o enfraquecimento da aura, já que essas novas possibilidades de registro imagético não gerariam obras únicas e autênticas. Embora seja citada em alguns trabalhos acadêmicos, que reconhecem sua importância enquanto arquivo e memória da fotografia e do cinema brasileiros (MENDES, 2003), *Novidades Fotoptica* ainda não foi examinada de forma mais profunda. Desde 2021, todas as edições da revista estão disponíveis, online, no site do IMS (Instituto Moreira Salles). Desta forma, as reflexões aqui contidas fazem parte de uma pesquisa mais ampla, em torno de vários produtos culturais criados e financiados pelas lojas Fotoptica, empresa cujo dono foi Thomaz

Farkas, nome importante para a fotografia e o cinema brasileiros: *Novidades Fotoptica*, os documentários da Caravana Farkas (1964-1981); os Super Festivais do Filme Super-8 (1973-1983); o Festival Fotoptica Videobrasil (1983-1990); e a Foto Galeria Fotoptica (1979-1997).

## Revistas de cinema no Brasil e em Cuba: um viés jornalístico sobre filmes de não-ficção.

Lucas Garcia dos Santos (PROLAM/USP)

Esta pesquisa realizou um estudo comparativo entre as revistas *Cine Cubano* (Cuba) e *Filme Cultura* (Brasil), publicações especializadas em temáticas cinematográficas. Ambas as revistas foram produzidas por órgãos estatais e integram as estratégias de difusão dos projetos nacionais da Revolução Cubana e da ditadura civil-militar brasileira. Nosso objetivo foi identificar as características das revistas e suas linhas editoriais, para compreender como a crítica especializada abordou a produção de documentários e cinejornais no período estudado. Além disso, buscamos entender como as publicações se integraram às políticas culturais e estratégias de propaganda dos governos. A metodologia consistiu na análise de conteúdo e análise de discurso dos editoriais e artigos selecionados entre 1966 e 1968, partindo das diretrizes propostas nos trabalhos de Laurence Bardin (2020) para realizar a análise de conteúdo, e de Eni P. Orlandi (2015) para realizar a análise de discurso. As análises de conteúdo e de discurso, foram acompanhadas pelo debate historiográfico sobre o período da Guerra Fria, na perspectiva da longa duração proposta por Fernand Braudel (2014). As revistas cinematográficas são importantes fontes primárias para a pesquisa histórica, na tentativa de analisar questões específicas do campo audiovisual e também para análise de questões sociais mais amplas. Além disso, compõem um dos elementos dentro das estratégias de desenvolvimento da indústria audiovisual, atreladas aos órgãos estatais. As revistas *Filme Cultura* e *Cine Cubano* foram criadas na década de 1960, com poucos anos de diferença entre elas, sendo que a cubana iniciou a circulação em 1960 e a brasileira em 1966, ambas as publicações nasceram no calor da troca dos regimes políticos. A revista cubana é publicada há aproximadamente sessenta anos e possui contribuições internacionais de importantes artistas e intelectuais alinhados a diversas correntes ideológicas, possibilitando o diálogo entre a indústria cinematográfica cubana e o restante do mundo. A revista brasileira também possui longo período de publicação, pouco mais de vinte anos, entre 1966 e 1988, com algumas edições esporádicas após esse período. Importantes realizadores contribuíram com artigos, entretanto, comparada à revista cubana, ela possui uma participação menor de contribuidores estrangeiros. Os editoriais dos primeiros anos da revista *Filme Cultura* são marcados pela construção de uma nova etapa da indústria cinematográfica. Com a extinção do INCE e a criação do INC, o principal objetivo expresso nas páginas da revista era fomentar a indústria cinematográfica. Os editoriais, em sua maioria, abordam temas relacionados aos fatores econômicos envolvidos na cadeia de produção de um filme. A estruturação do discurso editorial cubano está marcada pelos conflitos oriundos do imperialismo, como a Guerra Fria. Apesar dos editoriais também se preocuparem com questões relacionadas à indústria cinematográfica, o discurso editorial possui preocupações ideológicas explícitas, enquanto a revista brasileira está focada em questões econômicas e as questões ideológicas são tratadas de forma implícita. Mesmo se tratando de veículos oficiais representando regimes políticos opostos, identificamos aproximações e distanciamentos entre as linhas editoriais das revistas e no discurso da crítica especializada sobre filmes de não-ficção.

## Diversas coisas governam os filmes: as consciências cinematográficas e a feitura do cinema brasileiro.

Giovanni Saluotto (Paris 3)

O que são as “consciências cinematográficas”? A expressão teve uso nas páginas da imprensa nacional desde as primeiras décadas do século passado e, pelas mãos de Alex Viany e Paulo Emílio, integrou o campo semântico da historiografia clássica do cinema brasileiro. Apesar do largo uso por diversos sujeitos desde então, o termo não se estruturou em uma noção ou conceito com definições e aplicações claras, e até o presente seu emprego é marcado por uma inevitável cacofonia. Em minha comunicação, buscarei demonstrar os resultados obtidos durante minha pesquisa de mestrado em que realizei uma arqueologia da ideia de “consciência cinematográfica” no campo da crítica e da historiografia do cinema brasileiro, traçando continuidades que remontam aos textos sobre arte e literatura de Otavio de Faria e de Antônio Candido. Partindo desta retrospectiva, indicarei uma proposta de conceitualização da expressão com o intuito de possibilitar uma aplicação mais consistente e geral do conceito, principalmente em análises fílmicas que são sensíveis às convergências entre o tempo histórico e as formas estéticas. Para tal gesto, me apoio na fortuna teórica do campo de pesquisas do Cinema e História, constituída pelos trabalhos de Marc Ferro, Sylvie Lindeperg, Antoine de Baecque, no âmbito francês, e pelas análises de Paulo Emílio, Ismail Xavier e Eduardo Morettin, no contexto brasileiro, entre outros. Para além da análise de documentos textuais, em minha empreitada conceitual me debruço igualmente sobre um conjunto fílmico, do qual destaco três filmes principais produzidos ao longo dos anos 1930: *Limite* (Mário Peixoto, 1931), *Alô! Alô! Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936) e *Descobrimiento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937). Sobre estes, elaboro uma análise em três níveis – de ordem individual, institucional e histórica – buscando elucidar o processo de criação destes filmes a partir das marcas deixadas por cada uma destas instâncias enunciativas na forma das obras. Almejo então definir as “consciências cinematográficas” no plural como os vetores que atuam na fabricação dos filmes e determinam sua construção formal, e a “consciência cinematográfica” no singular como um paradigma estético e histórico estabelecido para um conjunto de agentes de criação



## SESSÃO 02

04 de dezembro . sala Oscarito . 09h - 11h

## A colaboração de Eduardo das Neves no carioca Parque Fluminense (1902).

Danielle Crepaldi Carvalho (Fundação Biblioteca Nacional)

Desde 2015, desenvolvo uma pesquisa sobre as sonoridades do primeiro cinema carioca visando levantar o conjunto de artistas (cantores, instrumentistas, maestros, etc.) cujas trajetórias se cruzaram com o cinematógrafo e demais dispositivos voltados à exibição de imagens estáticas ou animadas. O levantamento de fontes realizado até 2018 apontou, num só tempo, para a grande quantidade de indivíduos voltados a este ofício e para o caráter lacunar das informações disponíveis no que diz respeito à grande maioria deles.

Nesta comunicação, aprofundo-me na trajetória do compositor, cantor, poeta, instrumentista e clown negro Eduardo das Neves, a partir de pesquisas de fontes jornalísticas depositadas na Fundação Biblioteca Nacional, as quais estão disponíveis, em grande maioria, na Hemeroteca Digital Brasileira. Eduardo Sebastião das Neves (1874-1919), conhecido como “Palhaço Negro”, “Diamante Negro” e “Crioulo Dudu”, exerceu na juventude as funções de guarda-freios na Estrada de Ferro Central do Brasil e de soldado no Corpo de Bombeiros. Todavia, não se habituou aos ofícios sisudos, encontrando sucesso como palhaço a partir de 1895, em espaços como o Circo-Pavilhão Internacional e o teatrinho que funcionava no Passeio Público. Excursionou o Brasil apresentando suas composições ao violão, gravando as de maior sucesso pela Casa Edison.

Eduardo das Neves não mereceu a mesma atenção da crítica que o seu colega Benjamin de Oliveira – também ele *clown* e negro. A análise de sua trajetória pode sofisticar a leitura a respeito do papel dos negros na produção musical brasileira dos princípios do século XX, no que tange às suas relações com o cinema silencioso. Sobre Benjamin debruicei-me com mais vagar ao analisar a documentação remanescente do filme perdido *Os Guaranis* (1908), adaptação da peça homônima apresentada pelo artista com grande sucesso no Circo-Teatro Spinelli – em ambos os casos, a música que servia de acompanhamento às produções era extraída da partitura de Carlos Gomes. O encontro de Eduardo das Neves com o cinematógrafo e seus sucedâneos parece mais episódico, embora fundamental para entendermos a circulação dos artistas e de sua produção entre diversos meandros sociais, fazendo com que as sonoridades do primeiro cinema tivessem importantes pontos de contato com aquelas de teatros, circos, bares e morros da cidade. Detenho-me na colaboração do artista com o Parque Fluminense em 1902, momento em que esse “chorão”, tratado com tanto desvelo por Alexandre Gonçalves Pinto (1978), apresenta uma cançoneta patriótica alusiva a Santos Dumont ao longo do espetáculo em que se exibem vistas concernentes às experiências realizadas pelo aviador em Paris.

Proponho-me a analisar essas fontes jornalísticas em diálogo com a produção musical do

artista, visando aventar as relações que ele porventura tenha estabelecido com o cinema, uma vez que, além de *Santos Dumont (A Conquista do Ar)* (1902), Eduardo das Neves compôs outros temas que flertavam com objetos tomados pelo cinematógrafo naqueles anos, a exemplo de *Os Estranguladores do Rio* (1908): canção alusiva a um célebre caso de assassinato que originou o filme homônimo, um dos mais bem-sucedidos de então. Desta forma, procurarei explicitar que é fundamental uma análise pormenorizada de contextos particulares de exibição do primeiro cinema para a sua compreensão mais ampla.

Ouvir *Tormenta* (1930).

Cauê Ueda (PPGMPA/ECA-USP)

Nesta comunicação, buscaremos analisar *Tormenta* (1930), obra do diretor Arthur Serra. De forma singular, tomamos uma das últimas obras remanescentes do período silencioso do cinema brasileiro para nos debruçarmos sobre suas características sonoras, nos baseando que filmes do período, mesmo sem o suporte aural, poderiam ir além do que era expresso visualmente.

Buscaremos compreender seu caráter audiovisual considerando o substrato fílmico que restou preservado e levando em conta única e exclusivamente suas imagens, para além de eventuais acompanhamentos musicais ou mesmo dublagens do elenco que porventura podem ter ocorrido em suas projeções. Isso porque temos em vista que os fazeres da época eram independentes de artifícios complementares, principalmente pela histórica falta de registros quanto à disponibilidade de recursos sonoros nas salas de exibição.

Não pretendemos disputar a denominação conferida por “silenciosa” dessas fitas realizadas no início do século XX, mas sim possibilitar uma nova leitura de tal filmografia, sobretudo complementar, ao evidenciar elementos sonoros que parecem ocultos, mas que não só se fazem corriqueiramente presentes, como por vezes estruturam a narrativa de forma essencial. Assim, por meio de uma transposição material, buscaremos sugestões de som presentes nos fotogramas exibidos em tela, bem como exemplos articuladores desses entes — a imagem presente e o som latente — no enredo do filme. Recorrendo a Chion (1994) como ponto de partida, esboçaremos possibilidades de análise fílmica do som em fitas silenciosas, identificando expedientes comuns às obras do período e procurando por propostas estilísticas inusitadas.

O filme de 62 minutos apresenta a turbulenta história de Daniel Porto, que vê o pai ser assassinado em uma discussão de bar. Ávido por justiça, segue à caça do algoz e sua família. Em uma primeira reviravolta, seu semblante soturno se transforma ao encontrar Lucia, que possibilita restaurar a boa aura do rapaz. Ao ser tomado pelo amor, desiste da vendeta, ao que é surpreendido pela família do inimigo, que o assassina.

Contemporâneo e geograficamente próximo às conhecidas obras do diretor mineiro Humberto Mauro, *Tormenta* pouco se relaciona ao Ciclo de Cataguases, apresentando uma história tensa e repleta de metáforas, que por vezes remetem a sonoridades específicas e interessantes expedientes narrativos. A estética visual adotada, com enquadramentos oblíquos e efeitos especiais por meio de truques, demonstra a instabilidade psicológica que seu protagonista está sujeito. Como uma joia rara, recuperada e trazida a público há não muito, poderia até sugerir a invenção de um novo cinema silencioso local com a partida de Mauro para o Rio de Janeiro na mesma época. Contudo, trata-se de um solitário exemplar de uma potência que não se propagou, em especial por conta do cinema que logo se tornaria falado.

## “Você é mudo ou o quê?!”: representações do canto no cinema silencioso.

Felipe Ferro Rodrigues (USP) e Mariana Vieira Gregorio (USP)

Esta comunicação se debruça sobre a representação do canto em *Rosita*, 1923, de Ernst Lubitsch, inspirado na ópera *Don César* de Bazan de Jules Massenet; *The Phantom of the Opera*, 1925, de Rupert Julian, adaptação do romance de Gaston Leroux; e *Torrent*, 1926, de Monta Bell, baseado na novela *Entre naranjos*, de Vicente Blasco Ibáñez, três longas-metragens de ficção silenciosos realizados nos EUA durante a década de 1920. Procuramos examinar de quais estratégias esses filmes se valem para retratar o canto.

No campo dos estudos cinematográficos é, hoje, bastante aceita a ideia de que o cinema dito silencioso estava, na verdade, largamente povoado de sons. Desde os anos 1970, e mais recentemente encabeçadas por Rick Altman (2007), pesquisas sobre as práticas de exibição nos primeiros 30 anos do cinema revelam que, embora as atrações complementares fossem de toda sorte, o filme era quase sempre acompanhado de algum tipo de som.

No entanto, boa parte da pesquisa existente nesse campo se concentra nesse universo sonoro extrafílmico, que diz respeito mais à experiência da espetatorialidade na era silenciosa e menos ao “som” intrafílmico. No cinema silencioso, o conteúdo sonoro da diegese é negado somente ao espectador: os personagens falam, cantam e reagem a todo tipo de estímulo aural (CHION, 1999). Mesmo que nós, espectadores, não o possamos ouvir, o som é um elemento integrante da narrativa desses filmes, muitas vezes desencadeando reviravoltas dramáticas. Ainda assim, talvez por conta do peso esmagador da imagem fotográfica em movimento, pouco se diz sobre o desafio da representação puramente visual, no cinema, de algo que não se vê.

Já em 1903, o apelo cinético da imagem cinematográfica não era mais suficiente para atrair o público para as projeções, que passaram a se interessar mais pelas narrativas dos filmes — narrativas essas que frequentemente tiveram que ser garimpadas na literatura (BUCHANAN, 2012). Apesar das diferenças entre essas mídias, o cinema silencioso e a literatura compartilham da mesma dificuldade: representar algo invisível como o som. Ambos solicitam ao público a criação mental de conteúdos sonoros e desdobram-se, de maneiras diferentes, para transmitir a impressão de som sem poder de fato recorrer ao som em si. Isto se mostra de maneira particularmente evidente nos temas musicais, que, curiosamente, abundam tanto na era muda quanto na literatura.

Analisando nosso corpus fílmico, pudemos notar alguns padrões representacionais. A boca aberta é compulsória, sinal inegável da corrente de ar egressiva que caracteriza o canto. São costumes os cenários e situações que propiciem ou sugiram atividade musical, como o palco, e é frequente também a presença de instrumentos musicais. O canto ocasionalmente aparece acompanhado de intertítulos, cujo conteúdo pode se referir vagamente ao ato de cantar, ou trazer a música de maneira literal, valendo-se até mesmo da notação musical.

O gestual também parece ser imprescindível para caracterizar o canto silencioso. As mãos, os braços e a face se contorcem para imbuir de música aquela voz que sai dos lábios abertos. Procedimento análogo se observa nas representações literárias do canto, como as adjetivações exacerbadas e metáforas melodramáticas que tentam pôr em palavras o indizível. A proporção grandiosa desses gestos, o tremor da boca escancarada, condensam essa voz muda num excesso de visualidade que permite que ouçamos o que apenas podemos ver (GROVER-FRIEDLANDER, 1999).

## A caixa mágica de William Friese-Greene contra a cambota da lanterna “Biophantic” de John Arthur Roebuck Rudge.

Guilherme Maggi Savioli (ECA-USP / Cinemateca Brasileira)

Em 1951 teve lugar no Reino Unido o “Festival of Britain”. Encabeçado pelo governo trabalhista da época, a proposta era a realização de um evento que elevasse a moral britânica em um cenário de contestação da hegemonia imperial no pós-Segunda Guerra. Coincidindo com o centenário da “Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations”, de 1851 – considerado um evento fundacional das “grandes exposições universais” –, o festival de 1951 se despiu do caráter internacionalista e procurou encampar a celebração do modo de vida britânico. Assim como ocorria em outras exposições herdeiras da mesma tradição, o cinema ganhou um lugar destaque no evento. Para além da construção de uma sala especialmente dedicada à exibição de obras suscitadas pela temática do festival, foi fundada uma cooperativa – a Festival Film Production – para a realização daquela que viria a ser a única produção oficial do evento: *A Caixa Mágica* (*The Magic Box*, John Boulting, 1951). Adaptado da biografia escrita pela jornalista Muriel Forth (sob o pseudônimo de Ray Allister) lançada três anos antes, o longa-metragem ficcional retrata a trajetória do fotógrafo, inventor e pioneiro inglês da cinematografia William Friese-Greene (1855-1921).

Alinhado com a proposta espiritual da festividade, ainda que filtrado por um nuançado tom melancólico, o filme procura inserir a figura de Friese-Greene no panteão dos precursores do cinema, àquela altura disputado majoritariamente dentro da historiografia clássica entre Thomas Edison e os Irmãos Lumière. O ponto de partida da comunicação é uma análise do filme *A Caixa Mágica* evidenciando como, a partir de três cenas específicas, ele reverbera igualmente três momentos distintos do discurso historiográfico acerca do advento da cinematografia na segunda metade do século XIX.

A primeira cena é o clímax do filme, quando o protagonista compartilha com um único indivíduo o seu logro em projetar imagens em movimento. Ecoando o tom geral da obra, verificaremos como a base historiográfica para tal construção foi o trabalho do colecionador e historiador inglês Wilfred Day, destacando a presença e importância de Friese-Greene não só em seus escritos, mas também na sua prática colecionista de aparatos cinematográficos. A segunda cena analisada é o momento em que Friese-Greene se dispõe a produzir o próprio suporte de base plástica flexível, mais adequado à captura e reprodução do movimento. A complexidade do manejo industrial desse processo (e a consequente implausibilidade dos eventos aqui retratados) nos incita ao diálogo com uma linha historiográfica estabelecida posteriormente ao lançamento da obra, a qual procurou contestar a importância e o pioneirismo atribuídos a Friese-Greene – como contraponto à narrativa elegíaca de Day – a partir de uma proposta não mais centrada em indivíduos e datas, mas sim numa contextualização mais ampla acerca da evolução dos aparatos técnicos. Serão abordados os trabalhos de Brian Coe, Stephen Herbert e Paul Spehr.

Por fim, a terceira cena analisada é o momento em que o protagonista e seu sócio fazem uma visita a William Fox Talbot. A encenação do diálogo com o pioneiro da fotografia é um ensejo para cotejarmos a construção da figura de Friese-Greene com a recente proposta historiográfica de Benoît Turquety que, ao abordar a invenção da cinematografia, propõe a necessidade de uma releitura do conceito de gênese e evolução dos objetos técnicos, tal como estabelecido pelo filósofo Gilbert Simondon.



## SESSÃO 03

04 de dezembro . sala do 4º andar da Reitoria da Unifesp . 09h - 11h

### Cinema no Maranhão: Festivais, Censura, Cineclubismo e Superoitismo nas décadas de 1970 e 1980.

Leide Ana Oliveira Caldas (UFMA - IFMA)

**Inserido** na perspectiva de práticas culturais e diálogo entre história e cinema, no campo emergente da História e Conexões Atlânticas, este estudo contribui para a compreensão da história “cis-atlântica”, que, segundo Armitage (2014), analisa localidades singulares dentro de um mundo atlântico, definindo suas singularidades como resultado da interação entre particularidades locais e uma rede mais ampla de conexões. O cinema, nesse contexto, é visto não apenas como um documento cultural que encena o passado e expressa o presente, mas também como uma prática cultural rica e complexa que interage com a historiografia e as tensões sociais e políticas de seu tempo, conforme discutido por Capelato et al. (2011). O Festival Guarnicê de Cinema, realizado em São Luís do Maranhão, teve sua 47ª edição em 2024, consolidando-se como um dos eventos culturais mais longevos e significativos do país. A história desse festival reflete as dinâmicas sociais e culturais de uma geração (Geração de 1970) que, através do teatro, da música e do cinema, inventou tradições de cinema no contexto maranhense, conforme discutido por Caldas (2016). A concepção de “invenção da tradição”, utilizada aqui, segue o entendimento de Hobsbawm (1997), que enfatiza como práticas culturais podem ser moldadas para criar uma continuidade com o passado recente. O surgimento do festival está intimamente ligado ao movimento do superoitismo, que se consolidou como uma forma de resistência e expressão cultural no Maranhão a partir da década de 1970. A primeira edição do evento, nomeada I Jornada Maranhense de Super 8, ocorreu em 1977. Essa iniciativa surgiu em resposta à falta de espaço local para produções cinematográficas que não se encaixavam na lógica comercial dominante. Assim, o festival emergiu como um espaço alternativo de exibição e consumo, dando visibilidade a essas produções superoitistas (amadoras).

O superoitismo no Maranhão pode ser entendido como uma forma de “invenção” do cinema local, uma prática que permitiu a criação de discursos e narrativas alternativas às oferecidas pelo cinema comercial. A câmera Super 8, ao ser utilizada como uma tática de bricolagem cinematográfica, possibilitou que cineastas locais explorassem temas subterrâneos e construíssem espaços de fala que resistiam às normativas culturais e políticas da época. Esse movimento não apenas inventou um novo cinema, mas também tensionou as relações entre as práticas culturais locais e a censura imposta pelo regime militar. Durante as décadas de 1970 e 1980, o Brasil vivenciou um período de ditadura civil-militar que impôs severas restrições à liberdade de expressão, impactando diretamente a produção cinematográfica. No Maranhão, houve esforços

significativos para criar filmes que refletissem a realidade local e as questões sociais emergentes. No entanto, essas produções frequentemente enfrentaram a censura prévia no festival local, que vigiava a capacidade dos cineastas de abordar temas sensíveis.

Além disso, examinamos o impacto da censura sobre a produção e exibição de filmes no estado, bem como as estratégias de resistência adotadas pelos cineastas locais. A análise das práticas superoitistas no Maranhão revela a importância dessas produções não apenas no contexto local, mas também em um diálogo mais amplo com as práticas cinematográficas do eixo norte-nordeste e com as tradições transnacionais.

### Regime militar e cinema amador: práticas de resistência da juventude em Goiás.

Lara Damiane de Oliveira Estevão (UFG)

**Em** consonância com a efervescência cultural que tomava conta do país nos anos 1960, a cinematografia goiana contou com um considerável aumento em meados da década. Para além do cinema com intenções profissionais, jovens estudantes, ligados à atividade cineclubista e à política estudantil, engajaram-se na realização de filmes amadores. Este trabalho analisa o filme *A fraude*, realizado em Goiânia e dirigido por Jocelan Melquíades de Jesus no ano de 1968, para entender como a cultura, em especial o cinema, se somou às práticas de resistência da juventude durante o regime militar.

A cultura enquanto locus de resistência ao Regime, foi um campo de formação de identidades políticas de oposição (NAPOLITANO, 2017), especialmente entre os jovens. Em Goiás, festivais de músicas populares universitárias, cineclubes e ocupações do espaço público com manifestações, pichações, feiras literárias, entre outras atividades, eram parte do cotidiano de uma juventude de classe média engajada na política estudantil nos primeiros anos após o golpe.

Antes de 1964, a atividade cineclubista espalhou-se pelo Brasil, como espaço de exibição e formação de espectadores, bem como de estímulo à prática cinematográfica na medida que novos formatos de câmeras leves tornaram-se de mais fácil acesso. Os cineclubes impulsionaram o cinema amador em vários estados, fazendo emergir novas cinematografias – estimulados também pela janela de exibição criada pelo Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil. Surgido em 1965, “o festival recebeu muitos filmes que dariam imagem ao clima sufocante que passava a tomar conta do país.” (FOSTER, 2021, p. 36). *A fraude* inscreve-se nesse contexto de produção, catalisando o imaginário de um grupo de jovens estudantes sobre as políticas educacionais da ditadura.

No ano de 1966 foi fundado em Goiânia o cineclubes Centro de Cultura Cinematográfica – com a sigla CCC, em alusão ao Comando de Caça aos Comunistas. Jocelan, goiano que estudava na Escola Superior de Cinema de São Luís, viaja para Goiânia em 1968 junto de Carlos Reichenbach para filmar *A fraude*, contando com um grupo de produção local de membros do CCC. Estudantes universitários e secundaristas da capital goiana, que já estavam sob a mira e vigilância do regime desde o primeiro IPM instaurado para mapear as ações subversivas no estado de Goiás – Wander Cairo Levy, Carlos Luciano, Jesus Aquino Jayme, dentre outros –, somam-se à equipe.

*A Fraude* apreende a questão universitária durante o regime militar. Entre o estilo do cine-

ma direto e a experimentação, o filme reflete a experiência das rebeliões estudantis de 1967 e 1968, principalmente na denúncia aos acordos MEC-USAID, que para os estudantes demonstravam a subserviência do regime ao imperialismo norte-americano (MOTTA, 2014). Utilizando-se de recursos como a alegoria, o filme tematiza o subdesenvolvimento, tece críticas às políticas estudantis do Regime e da vazão para o imaginário de uma juventude de classe média escolarizada que vê cada vez mais suas possibilidades de vida cerceadas pelas práticas do regime.

Entre pichos, ações panfletárias e manifestações relâmpagos, os estudantes goianos engajaram-se na ocupação de todos os meios possíveis de resistência ao Regime, à repressão e às políticas estudantis da ditadura. O cinema, em Goiás, além de espaço de sociabilidade da própria juventude, participou das movimentações nacionais que colocaram a cultura como locus de resistência e construção de identidades políticas.

## Resistência e Rede de Solidariedade a partir do filme *Você Também Pode Dar Um Presunto Legal*.

Lucas Nakazato Jacobina (UFMS)

Em 1970, o diretor Sergio Muniz começa a produzir o filme *Você Também Pode Dar Um Presunto Legal*. Porém, com a impossibilidade de terminar a obra nas circunstâncias da perseguição política e tortura, promulgada pelo Ato Institucional - AI-5, Muniz parte para o autoexílio na França e Itália iniciando uma rota clandestina de produção cinematográfica (Simis, 2006).

Na época foi recomendado ao diretor que não exibisse seu filme por tratar de temas como o financiamento de grandes empresas para as práticas de tortura e ainda propor reflexões sobre a ineficiência do Estado diante das ações arbitrárias do Esquadrão da Morte. Ciente dos perigos que envolvia a produção, e diante do cenário de perseguição e violência ditatorial, Muniz escondeu seu filme em película em Cuba, processo que contou com a ajuda do cineasta Chris Marker e do diretor da cinemateca cubana Alfredo Guevara, e guardou consigo uma cópia em VHS até a primeira exibição pública, que se deu em uma mostra universitária organizada mais de 30 anos depois, pela professora e pesquisadora Anita Simis em 2003 na Unesp - Campus de Araraquara, e posteriormente passa por uma reedição que só foi finalizada em 2006 na edição pela qual conhecemos atualmente. Assim sendo, somente décadas depois do golpe civil-militar, é que o filme pôde expor fatos históricos sobre a ditadura civil-militar, quando finalmente a produção veio a público (Leandro, 2019).

Este percurso, sinaliza uma possibilidade, a de que o filme é um expoente do cinema brasileiro na relação da rede de solidariedade, a mesma que foi construída entre cineastas chilenos e europeus após o golpe de estado de 1973 (Aguiar, 2011), um cenário político comum pertencente aos países da América Latina, que sofreram com a chegada das ditaduras militares na segunda metade do século XX.

Por meio da análise fílmica é possível identificar na obra, trechos jornalísticos da época, imagens clandestinas que mostram cenas da perpetração, encenações teatrais, atores encenando personagens reais que se incorporam como registros sobreviventes ao tempo, faz com que *Você Também Pode Dar um Presunto Legal* assumira a perspectiva de documento histórico que contribui para a reconstituição da memória coletiva da sociedade brasileira. A obra de Muniz nos mostra um passado pouco conhecido da filmografia brasileira, uma luta de resistência através dos registros visuais. Naquele período, cineastas ameaçados pela censura arriscaram as pró-

prias vidas em prol da sobrevivência de seus filmes, uma vez que poderiam ameaçar a integridade governamental, é como Georges Didi-Huberman diz em seu livro *Images malgré tout* - “uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar”.

## Um Arquivo, Dois Ofícios.

Maria Julia Bomilcar de Freitas Andrade (UNIFESP)

Como historiadores e documentaristas lidam com as lacunas, ausências e falta de informação nos documentos com os quais trabalham? No caso de documentaristas ainda há uma camada a mais de significado que seria o “fora de campo”. Para me ajudar a entender essa questão apresentei os arquivos pessoais relativos à Inês Etienne Romeu (1942-2015), única sobrevivente da “Casa da Morte” e última presa política a ser libertada no Brasil em 1979, para duas cineastas, Beth Formaggini e Flavia Castro, e uma historiadora, Janaina Teles. Esses arquivos foram o eixo de uma discussão com elas acerca das questões de seus ofícios quando abordam registros do passado e das possíveis relações entre o fazer cinematográfico e o fazer historiográfico. Um dos objetivos do desenvolvimento dessa pesquisa ancorou-se no propósito de discutir a história da repressão no Brasil e as possibilidades de construção da narrativa histórica e audiovisual considerando esse estudo de caso e suas lacunas documentais. A trajetória de Inês Etienne Romeu envolveu um importante espaço de perpetração de violência, sobre o qual a própria vítima elaborou registros. Buscamos, assim, pensar também na contribuição de Inês Etienne Romeu para o debate acerca do aparato de repressão estatal da ditadura civil-militar no Brasil e discutir metodologias - no campo cinematográfico e no campo histórico - para o trabalho com seu arquivo pessoal.

O resultado de tal discussão, com as mencionadas contribuições das três profissionais entrevistadas, foi apresentado no curta-metragem *Um arquivo, dois ofícios* e está sintetizado num ensaio apresentado para obtenção do grau de Bacharel em História na Universidade Federal de São Paulo, em 2021. Nesta comunicação, apresentamos os resultados desse duplo processo, destacando a interdisciplinaridade entre o cinema e a história a partir do documento de arquivo, que pode ser uma fonte estética interessante para cineastas e o foco principal de historiadores, sem prejuízo para nenhuma das áreas de atuação.



## SESSÃO 04

04 de dezembro . sala Grande Otelo . 11h30 - 13h

**Mise-en-archives nos retratos fantasmas de Kleber Mendonça Filho.**

Julherme José Pires (UNIFESP, UEM)

Esta proposta de comunicação aborda o caráter arquivístico da obra do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho, com ênfase em seu mais novo trabalho, *Retratos fantasmas* (2023). Reconhecemos em Mendonça Filho uma atitude de reflexão expressiva do tempo e do espaço, ao propor um vislumbre sobre a coalescência das formas. Ele olha para os objetos, corpos vivos ou inanimados, como arquivos, e reconhece neles a presença eterna e retroativa da memória. Em seus filmes, o tempo não é raso e a duração não se limita às relações dos quadros, mas propõe devires abertos e profundos que agem sobre a tela e o aparelho sonoro, evidenciando particularidades de sentido. Assim, o fantasma da empregada negra em uma cena trivial de convivência em família, em *Aquarius* (2016), manifesta a presença imaterial porém ativa da escravidão na tessitura social.

*Retratos fantasmas* (2023), por outro lado, é um retorno do artista ao gênero do documentário e da meta-temática cinema. Trata-se de um filme na linha das concepções tecnoestéticas que vinha sendo trabalhada nos filmes anteriores. Diante disso, opera de modos inventivos e produz uma espécie de *mise-en-archives*, onde cidade, edifícios, ruas, sujeitos e atores são conduzidos por uma montagem irônica e cheia de significados. Perguntamo-nos que tipo de montagem é essa e o que ela diz a respeito do gênero documentário? Mendonça Filho não está preocupado em reportar como o jornalista, mas a contar uma história a partir de uma perspectiva autoral, utilizando-se dos mais variados instrumentos de recordação. O fantasma na fotografia, a copiadora que se fecha sozinha, a tela de cinema que se projeta sem comando, o assalto à casa do vizinho, o motorista de aplicativo que se invisibiliza são exemplos fundamentais. Com esse filme, Mendonça Filho mostra que o documentário é um gênero tanto quanto o suspense, a ação ou a comédia, e, portanto, um tipo de ficção – como todo arquivo.

As instruções nos meta-filmes de Mendonça Filho são muitas, e dizem respeito à memória do cinema, forma de expressão que acumula memórias das outras artes – considerando memória como a “sobrevivência das imagens passadas” (BERGSON, 2010, p. 69). Buscamos reconstituir a *mise-en-scène* em Mendonça Filho, em que o tratamento se dá por meio da noção de arquivo: “a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001, p. 29). Propomos que a *mise-en-scène* é dotada de identidade, como um arquivo capaz de ser uma imagem crítica: “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem [...] ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171). A memória tornada útil (lembrança) pela *mise-en-scène* aparece codificada, e no caso de Mendonça Filho pode ser considerada como espécie de anarquivamento (SELIGMANN-SILVA, 2014), ao reco-

lecionar ruínas e reconstituí-las de forma crítica. Assim, o documentário nas mãos desse cineasta se torna uma apreciação da história do Recife a partir de cartografias afetivas e do modo de conduzir a forma cinematográfica para além das categorias comerciais. Os quadros e seus movimentos, os personagens, as texturas das imagens, tudo indicia um modo de ver e de conduzir o espectador numa encenação que é, em última instância, um arquivo pessoal.

**Reconfigurar a história com imagens dialéticas: apontamentos a partir da obra *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini.**

Matheus Silveira dos Santos (UNIFESP)

Este trabalho explora a ressonância dos conceitos benjaminianos nas ideias de Pier Paolo Pasolini, com foco na noção de imagem dialética como operadora para a crítica de arte. Através da análise do livro *Passagens*, de Walter Benjamin, e do filme-ensaio *La Rabbia*, de Pasolini, busca-se entender a relação entre a imagem cinematográfica e a tentativa de salvar o passado. A imagem dialética, elaborada nos “Cadernos N” do livro *Passagens* de Benjamin e reelaborada por Georges Didi-Huberman como imagem crítica, serve como lente para examinar a obra de Pasolini.

A hipótese central deste trabalho é que a montagem heterogênea de acontecimentos históricos importantes, abordando a industrialização e a “mutação antropológica” que Pasolini identificou na Itália pós-rural, ressoa de forma dialética nos dias de hoje. A percepção desse tempo é crucial para compreender as origens de diversas catástrofes e traumas contemporâneos. *La Rabbia*, produzido em 1963, é um filme-ensaio que estabelece um diálogo crítico com a história, utilizando apenas montagem de imagens de arquivo.

*La Rabbia* realiza uma operação semelhante à tarefa do materialista histórico na filosofia da história benjaminiana, enfatizando a importância de estar com os vencidos. A montagem de Pasolini, combinando imagens de arquivo, fotografias, pinturas, poemas e músicas, cria uma crítica poética e política da sociedade contemporânea, marcada por guerra, violência, alienação, consumismo e desigualdade. Pasolini utiliza a montagem como método epistemológico da imagem dialética, alinhando-se ao projeto das *Passagens* de Benjamin, que investiga a modernidade através da análise de imagens e objetos do espaço urbano do século XIX. Benjamin busca captar “imagens dialéticas” que iluminam as contradições da história, relacionando passado e presente, sonho e realidade, progresso e decadência. A montagem permite criar essas imagens através da justaposição de fragmentos heterogêneos, produzindo um choque e um pensamento crítico no espectador.

A atualidade de *La Rabbia* reside em seu apelo à raiva e à indignação frente às opressões persistentes. Pasolini nos convoca a olhar o presente com olhos críticos, usando o passado como um aviso de incêndio para permanecermos atentos e combativos. A arte torna-se um instrumento de despertar e resistência, essencial para combater a letargia ideológica. Através da montagem dialética e da justaposição de imagens contrastantes, Pasolini revela as contradições da sociedade contemporânea e promove uma visão de resistência e redenção urgente e necessária.

Este trabalho se enquadra no eixo de pesquisa número 3. *La Rabbia* de Pasolini utiliza material de arquivo, incluindo imagens de cinejornais, fotografias, pinturas, poemas e músicas, para criar uma narrativa poético-documental que aborda o estado histórico, antropológico, político e

estético do mundo contemporâneo. O filme, tirado de 90.000 metros de filme de arquivo do jornal *Mundo Libero*, propõe uma visão crítica e pessoal dos eventos históricos e das contradições do mundo moderno. Essa abordagem ressoa com o conceito de imagens dialéticas de Benjamin, que busca iluminar as contradições da história através da justaposição de fragmentos heterogêneos. Assim, a pesquisa investiga como os arquivos cinematográficos podem ser utilizados para reconfigurar a experiência histórica e promover uma leitura alternativa dos eventos, destacando a importância dos arquivos na construção de narrativas históricas críticas.

## Umbral dos Séculos: Figurações da História em Albert Serra.

Gabriel Di Pietro De Camillo (USP)

A presente proposta de comunicação consiste em apresentar um tópico debatido em minha pesquisa de mestrado em andamento dedicada ao filme *História da minha morte* (2013), do diretor catalão Albert Serra. A obra promove um encontro entre Giacomo Casanova, o libertino veneziano, e Drácula, o vampiro modelo, de modo a figurar o período de transição e suas tensões entre o final do século XVIII e o início do século XIX. O filme situa-se nessa zona liminar do esmaecimento do Século das Luzes, representado por Casanova, e as brumas do período romântico, aqui encarnado na figura mítica do vampiro. A comunicação para o VII Colóquio Internacional de Cinema e História privilegiará os segmentos da pesquisa em que Giacomo Casanova é caracterizado como um observador privilegiado das entranhas da Europa do século XVIII, um membro de sua elite intelectual e com livre trânsito entre as cortes do continente, destacando uma faceta do veneziano que foi obscurecida pela popularidade de sua libertinagem.

Ademais, abordarei de que modo a obra cinematográfica dialoga com as questões pictóricas concernentes aos preceitos estéticos da pintura neoclássica, ensejando uma abordagem comparatista com a História da Arte. A visualidade da porção do filme dedicada exclusivamente a Casanova e seu cotidiano é predominantemente constituída por planos que apresentam tendências lineares, principalmente verticalizadas, sobressaindo a clareza e a organização do espaço. Há um senso de plasticidade operando nestas imagens bem dispostas, nas quais há uma

distribuição homogênea da luz natural nos enquadramentos. As ações delimitam-se a espaços rigorosamente determinados pelas câmeras, reforçados pela completa ausência de movimento do (e no) quadro. O esquema cromático da seção dedicada à Casanova – e, portanto, ao século XVIII – apresenta tonalidades mais sóbrias como verde, marrom, vermelho, usualmente aplicadas de modo mais fechado, em consonância com a pintura da época de modo geral.

## SESSÃO 05

04 de dezembro . sala Oscarito . 11h30 - 13h

### Alejandro Jodorowsky e a representação da cura no cinema.

Estevão de Pinho Garcia (IFG)

Em um jardim, observamos caminhar um homem que aparenta ter mais de noventa anos de idade. Ele se dirige até um lugar para sentar-se, tira o caderninho que estava embaixo do braço e começa a ler suas anotações. Trata-se de Alejandro Jodorowsky, diretor do filme e criador da terapia que o filme aborda. Os seus olhos alternam-se entre a lente e o caderno quando diz: “A psicanálise foi criada por Sigmund Freud, um médico neurologista e suas raízes científicas. A psicomagia foi criada por Alejandro Jodorowsky, um cineasta e diretor de teatro e suas raízes artísticas. A psicanálise é uma terapia mediante palavras. A psicomagia é uma terapia mediante atos. A psicanálise proíbe ao terapeuta tocar em seus pacientes. A psicomagia recomenda ao terapeuta tocar em seus consultantes. Essa forma de curar, mais além das palavras, me nasceu há 50 anos na forma de massagem iniciática. Eis aqui uma das minhas primeiras massagens iniciáticas, mãe e pai da psicomagia”. Ao pronunciar essas palavras, Jodorowsky, ao mesmo tempo em que realiza um breve prólogo do que veremos ao longo da projeção, faz uma estratégica distinção entre a sua terapia e a psicanálise afastando-a inteiramente do campo da ciência e localizando-a na esfera da arte e das manifestações artísticas. Posto que a psicomagia não é uma ciência e que não almeja ser explicada ou validada pela ciência é lícito indicar suas origens dentro de um marco histórico – nasceu há 50 anos – e sublinhar a forma que a antecedeu: a massagem iniciática. Em seguida, anuncia a próxima imagem, que será um registro captado em vídeo de uma de suas primeiras massagens. Essa será uma das poucas imagens de arquivo que serão utilizadas ao longo do documentário. “Psicomagia” se concentrará, sobretudo, em imagens geradas exclusivamente para o filme, isto é, em atos psicomágicos captados pelas lentes da câmera no momento presente. Antes desse filme o acesso que tínhamos às informações sobre a terapia estava restrito aos livros que o autor publicou ou a vídeos de entrevistas e conferências. Ao fazer um mapeamento histórico das publicações sobre a psicomagia verificamos que a primeira é um livro de entrevistas conduzidas pelo terapeuta Gilles Farcet em Paris em 1989 com o título *La tricherie sacrée*. Em 1995, em Paris, é lançado *Psicomagia: uma terapia pânica*, mais denso e com volumoso material das correspondências dos pacientes. Posteriormente, publica na Espanha, em 2001, sua autobiografia intitulada *La danza de la realidad*, em que aborda a psicomagia e sua influência dos curandeiros populares mexicanos em diversos capítulos. De lá para cá, além de vermos a publicação de mais dois livros é possível localizar um número expressivo de conferências e entrevistas sobre a psicomagia concedidas à televisão francesa, espanhola, mexicana e chilena disponíveis no YouTube. Psicomagia, o filme, possibilita um novo acesso à terapia. Um



acesso que não se restringe às palavras, escritas ou faladas, de seu criador. Se a psicomagia, ao contrário da psicanálise, é uma terapia feita por atos e não por palavras, a melhor maneira de conhecê-la é por meio dessa via. Nossa comunicação procurará analisar essas questões em torno da representação da cura em imagens cotejando o filme com os diversos materiais de arquivo disponíveis sobre a psicomagia. Jodorowsky integra aqui duas de suas facetas: a de cineasta e a de terapeuta e, por meio desse documentário, bem distante do didatismo, procura fazer do cinema uma experiência psicomágica.

## As relações entre homens e a natureza selvagem nos Estados Unidos: uma análise de *O Regresso*, de Alejandro González Iñárritu.

Gustavo de Freitas Sivi (USP)

O presente trabalho parte da conclusão da pesquisa de mestrado e busca apresentar alguns resultados obtidos na análise do filme *The Revenant* (O regresso), escrito e dirigido por Alejandro González Iñárritu. A análise tem como objetivo mostrar que as representações da natureza em cena são complexas e suas relações com os homens naquele espaço são marcadas por dinâmicas de violência, exploração e convivência. O filme se passa no ano de 1823 e narra a trajetória real do caçador e explorador Hugh Glass, que é abandonado por seus colegas de expedição após ser atacado por um urso. O personagem parte para a natureza selvagem em busca de vingança do homem que o deixou para morrer e assassinou seu filho. Nessa jornada, o protagonista se depara com diversos tipos de pessoas que habitavam o Oeste norte-americano no início do século XIX. Propõe-se, neste trabalho, realizar a discussão de algumas sequências e momentos que são simbólicos das relações colocadas entre homens e natureza através da matéria fílmica. O filme evidencia uma intrínseca relação entre natureza e homens que transitavam por aquele espaço, pois diferentes formas de lidar com o espaço e o mundo natural aparecem em tela ao longo da jornada do protagonista. A partir dos processos de independência, mas ganhando força no início do século XIX, os norte-americanos passaram a realizar empresas de caça e a conquista no “território selvagem” a Oeste do país, sendo a mais prolífica delas a caça de peles ao longo do Rio Missouri. Esses processos deram origem a diversos conflitos com povos indígenas, assim como com outros brancos interessados na caça e comércio de peles na região, além da contínua exploração do território e das espécies por interesse comercial. Hugh Glass foi parte desse movimento e um dos caçadores a integrar esse espaço. Assim, *The Revenant* se constitui como um filme de representação histórica visando reconstruir um passado de forma verossímil e recriar uma narrativa fílmica sobreposta à narrativa histórica que inspira o filme em questão. Alejandro Iñárritu demonstra compreender como apresentar a história, ao mesmo tempo que discute questões contemporâneas da forma humana de existir no espaço natural, que no século XXI se encontra em muitas partes ameaçado por um processo de destruição. O diretor se utiliza de diversos recursos imagéticos e dramáticos para demonstrar como se deu o início do processo de exploração da natureza com interesse em recursos materiais e lucro. Ele se utiliza da contraposição de imagens entre brancos e indígenas para demonstrar como existiram no espaço diversas formas de lidar com esse meio ambiente. Além disso, compreende-se que retoma um olhar para a história do meio ambiente, se tratando de uma complexificação das relações colocadas

tanto pela narrativa hegemônica da história norte-americana quanto pela consolidada narrativa hollywoodiana dos filmes de faroeste. Dessa forma, o filme possui uma perspectiva que espelha um enquadramento ecológico do século XXI e que traz consigo uma reflexão crítica sobre a narrativa nacional dos Estados Unidos. Partindo das concepções metodológicas propostas por Napolitano, assim como por Morettin, buscou-se a discussão da matéria fílmica em seus diversos meios e canais de composição, além do questionamento sobre a narrativa nacional norte-americana que tem por base os estudos de Junqueira.

## Pandemia, disrupção da escola e resistências ético-políticas nas experiências do trabalho em *Professoras* (2024).

Eduardo Tulio Baggio (UNESPAR) e Juslaine Abreu Nogueira (UNESPAR)

A partir do processo de realização do filme *Professoras* (Juslaine Abreu-Nogueira e Eduardo Baggio, 2024, 71 min.), propomo-nos a comunicar como as experiências do trabalho de quatro docentes da educação básica pública – Adélia, Ana Paula, Maria Carolina e Cristiane – foram concebidas como narrativa fílmica documental e de que maneira essa narrativa pretende representar um evento histórico recente – a pandemia de covid 19 – que parece ter precipitado a primeira grande disrupção histórica num dos pilares da escola desde a modernidade: o modelo desenhado por pedagogos do século XVIII que sustentou as instituições escolares baseado na hierarquia e na responsabilidade do mestre na condução dos conhecimentos e das condutas (Narodowski; Campetella, 2020).

Em março de 2020, o novo coronavírus impôs um tempo paradoxal e limítrofe de suspensão e de alucinação. A escola, o maior espaço de sociabilidade da modernidade, foi interrompida. Uma outra experiência se fez presente: o ensino remoto. No Paraná, seguindo os ecos experienciados no período de emergência sanitária e de isolamento social, o retorno ao regime presencial colocou o trabalho docente na escola básica diante da aceleração do imperativo de mergulhar nas redes já insinuadas da digitalização da vida e pelas consequências do ensinar-aprender em modo tela.

De modo precursor, sob a forma do capitalismo tardio, as políticas educacionais do Paraná viralizaram e se desdobraram em plataformas de ensino e regimes virtuais de produção de índices e ranqueamentos na gestão escolar. Com esse contexto, uma pergunta serviu de base para a realização do documentário *Professoras*: como o cinema brasileiro se desafia a imaginar e a narrar com trabalhadoras da educação básica os espaços-tempos escolares deste período inclemente? *Professoras* intencionou colocar em cena as espacialidades e as temporalidades escolares: a) que instituíram e significaram o ensino remoto; b) que imprimiram um cotidiano exposto pela espessura das histórias de vida de cada criança e jovem marcados por gradientes de desigualdades; c) que são compostas das paisagens e dinâmicas das ruas, dos bairros, da vida comunitária. Foram utilizados procedimentos fílmicos que costuram entrevistas, encenações, leituras de cartas escritas pelas próprias professoras, materiais de arquivo, registros de ambientes, dispositivo de rememoração e a opção de montagem que acompanha uma personagem por vez em diferentes momentos desde a pandemia.

Desse modo, *Professoras* constrói-se em: 1) cenas de uma escola sequelada, encapsulada por tecnologias digitais, em que docentes nos historicizam os ordenamentos escolares que têm destituído a agência e a criação da ação docente (FOUCAULT, 2010); 2) cenas que miram as formas de

resistência ético-política no trabalho de docência como força criativa, capaz de criar imaginários sociais insubmissos. A partir das suas formações, de suas indignações e de sua capacidade reflexiva, professoras problematizam a escola, recompondo-se pelas políticas do cuidado e pelo vínculo corpóreo com o social, comunitário e humano como eixo pedagógico. Uma docência que bem poderia ser chamada “artística”. Assim, o processo criativo de *Professoras* é mobilizado pela potência de trabalhadoras da educação que nos dizem que a grande questão não está nas telas ou nas plataformas digitais, senão em quem pensa e conduz os processos educativos e toma as responsabilidades formativas, a transmissão e a construção de saberes e dos vínculos humanos.

## SESSÃO 06

04 de dezembro . sala do 4º andar da Reitoria da Unifesp . 11h30 - 13h

### Plantar nas estrelas: o cinema revolucionário moçambicano e os esboços do porvir.

Karen Barros da Fonseca (PUC-Rio)

*Plantar nas Estrelas* é o título de um poema de Marcelino Santos, conhecido como Kalungano, um dos fundadores da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que dá nome ao filme realizado pelo cineasta brasileiro Geraldo Sarno em Moçambique em 1979. Filmado em uma aldeia no interior do país, o curta documental, ao longo de seus dezoito minutos, traz registros emblemáticos do projeto de estruturação político-cultural da FRELIMO para a nação recém-independente, tais como a superação do analfabetismo e a unificação nacional a partir da adoção da língua portuguesa; a implementação das aldeias comunais como modelo de produção agrícola; a modernização do campo; a propagação pedagógica dos ideais socialistas pelas assembleias populares; e a consolidação da imagem do presidente Samora Machel como líder da Nação, através da produção audiovisual.

Objeto de extensa fortuna crítica, o cinema do período revolucionário moçambicano tem início nas pioneiras filmagens dos campos de batalha anticolonial em 1965, passando pela criação de um departamento de imagem pela FRELIMO em 1969, até a institucionalização de recursos financeiros e de infraestrutura para a produção audiovisual no país, apenas alguns meses após a independência, em 1975. Entre a organização de fóruns internacionais de intercâmbio cinematográfico com países do espectro político socialista, o convite a cineastas estrangeiros para filmarem no país e a formação técnica de cidadãos moçambicanos para a realização audiovisual, forma-se o que Eshun e Gray (2011) identificam como uma cine-geografia particular - um esforço governamental que aponta para o fato de que a produção audiovisual em Moçambique

se tornara um eixo primordial da política de construção de identidade do novo país. Quando João Paulo Borges Coelho (2019) propõe a ideia de um Roteiro da Libertação para caracterizar a Revolução Moçambicana como “um corpus narrativo constituído por uma sequência de eventos numa linha temporal, que operam como pontos de periodização”, onde, “sucintamente, a frente ampla de libertação conseguiu unir as pequenas organizações nacionalistas que anteriormente se digladiavam no ambiente anticolonial da diáspora, com o objetivo de conseguir a independência do país” -, é possível identificar a centralidade do cinema nesse roteiro, na interseção entre os filmes e a cronologia histórica da descolonização e da revolução.

A constituição do Estado-nação moçambicano passava então por esta construção de uma narrativa própria do passado recente, mas como sustentar a narrativa da vitória da revolução frente aos desafios do presente que já, desde 1977, sofria com os ataques das forças contrárias organizadas na RENAMO? Para isto, não seria preciso construir também um projeto de futuro em comum? A partir da construção de Reinhart Koselleck (2006) sobre a conceituação dos tempos históricos, esta comunicação propõe uma análise crítica do filme de Sarno como objeto exemplar do projeto de identidade nacional moçambicana na pós-independência, como ferramenta da integração do futuro ao tempo do presente, na construção de uma nova historicidade. Entre citações de poesia revolucionária e o registro documental de cenas cotidianas, identificaremos as diferentes estratégias narrativas e estéticas na abordagem, tanto do passado, quanto do futuro, como um campo de possibilidades infinitas no horizonte da nova sociedade moçambicana.

### Três imagens de Lumumba: os documentários históricos sobre o líder da independência congoleza.

Gabriel F. Marinho (ESPM)

O breve governo de Patrice Lumumba (1925 - 1961) a frente do Congo está imerso em significados políticos e históricos. A rápida escalada de acontecimentos, da independência com a Bélgica até seu assassinato, é um retrato interessante tanto da Guerra Fria quanto das relações coloniais na África pós-1945. Desde então, a memória desse líder passou por diversas fases, a depender do momento histórico que era narrada. Lumumba já foi um gestor tirano, inconsequente e comunista nas décadas imediatamente após sua morte. Já foi um líder bem intencionado, mas inábil e incapaz de ler a *realpolitik* de seu contexto. Mais recentemente, uma figura sacralizada, sendo uma voz que antecipava a agenda do panafricanismo.

Essas mudanças são marcadas por diferentes temporalidades, mas será que também refletem o pertencimento étnico-social de seus autores? Por isso, ao tentar investigar as representações de Lumumba em documentários históricos, nos interessa particularmente analisar como realizadores afrodiáspóricos assumiram esse desafio.

Chamamos de desafio, inclusive, por uma questão de produção. Afinal, essas obras são notabilizadas pelo uso do arquivo como matéria-prima narrativa. Os desafios de pesquisa aqui possuem alguns aspectos singulares. É notável a escassez de imagens produzidas, a descentralização dos acervos (espalhadas por diferentes países com os quais as nações africanas possuíam um passado colonial) e a não-indexação de corpos negros nesses espaços de conservação. Enfim, as instituições de memória mobilizadas - cinematecas, arquivos públicos e cedocs - também refletem um agenciamento colonial.



A partir desse cenário, esse trabalho busca analisar a construção da memória do líder congolês em documentários históricos de três diferentes cineastas afrodiáspóricos. Primeiro, em uma era pré-digital, investigamos *Lumumba: a morte do poeta* (1991), no qual o cineasta haitiano Raoul Peck percorreu esse caminho criando paralelos com a história pessoal de sua família. Nessa obra, Peck articulou arquivos de diferentes países (Bélgica, França, Estados Unidos...), mas, notadamente, não foi ao Congo - que à época se chamava Zaire.

Em 2010, já imerso no mundo digital, foi lançada a série televisiva belga *Kongo: 50 years of independence* em três episódios de 52 minutos cada. Produzida por entidades de diferentes países europeus, seu segundo episódio conta com a direção do inglês afrodiáspórico Daniel Cattier e destaca justamente o período colonial do país centro-africano até sua independência. Seu olhar sobre o país, que somente conhecia de estudo, explora principalmente a história oral e uma articulação não-evidente com as imagens de cobertura, construindo associações mais simbólicas.

Já em 2018, Patrick Kabeya concluiu o longa-metragem canadense *De Patrice a Lumumba*, uma narrativa que se utiliza da carta pessoal do líder político para sua esposa, Pauline Opango, como fio condutor do filme. Kabeya já encontra um contexto diferente, com a possibilidade de acesso remoto aos arquivos, possibilitando uma produção feita a toda a distância.

O estudo comparado dessas narrativas revela diferentes graus de acesso aos acervos imagéticos de Patrice Lumumba e de outros nomes que constituem a constelação de personagens do processo de independência. Além disso, também aponta para a recorrência de metáforas visuais pouco-usais a partir desses acessos limitados aos arquivos.

## As revolucionárias curdas no cinema: reflexões sobre os filmes *Filhas do Sol*, *Irmãs separadas* e *Portal dos sonhos*.

Juliana Santoros Miranda (PPGCOM/UAM)

As mulheres curdas, sobretudo de Rojava (região autônoma localizada no norte da Síria), se tornaram símbolo de resistência e luta feminina na mídia. Temidas pelo Estado Islâmico, passaram a ser representadas em filmes como *Filhas do sol* (2018, de Eva Husson), *Irmãs separadas* (2020, de Daphne Charizani) e *Portal dos sonhos* (2023, de Negin Ahmadi), nos quais esta discussão se baseia. Como arcabouço teórico, abordo conceitos sobre o sul global, o cinema de fronteira, a fabulação e outras referências contra-hegemônicas.

Curdistão, Partido dos Trabalhadores do Curdistão (PKK), Unidade de Defesa Feminina Curda (YPJ), combate direto de mulheres ao Estado Islâmico e confederalismo democrático não são temas tão recorrentes em produções audiovisuais e cinematográficas em geral, ao menos em obras que não sejam de um nicho específico de interesse no tema. Porém, pelo caráter internacionalista da luta, cada vez mais pessoas em todo o mundo se solidarizam com a questão curda, sendo o cinema uma das formas de aproximar o público geral desta causa.

Os curdos, maior nação sem Estado do mundo, continuam existindo devido ao seu sistema político denominado confederalismo democrático. Entre os pilares dessa sociedade estão a ecologia, a democracia direta e a igualdade de gênero. Por isso, as mulheres ocupam uma posição de suma importância na organização social. Entretanto, já pude observar certa idealização em torno da figura da mulher curda no meio ocidental, cuja mídia apresenta eventos relacionados à população curda sob o viés do terrorismo ou de forma a objetificar os corpos femininos até mes-

mo como inspirações de moda, algo relevante para ser observado no encontro com o conceito de orientalismo.

Edward Said define o orientalismo como “um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado pelo Oriente na experiência ocidental europeia” (SAID, 1990, p. 13). Ou seja, a Europa e o mundo ocidental colonizado consideram o Oriente como uma “ideia, personalidade e experiência de contraste”, em viés de subordinação, o que leva a definições como a de exotismo e de encaixe do Outro como “primitivo, selvagem ou nativo” (SAID, 1990, p. 13). Unindo essa questão ao cinema de fronteira, abordado por Andréa França (2003, p. 13), “com a diluição das fronteiras nacionais, étnicas, culturais, privadas e ideológicas – e o surgimento de outras fronteiras, mais camufladas e sutis – emergem os novos protagonistas das telas cinematográfica e televisiva contemporâneas. São os desamparados do presente. Refugiados, sobreviventes e desvalidos, imigrantes, estrangeiros em busca de melhores condições de vida, desesperados que abandonam seu cadinho de terra e suas referências culturais. Trata-se de um tema recorrente nas imagens cinematográficas dos anos 1990: o nomadismo dos que procuram oportunidade, a errância dos que desejam ‘salvar suas almas’, a perambulação de indivíduos sem-teto, sem-préstimo, sem-documento, sem-pátria.”

Busco avaliar como a situação das mulheres do Curdistão, a representatividade feminina em diversos âmbitos como a maternidade, a luta armada e a quebra de estereótipo dos soldados de guerra masculinos, o trabalho jornalístico desempenhado por mulheres em tais regiões de conflitos e a diáspora do povo curdo foram representados nos filmes selecionados.

## SESSÃO 07

04 de dezembro . sala Grande Otelo . 15h00 - 16:30h

### Entre o quilombo e o urbano: *Ganga Zumba* e *A grande cidade*, duas obras de Carlos Diegues entre o golpe civil-militar.

Rafael Garcia Madalen Eiras (UFF)

A proposta analisa os filmes subsequentes de Carlos Diegues, *Ganga Zumba* (1963) e *A Grande Cidade* (1966), que refletem as transformações no Brasil após o golpe civil-militar de 1964. O Cinema Novo, na década de 1960, é caracterizado por uma efervescência cultural e um engajamento crítico, com uma tendência a representar um Brasil remoto e ensolarado, onde os conflitos políticos são insinuados (RAMOS, 2000). Em *Ganga Zumba*, Diegues adota uma abordagem progressista e revolucionária ao narrar a fuga de escravos para o Quilombo dos Palmares. Em vez

de apenas reproduzir os eventos históricos, Diegues busca “resgatar a essência do fato histórico” (BARBEDO, 2016, p. 183), transformando a narrativa em um símbolo de desalienação. No filme, Antão, interpretado por Antônio Pitanga, expressa sua frustração e desejo de mudança: “Não adianta! A gente tem que fazer alguma coisa. Se fosse fácil, não estaríamos lutando como bichos. Temos que lutar muito.” A câmera o acompanha enquanto ele encara a lente e continua: “Lutar! Assim não pode ser! Lutar! Lutar! Muitos homens como nós não querem ser tratados como bichos. Precisamos fazer alguma coisa!”. Diegues também participou de *Cinco Vezes Favela*, um longa-metragem promovido pelo Centro Popular de Cultura (CPC), que tinha uma abordagem didática de esquerda e dinâmica popular. Esse projeto gerou um racha entre o CPC e os cinemanovistas que buscavam um cinema progressista para modernizar o cinema brasileiro e romper com as lógicas do cinema clássico e narrativo. *Ganga Zumba* reflete um engajamento político evidente, muitas vezes associado à didática revolucionária do CPC, em que a trajetória do herói em busca de liberdade é lida sob uma perspectiva revolucionária, ainda antes do golpe de 1964. No entanto, com a ascensão do regime militar, surge um clima de pessimismo na produção artística brasileira evidenciado em *A Grande Cidade*. Nesta obra, a abordagem cepecista é enfraquecida e a narrativa se torna mais sentimental e urbana. Os personagens, antes agentes de mudança, são engolidos pela cidade. O filme questiona “a transposição de uma cultura rural para o universo das grandes metrópoles, em um momento em que o Brasil vivenciava seu maior êxodo rural” (RAMOS, 2016, p. 213). Assim, após 1964, os cinemanovistas passaram a adotar temas mais pessimistas e críticos. A obra de Carlos Diegues pode ser vista como uma reação aos primeiros anos do regime militar no Brasil, quando o “Estado autoritário estava mais interessado em sua própria blindagem do que em impedir completamente a manifestação da opinião pública ou silenciar as expressões culturais da esquerda” (NAPOLITANO, 2014, p. 77-78). Embora o Cinema Novo tenha continuado a oferecer críticas sociais, o engajamento das massas enfraqueceu. Essa mudança é evidente na primeira cena de *A Grande Cidade*, onde o personagem Calunga, interpretado por Antônio Pitanga, também olha para a lente da câmera, mas de forma diferente de *Ganga Zumba*. Em vez de uma rebeldia direta, Calunga faz críticas irônicas e distantes aos hábitos urbanos. Esse contraste entre os dois filmes ilustra a transição na mentalidade e no engajamento da intelectualidade artística do país, da perspectiva pré-golpe para um cenário mais pessimista e censurado. Os filmes revelam a mudança do imaginário brasileiro, antes centrado em uma perspectiva regional e rural, em direção a um Brasil urbano e fragmentado pelo peso da censura.

## Duas ou três coisas sobre *O homem do pau-brasil*

Luiz Ancona (USP)

Esta comunicação apresenta resultados da minha pesquisa de doutorado desenvolvida no PPG em História Social da USP sob orientação do professor Marcos Napolitano. Na tese, analiso o longa-metragem *O homem do pau-brasil* (Joaquim Pedro de Andrade, 1981), uma biografia *sui generis* de Oswald de Andrade. O filme foi coproduzido pela Embrafilme, fruto de um programa especial de financiamento de pesquisas para filmes históricos, lançado pela empresa em 1977. No longa, a biografia de Oswald é, à maneira oswaldiana, uma comédia erótica. O filme subverte por completo as expectativas em torno do gênero histórico-biográfico e rompe com qualquer noção de fidelidade. A começar pelo fato do biografado ser interpretado por dois atores, um homem

(Flávio Galvão) e uma mulher (Ítala Nandi). A comunicação sintetiza algumas conclusões sobre o filme, pensado a partir de três dimensões: sua significação, o discurso que ele constrói, identificado através da análise estética; seu processo de produção; e sua recepção, as repercussões na crítica e na imprensa, e a relação estabelecida com o grande público. Ao conjugar essas três dimensões, pensa-se o filme a partir de sua singularidade estética e, ao mesmo tempo, das amplas práticas sociais envolvidas em sua produção e circulação. Pensei também o filme inserido em conjunturas de maior duração e, por isso, o inseri na obra de seu realizador e no conjunto de debates que atravessaram o século XX em torno da tradição modernista – e, mais especificamente, de Oswald de Andrade. No que diz respeito à análise interna, *O homem do pau-brasil* não só incorpora como endossa diversos procedimentos caros à obra de Oswald e a diferentes releituras do seu legado. Ao mesmo tempo, o filme apresenta postura paródica, através da qual ele coloca as personagens, e a si mesmo, sob suspeita, expondo limites e contradições da tradição modernista – entendida em sua longa duração, dos anos 1920 ao final dos anos 1970. Quanto à produção, ela permite pensar as complexidades envolvidas na articulação entre o mecanismo estatal de produção cultural e cineastas de oposição à ditadura, como era o caso de Joaquim Pedro. O conturbado processo de produção, marcado por falta de dinheiro e longas interrupções, também é indicativo de um cenário que começava a se evidenciar: crise econômica e crises internas na Embrafilme. A recepção, por sua vez, foi marcada por fraca adesão do público, acompanhada de críticas na grande imprensa que acusavam o filme de hermetismo e de incomunicabilidade. O fracasso comercial deve-se, por um lado, a escolhas da realização e, por outro, a transformações significativas no mercado brasileiro daquele momento. Dessa forma, a comunicação demonstra como um único objeto fílmico pode suscitar uma série de questões históricas e historiográficas, às quais ele ajuda a responder. Com isso, a análise de *O homem do pau-brasil*, em suas três dimensões – produção, representação e recepção –, contribui tanto para a compreensão do lugar ocupado por um filme e um cineasta na história do cinema nacional, quanto para a reflexão sobre questões caras à história cultural da ditadura militar no Brasil.

## O sequestro do barroco na historiografia do cinema brasileiro.

Luiz Carlos Oliveira Jr. (UFJF)

O barroco corresponde a um dos eixos de formação da história artística e cultural do Brasil, não se limitando aos séculos XVII e XVIII, mas constituindo um atributo crucial da vida cultural do país, a ponto de Haroldo de Campos o considerar “uma constante formal da sensibilidade brasileira”. O cinema partilha desse tropismo pelo barroco: de Glauber Rocha a Luiz Fernando Carvalho, de Joaquim Pedro de Andrade a Djalma Limongi Baptista, passando por Ana Carolina, Carla Camurati, Arthur Omar e tantos outros, há uma imensa quantidade de cineastas brasileiros que, sobretudo a partir dos anos 1960, revisitaram e deslocaram a tradição barroca. Contudo, tão conspícua quanto a presença marcante do barroco no cinema brasileiro é a falta de um estudo sistemático sobre o tema. Tal debate ainda não está propriamente estabelecido – pelo menos não da forma como se desenvolveu na história da arte e nos estudos literários. Meu objetivo é justamente compreender melhor a relação entre o cinema brasileiro e o vértice barroco da cultura latino-americana, especulando sobre a relativa escassez do assunto em pesquisas históricas passadas e atuais. O recor-



te se concentrará no cinema brasileiro moderno, compreendido entre começo dos anos 1960 e meados dos 1980, quando se verifica uma grande recorrência de poéticas autorais calcadas em figurações alegóricas, teatralidade ostensiva, superdosagem de signos, hipérboles dramáticas, tensões estilísticas. Por analogia, tais características se aproximam daquelas que os historiadores da arte atribuem ao barroco: acúmulo, excesso, exuberância, páthos, dinamismo, instabilidade, desproporção, complexidade retórica. Embora o barroco tenha sido, nas palavras de Carlos Diegues, uma “tendência hegemônica” do cinema brasileiro no período aqui enfocado, o debate histórico sobre seu contexto e filiações costuma dar mais ênfase ao diálogo com o neorrealismo italiano. O reduto da subjetividade exacerbada, tão próprio do barroco, foi posto de lado por uma tradição historiográfica que enalteceu o legado neorrealista em virtude de sua abordagem objetiva da realidade social. Esse aspecto verista e socialmente compromissado, conquanto contrariado por muitos filmes travejados por impulsos líricos e visionários, preponderou, por exemplo, no discurso crítico subjacente ao Cinema Novo, o que parcialmente se explica pelo modo como o próprio ideário cinemanovista se erigiu sobre um realismo humanista de extração zavattiniana. A efração do barroco na genealogia do cinema brasileiro moderno talvez se deva à sua antiga condenação como formalismo afetado e gratuito, que ninguém ousaria invocar em defesa de um cinema politicamente engajado. Ou talvez a glosa abundante sobre o neorrealismo tenha preenchido “satisfatoriamente” o lugar de um discurso sobre as origens, fazendo com que outras raízes ou inspirações possíveis ficassem sem espaço no debate, assim permanecendo mesmo em revisões historiográficas recentes. Apesar da inegável influência do neorrealismo italiano, o fato é que o cinema brasileiro moderno foi buscar também no barroco, como fizera o modernismo dos anos 1920, seu outro impulso de renovação – e o tema não se restringe ao cinema de Glauber Rocha, em cujas análises comumente desponta. Minha proposta é inserir o barroco num escopo que excede o estudo de obras isoladas, à guisa de ressaltar, entre outras coisas, sua persistente relevância para uma reflexão sobre o passado e o presente da historiografia do cinema brasileiro.

## SESSÃO 08

04 de dezembro . sala Oscarito . 15h00 - 16:30h

### ***Páginas da Vida* e as contradições da transposição do Realismo Socialista para o cinema na URSS.**

Nuno Camilo Balduce Lindoso (UFF)

Esse trabalho visa analisar o filme *Páginas da Vida* (1948), filme dirigido por Boris Barnet e Aleksandr Macheret, de forma a discutir as contradições e limites na transposição do Realismo Socialista, nascido no âmbito do debate literário como modelo oficial do regime soviético, para obras cinematográficas. Aparentemente alinhado às demandas da cultura oficial soviética, o filme subverte, no regime das imagens, esses mesmos ditames estéticos-ideológicos. Lançado nos cinemas da União Soviética no ano de 1948, o filme passou pouco tempo em cartaz ao se tornar alvo da campanha anti-cosmopolita (1948) promovida por Andrei Zhdanov (1896-1948), este último o co-criador junto com Maksim Górkí das regras do Realismo Socialista. O enredo conta a história da amizade de duas soldadoras, e futuras engenheiras, durante vinte anos, passando pelos planos quinquenais, a Segunda Guerra Mundial e a reconstrução pós-guerra. O tema da emancipação feminina no socialismo e o triunfo da industrialização da URSS é atravessada pelo melodrama e insinuações de afeto homossexuais entre as duas personagens. Partindo da leitura sobre o Realismo Socialista nas artes visuais por autores como Groys (2010) e Petrov (2015) que rompem com a dicotomia estabelecida entre arte de vanguarda russa e o Realismo Socialista, esse trabalho se assenta na perspectiva de que o melodrama, não como gênero, mas “forma narrativa” (P. Brooks, 1995), não só não desapareceu como esteve presente em filmes soviéticos do período stalinista de viés propagandista. Cineastas como Boris Barnet não só nunca abandonaram como fizeram uso criativo em seus filmes. O caso de *Páginas da Vida* torna-se emblemático ao ser um projeto inicialmente idealizado pelo ator e diretor Aleksandr Macheret, com Barnet entrando por imposição dos estúdios, após ter diversos projetos pessoais cancelados (Aleksandrova, 2019). Mais do que uma exceção, a produção dos estúdios Sverdlovsk, revela as contradições da transposição do modelo do Realismo Socialista para as artes visuais e, especificamente, para o cinema.

## Entre o revolucionário e o religioso: um estudo do cinema de Serguei Eisenstein.

Ana Beatriz Ferreira Marques (UFRJ)

O cinema soviético, revolucionário em sua essência, oferece uma perspectiva sobre a sétima arte que reflete uma confluência entre sua narrativa e estética com o contexto político da época. Nos anos de 1920, esse contexto se caracteriza pelas diversas possibilidades do futuro revolucionário, seja na visão de Lenin na primeira metade da década ou na de Stalin a partir da segunda metade, quando assumiu o poder. No campo artístico, observa-se uma heterogeneidade nas ideias relacionadas às expectativas do socialismo na Rússia e nas outras repúblicas soviéticas. Essa diversidade se manifesta tanto na abordagem Eisensteiniana do cinema, que promove a montagem intelectual com o intuito de permitir ao espectador uma interpretação própria através da combinação de imagens distintas — proposta que configura um cinema subjetivo — quanto nas obras de Vertov e seu grupo Kino-Glaz, que visam transformar o cinema em uma arte mais conectada com a realidade, o cotidiano e o objetivismo. Compreendendo essa heterogeneidade, mas com foco específico no cinema de Serguei Eisenstein, a presente análise busca investigar as representações religiosas nos filmes *A Greve* (1925) e *O Velho e o Novo* (1929). O primeiro retrata uma greve fictícia ocorrida em 1912, iniciada após o suicídio de um trabalhador de uma fábrica, injustamente acusado de roubo. Esse filme se insere em um contexto particular da União Soviética, onde, três anos antes, havia terminado a Guerra Civil e, em 1924, ocorreu a morte de Lenin. Assim, o filme reflete um momento em que se buscava legitimar o poder bolchevique, enfraquecido pela perda de seu líder político e, conseqüentemente, pelo enfraquecimento do simbolismo da Revolução Russa. *O Velho e o Novo*, por sua vez, narra a história de Marfa, uma camponesa soviética que vive em profunda miséria devido, principalmente, ao controle dos kulaks sobre a terra e o alimento. O filme é ambientado no início das reformas promovidas por Stalin, que incluíam rápida industrialização e coletivização dos campos. A escolha das representações religiosas nesses filmes visa a um debate sobre a construção de uma cultura revolucionária soviética, fundamentada em um vocabulário de dicotomias (Fitzpatrick, 2017), no qual a religião é associada ao passado e, além disso, a um viés antirrevolucionário, enquanto o futuro deve ser construído a partir do surgimento de um novo homem, livre das amarras religiosas. Nesse sentido, a pesquisa objetiva compreender como o cinema eisensteiniano constrói essas representações — tanto narrativamente quanto esteticamente — por meio de um movimento que nega a religião, mas utiliza símbolos religiosos para a construção do novo. Essa noção também é evidente, por exemplo, no muralismo mexicano descrito por Serge Gruzinski (1994), onde, apesar de ser criado como propaganda do socialismo, mantém relações diretas com a iconografia religiosa, particularmente na representação de temas como o mártir. Dessa forma, é interessante observar em um cinema anti-religioso um cuidado em reproduzir certas narrativas e estéticas ligadas ao divino, seja através da criação de um mártir — com o objetivo de evocar emoção e construir uma identidade coletiva — seja por meio de um mito “salvador” (Girardet, 1987). Para atingir os objetivos da análise, é necessário adotar uma metodologia que privilegie o estudo das imagens e de seu contexto social e histórico. Portanto, opta-se pelo método documentário e a interpretação das imagens, de Ralf Bohnsack.

## O cinema poético ucraniano da década de 1960: o caso de *Sombras dos ancestrais esquecidos*, de Serguei Paradjánov.

Driciele Glaucimara Custódio Ribeiro de Souza (USP)

Após a morte de Ióssif Stálin (1878-1953), seguida do famoso discurso de Nikita Kruschov (1894-1971) no 20º Congresso do Partido, em 1956, denunciando os exageros políticos do ex-líder georgiano, a cena cultural soviética passou por um período de reavivamento e transformação. Nesse contexto de relativa liberalização das práticas artísticas, que abriu caminho para uma profusão de experiências estéticas em território socialista, o estúdio Dovjlenko, localizado na capital da Ucrânia, encontrou terreno propício para renovação formal de suas produções cinematográficas. Em um momento de intenso apoio à nacionalização dos quadros de trabalhadores da indústria, foi, entretanto, Serguei Paradjánov (1924-1990), um cineasta originário do Cáucaso, o responsável por revolucionar o tratamento estilístico das películas realizadas na Pequena Rússia. Fita que marca a virada não apenas dos rumos do cinema ucraniano, mas da própria filmografia de Paradjánov, *Sombras dos ancestrais esquecidos* - também conhecido no Brasil como *Os cavalos de fogo* - ganhou as telas em 1965, remodelando os limites da cinematografia nacional e inserindo-a entre as novas ondas do cinema mundial. O realizador, em atividade desde a década de 1950 e cujas realizações até então passavam despercebidas em Kiev, recorreu à novela homônima do escritor modernista Mikhail Kotsiubinski (1864-1913), para recuperar as vicissitudes do imaginário folclórico do país, reconfigurando-o a partir de ousadas propostas de enquadramentos e movimentos de câmera, bem como de figurino, mas sobretudo de encenação. Concebido como um verdadeiro espetáculo visual, o longa-metragem aposta no caráter etnográfico das letras de Kotsiubinski, valorizando o colorido das tradições locais, muito embora dê a elas a sua própria roupagem. Situado nos Cárpatos e ambientado no século XIX, o filme, que narra a história do amor impossível entre um casal hutsul - grupo montanhês de etnia eslava espalhado entre as fronteiras da Ucrânia e da Romênia -, rapidamente ganhou notoriedade internacional, circulando em grandes festivais como Mar del Plata, Veneza e Locarno. Considerando a conjuntura de produção de *Sombras dos ancestrais esquecidos*, o objetivo geral desta comunicação é localizar o longa-metragem na história do cinema ucraniano e soviético, dando ênfase para isso ao que se convencionou chamar entre a crítica e estudiosos de “cinema poético”. Fundamentada na análise fílmica, a presente pesquisa visa a distinguir as características particulares da película em questão, a fim de balizar estilisticamente as diretrizes do movimento que se desenvolveu nas repúblicas soviéticas não russas entre as décadas de 1960 e 1970.



## SESSÃO 09

04 de dezembro . sala do 4º andar da Reitoria da Unifesp . 15h00 - 16:30h

### A periferia encenada nos filmes de André Novais Oliveira: uma análise de *Ela volta na quinta* (2015) e *Temporada* (2018).

Angela Aparecida Teles (UFU)

Este trabalho apresenta resultados do projeto de pós-doutorado realizado junto ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da (CTR-ECA/USP), sob a supervisão de Eduardo Victorio Morettin. O projeto investigou as produções de Filmes de Plástico, em particular os longas de ficção, visando analisar a produção social de subjetividades e imaginários coletivos em espaços periféricos. Para esse trabalho, dois filmes de André Novais Oliveira foram selecionados, *Ela volta na quinta* (2015) e *Temporada* (2018). A produção cinematográfica da Filmes de Plástico pertence à segunda geração do novíssimo cinema brasileiro, caracterizado como “um novo cenário de produção independente no cinema brasileiro, que começa a se organizar no início dos anos 2000 e passa a ganhar reconhecimento público no país no fim da primeira década do século XXI”. (OLIVEIRA, 2014, p.6). Fazem parte deste cenário os jovens criadores que atuam na forma de coletivos e com baixo orçamento. Nesses coletivos as relações de produção são mais colaborativas, menos hierarquizadas e apresentam-se pulverizadas nas capitais de diversos estados brasileiros, como Ceará, Pernambuco e Minas Gerais. A análise interna dos filmes de André Novais Oliveira e dos outros cineastas associados à essa produtora (Gabriel Martins e Maurílio Martins) nos permite afirmar que além da forma de produção característica do novíssimo cinema brasileiro, foi possível identificar uma estética característica desses cineastas que produz novos sentidos e imaginários sobre a cidade de Contagem- MG, município situado na região metropolitana de Belo Horizonte. Os filmes analisados encenam histórias de trabalhadores e trabalhadoras vivendo as lutas diárias para sobrevivência que envolvem problemas familiares, empregos precários e redes de apoio. Esses dramas pessoais são encenados num espaço comum, caracterizado como um coletivo maior, onde as trajetórias singulares estão ancoradas. *Temporada* narra a história de Juliana (Grace Passô), uma mulher negra, que se muda do interior de Minas Gerais (Itaúna) para trabalhar como funcionária pública no serviço de combate às endemias. O narrador cinematográfico (XAVIER, 2019) nos conduz pelas ruas dos bairros de Contagem, através de planos abertos, de longos diálogos, ritmo lento e observação atenta e com um certo distanciamento. Acompanhamos as transformações sutis da protagonista inserida naquele espaço de trabalho e de moradia improvisada. *Ela volta na quinta* narra a história do casal Norberto e Maria José casados há trinta e oito anos. Trata-se de um casal negro vivendo uma crise conjugal que afeta seus dois filhos, Renato e André. O diretor, sua família e sua namorada compõem o elenco. A utilização de atores não profissionais embaralha

as fronteiras entre ficção e documentário. Os planos longos, a desdramatização, a encenação de tempos mortos, o uso constante do fora de quadro e da incorporação de ruídos/sons ambiente elaboram uma sensível reflexão sobre o cotidiano, o fluxo do tempo, sobre a memória, e a finitude humana e dos relacionamentos. Contagem cinematográfica é o espaço do acolhimento, das redes de sociabilidade; das trajetórias singulares ancoradas nesse espaço comum. Os sentidos produzidos pela linguagem cinematográfica para o cotidiano de trabalhadores de Contagem produzem deslocamentos e questionam o imaginário sobre a periferia caracterizado pela violência, pobreza e carência.

### Entre a tradição e o neoliberalismo: uma análise sociológica do filme *Casa Grande* (Felipe Barbosa, 2014).

Hugo Cavalcanti Bispo (USP)

Esta comunicação propõe, através da análise fílmica sociológica da película *Casa Grande* (Felipe Barbosa, 2014), um estudo sobre os valores em confronto na sociedade brasileira no período de transição entre os avanços sociais ocorridos entre 2003 e 2014 e a época em que a reação conservadora começa, sobretudo a partir de meados da década passada. O tema da investigação se justifica porque a crise social e política iniciada no país tem aspectos não só econômicos, mas também simbólicos. Já o cinema foi escolhido como objeto de análise porque, seguindo a perspectiva de Pierre Sorlin, a análise da construção fílmica, isto é, da forma como o filme é contado, permite desvendar aspectos da realidade não apreensíveis por outros meios. Assim: “embora inclua um texto e uma história, [o filme] também opera em outro nível inteiramente original: o do encadeamento de imagens, e é isso que devemos investigar” (Sorlin, 1985, p.168). Portanto, a análise da forma como uma história é contada através de imagens torna-se fundamental para entender os valores de determinado grupo que produz o filme: vê-se determinada realidade interpretada e transformada de acordo com a visão desse grupo (Sorlin, 1985, p.220 e 221). *Casa Grande* foi escolhido por o filme: 1) ter sido lançado em 2014, no limiar do período de transição que me proponho a estudar 2) trazer como protagonista uma família de classe média em crise (afinal, a classe média teve papel de destaque para a guinada conservadora do país); e 3) confrontar configurações sociais e valorativas “tradicionais” e reminiscentes do período colonial e escravocrata com configurações novas, fruto das políticas públicas visando à redução da desigualdade social, de modo a sugerir um potencial explosivo a partir disso. Não há consenso na literatura sobre como interpretar a representação fílmica dos valores coloniais: enquanto Randall (2024) aponta para uma continuidade dos valores coloniais, Ismail Xavier (2021) indica uma ruptura. Meu argumento é que o filme revela nuances de um grupo social, a classe média, ainda dividido entre esses dois esquemas valorativos. Assim, a análise das imagens e sons mostra que o personagem de Jean (o protagonista, filho do dono da Casa Grande da película) representa uma abertura para novos valores e novas relações entre as classes sociais, afinal ele se permite transitar entre espaços sociais diferentes dos seus e se relacionar com pessoas desses espaços ao longo da narrativa. Por outro lado, trata-se de uma abertura reticente, que ainda mostra apego aos privilégios e costumes da tradição colonial. Ademais, este estudo inova ao explicar o contexto de novas configurações sociais constituído pelo filme (que Xavier chama de forma pouco precisa de “tempo presente”) à luz de mudanças introduzidas pelo neoliberalismo na sociedade brasileira.

Como discute Brown (2019), embora não destrua as hierarquias sociais, ao estimular a competição e fazer os indivíduos se verem como “empresas de si”, o neoliberalismo intensifica um processo de enfraquecimento de valores rígidos que outrora serviam de base para a justificação dessas mesmas hierarquias. Logo, argumenta ela, ao mesmo tempo em que o processo neoliberal de acirramento da concorrência possibilita a entrada de minorias antes excluídas do processo político e econômico, como as camadas populares (com as quais Jean se relacionará no filme), também gera ressentimento nos grupos que tiveram os privilégios reduzidos em função disso.

## Um olhar para a família negra em *Marte um*: a mãe e o pai.

Vanessa de Freitas Sousa (UNESPAR)

Essa comunicação se propõe a olhar uma representação de família negra, em especial o pai e a mãe, em *Marte Um* (2022), segundo longa-metragem de Gabriel Martins, cofundador da Filmes de Plástico, produtora mineira originada em 2009 e, atualmente, sediada em Belo Horizonte. No enredo do filme, encontramos uma família de classe média baixa, negra, da periferia de uma grande cidade. Os Martins, mesmo sobrenome do realizador do filme – Gabriel Martins, lutam com a vida enquanto conciliam seus sonhos e suas expectativas diante do mundo: Tércia (Regiane Faria), a mãe, como muitas mães brasileiras, ganha a vida como diarista, sofre de ansiedade e tenta cuidar da família. Wellington (Carlos Francisco), o pai, porteiro, zelador e alcoolista, deposita todas as suas esperanças na carreira de seu filho mais novo, Deivinho (Cícero Lucas), desejando que o menino venha a ser um jogador de futebol. Deivinho, por sua vez, sob pressão para agradar o pai, segue um caminho diferente de seus sonhos secretos de estudar astrofísica e colonizar Marte. Já Eunice (Camilla Damião), a filha mais velha, a primeira da família a cursar universidade, deseja uma vida melhor no centro da cidade com sua namorada. Nesse caminho, para desenvolver uma análise sobre a representação de uma família negra neste filme, podemos começar examinando como as dinâmicas das relações fraternais, paternas e conjugais são representadas na obra cinematográfica. Para esse trabalho, no entanto, escolhemos olhar em especial para a mãe e o pai da família Martins. Serão, assim, destacados momentos-chave que ilustram essas relações, para explorar como elas se entrelaçam com os conflitos intrínsecos às diferentes gerações e às complexidades sociais. Além disso, pretendemos examinar como a família Martins é apresentada na narrativa, destacando seus membros e seus papéis na dinâmica familiar, e discutir como esses elementos contribuem para a interpretação dos conceitos de família na obra. Para isso, usaremos teóricas como: Angela Davis (2018), bell hooks (2019; 2023), Lélia Gonzalez (2020). Assim, Wellington seria um pai bastante provedor e um trabalhador cuja subjetividade está também calcada nos ideais capitalistas principalmente pela necessidade de colocar comida na mesa. Tércia é uma personagem cheia de tons e nuances, assim como Wellington, ela também é bastante complexa. Sua subjetividade é construída pela sua profissão, diarista, pelos papéis que ocupa como mãe e esposa, mas também como mulher negra. Uma de suas características é a fé, Tércia é uma mulher de fé e superstição. Vê-la trazer essa dinâmica para a família confere-lhe ainda mais profundidade. Entendemos, pois, que apesar de a manutenção da família nuclear estar a serviço de um estado hegemônico — sobretudo — para a perpetuação da divisão sexista do trabalho e das funções na sociedade, ela ainda é, muitas vezes negada para população negra. Negação que advém tanto pelo fato de a população carcerária ser em sua maioria negra e jovem,

quanto pela perpetuação de estereótipos que colocam as pessoas negras sozinhas e sem afeto. Nesse contexto, olhar para a família Martins é uma chance de repensar essa representação. Conforme aponta bell hooks (2019b), os filmes têm um poder único de moldar as percepções e ideias coletivas sobre grupos étnicos, incluindo a negritude. Assim, quando olhamos para a família de *Marte um* (2022), sabemos que, ao menos nessa ficção a representação dá-nos a chance de nos reconhecer.



*SESSÕES  
E RESUMOS*

**05**

---

**DEZ**



## SESSÃO 10

05 de dezembro . sala Grande Otelo . 09h - 11h

### O uso póstumo de materiais de arquivo nos filmes-ensaio *A paixão de JL* e *Inconfissões*.

Ana Paula de Aquino Caixeta (UNICAMP)

*A paixão de JL* (Carlos Nader, 2015) e *Inconfissões* (Ana Galizia, 2018) são filmes-ensaio que propõem um tratamento reflexivo das mortes dos artistas José Leonilson e Luiz Roberto Galizia, respectivamente. As obras se apropriam de diferentes materiais de arquivo dos falecidos, desde as obras de artes produzidas por eles até fotografias íntimas, para pensar as nuances dessas perdas que ocorreram em decorrência do HIV. Por tais premissas, essa comunicação parte da seguinte problemática: de que forma esses filmes-ensaio lutosos se apropriam postumamente dos materiais de arquivo dos falecidos? Parte-se da hipótese de que, a partir da estética fragmentária e da montagem entre blocos (Weinrichter, 2007) do ensaio cinematográfico, esses filmes criam choques e lacunas entre esses materiais de arquivo e outras materialidades fílmicas diversas. Por tal articulação, os ensaístas se inscrevem subjetivamente e tecem um pensamento rizomático (Deleuze; Guattari, 2009) capaz de acolher as complexidades enunciativas, deslocamentos e rupturas envoltas no processo de elaboração de uma perda. Considera-se também que é depois da morte de alguém que a sua imagem se torna mais requisitada e, ao mesmo tempo, menos nítida, pois “nunca a imagem de um falecido se imobiliza” (Halbwachs, 1990, p. 74). À vista desse caráter metamórfico inerente à imagem da pessoa falecida, ponderamos que nesses filmes-ensaio há uma dupla ressignificação dos materiais de arquivo apropriados. Uma que ocorre logo após a morte e outra que se dá a partir da montagem e estabelece relações dialógicas com outros materiais de composição. Apesar das premissas em comum que foram citadas anteriormente, as obras configuram resultados estético-formais bastante díspares. As formas de enunciação das mortes e a maneira como abordam questões referentes ao HIV também se diferem. Em *Inconfissões* há uma recusa de que a morte decreta um fim definitivo não só para o corpo físico, mas também para as memórias sexuais e afetivas de Luiz Roberto. Por isto a fabulação (Deleuze, 2018) surge como uma forma de intervenção para unir partes de uma vida que foram forçadas a serem vividas separadamente por conta de preceitos morais. A ensaísta e sobrinha do artista, Ana Galizia, recorre a estratégias retóricas que reforçam um sentido de continuidade e exaltam as vivências registradas nos arquivos pessoais do tio.

Já em *A paixão de JL*, o ensaísta Carlos Nader não se ampara necessariamente nas fabulações, mas na construção de um corpo pictórico a partir do acervo artístico deixado por José Leonilson, tornando-o intercessor do discurso (Teixeira, 2023). A voz do artista plástico gravada em fitas-diários se ancora nas suas obras, algo que se reforça pela ausência de imagens físicas de Leonilson. No decorrer do filme o grão da voz – a sua especificidade segundo Barthes (2012)

– é gradualmente comprometido, tornando audível o corpo debilitado pela doença. O filme progressivamente anuncia a morte de Leonilson em um movimento que recria a sua obra que leva os dizeres “morro pela boca/ vivo pelos olhos”. O procedimento metodológico adotado por esta comunicação será o da análise fílmica comparativa, em que tanto as similaridades quanto as divergências entre obras serão ponderadas.

### Um passado sensível: o arquivo nos filmes de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.

Alexandre Gouin (UFRJ)

O gesto do reemprego possui longa trajetória no cinema, podendo considerar-se de que se encontra inscrito no âmago do processo cinematográfico, salientado pelo caráter reprodutível deste último. É na época da primeira guerra Mundial que surgem os então chamados “filmes compostos”, filmes exclusivamente realizados a partir de imagens preexistentes. A eclosão do novo gênero é aclamada pela crítica da época, que valoriza o caráter inigualável das imagens de atualidades em testemunhar do evento registrado. Toda uma tradição de documentários realizados com imagens de arquivos, ainda dominante na produção contemporânea de documentários “históricos”, se inscreve na linha herdeira desse novo gênero, mas se inscreve talvez ainda mais na linha herdeira de um cinema de propaganda. Com efeito, ainda que as imagens constituem um dos elementos principais da composição desses filmes, é unicamente o seu estatuto de verossimilhança que é geralmente explorado pelos cineastas, prevalecendo um comentário elaborado de antemão – inicialmente por cartelas, depois em voz off – ilustrado pelas imagens e autenticado pelo “efeito de real” destas últimas. O valor de material histórico das imagens se encontra negado por esses filmes, que pretendem transmitir algo da história, mas se assemelham a um discurso positivista. Certos cineastas desenvolveram outras abordagens do material de arquivo. Às margens das produções hegemônicas, eles buscam estabelecer as bases de uma outra relação com o arquivo fílmico: atentos à riqueza das imagens para além dos personagens e eventos possivelmente registrados, os cineastas definem os documentos como ponto de partida de suas obras, abordados numa perspectiva crítica e interrogados a respeito dos seus possíveis significados evidentes ou subjacentes. É o caso dos cineastas italianos Yervant Gianikian (1942) e Angela Ricci Lucchi (1942-2018), que ao longo de mais de 40 anos de colaboração, tiveram uma densa e rica produção de filmes com imagem de arquivo. A reapropriação das imagens pelos cineastas se configura através de um olhar atento e vigilante sobre o material, e de uma prática de montagem minuciosa. Esse projeto se inicia com a câmera analítica, um aparelho constituído como um dispositivo de revelação, cujo propósito é de dar a ver aquilo que se encontra presente nas imagens, evidenciando e até subvertendo os discursos e olhares que as fundamentam. A montagem dos artistas oferece assim ao espectador uma outra percepção destas imagens, colocando em relevo aquilo que um visionamento “em estado bruto” não teria sido capaz de revelar. Olhares fugitivos, gestos “anódinos”, são salientados pela câmera analítica que refilma os filmes fotograma por fotograma acrescentando suas técnicas: reenquadramento, ampliação de detalhes, alteração de velocidade. Esse trabalho sobre a dimensão figurativa das imagens, assim como sobre a própria materialidade da película, com o uso de negativos e o caráter saliente dos filmes em decomposição, são outros tantos processos que têm como resultado a produção de



efeitos de presença. Se a dimensão histórica dos filmes é evidente, o trabalho dos cineastas se atém menos à história em si, entendida como narrativa ou conhecimento do passado, do que a um passado agora tornado sensível. Ao criar as condições de um contato entre espectador e passado, os cineastas valorizam, mais que um viés interpretativo do passado, uma abordagem sensorial dos arquivos, integrados na experiência presente do espectador.

## Arquivos da catástrofe e visibilidade da história em *23rd Psalm Branch* (1967), de Stan Brakhage.

Fernanda Andrade Fachin (USP) e Lucas Manuel Mazuquieri Reis (USP)

Este trabalho tem por objetivo analisar como o filme *23rd Psalm Branch* (1967), de Stan Brakhage, trabalha dinâmicas de visibilidade da história a partir da reapropriação de materiais de arquivo, apontando para a recorrência da guerra como catástrofe que, mesmo distante, invade o cotidiano de forma traumática. *23rd Psalm* foi o primeiro filme em que Brakhage operou com materiais de arquivo, sendo um dos poucos trabalhos em sua obra que recorre à compilação. O cineasta, reconhecido naquele momento por suas experimentações com os “home movies”, realizou a obra como um dos ramos (“Branch”) da estrutura arbórea da série *Songs* (BRAKHAGE, 2001), que consistia em 25 filmes de diferentes durações feitos em 8mm, dando início à experimentação de Brakhage com a bitola dos filmes amadores da época por excelência (SITNEY, 2002). Segundo o cineasta, o filme consistiria em uma “reflexão sobre a visão de uma criança sobre as imagens da guerra”, tendo como principal objetivo “tornar visível a causa da guerra” (BRAKHAGE, 2001, p. 23). A obra teria nascido de suas memórias dos cinejornais que traziam aos cinemas as notícias da guerra durante sua infância (BRAKHAGE, 2017), memórias essas que se sobrepõem no filme a um acontecimento que assombrava o presente de sua feitura: a invasão do Vietnã pelos Estados Unidos, cujas imagens adentravam o espaço doméstico de Brakhage através da televisão (JAMES, 2005). Assim, o filme se compõe de imagens compiladas de cinejornais da Segunda Guerra Mundial, que o cineasta contrapõe, em intervalos e movimentos, às imagens de sua vida familiar e social, operando com intervenções rítmicas que incluem também cartelas escritas à mão e palavras inscritas na própria película. Neste jogo, a morte e a guerra são temas que se repetem constantemente, em um retorno entrecortado, despido de continuidade, onde cada corte é a reafirmação do choque e o contraponto à contemplação das imagens. O material de arquivo é sempre recuperado de forma entrecortada, com sua visibilidade sendo limitada por diferentes intervenções (planos rápidos desorientadores, flicagens, viragens coloridas, multiplicação das janelas na tela, intervenções na película que recobrem as imagens de padrões de manchas) buscando recompor na superfície da película a própria experiência traumática de imagens do passado que irrompem no presente e fragmentam a percepção de realidade. Essa relação com a imagem traumática nos permite interpretar porque, a certa altura do filme, Brakhage afirma por escrito que aquela obra é um “tributo a Sigmund Freud”, cujo conceito de repetição ligado à pulsão de morte está diretamente conectado à experiência da guerra. Ao mesmo tempo, o filme parece colocar em questão a própria visibilidade da história: como seria possível apresentar no presente as imagens insuportáveis desse passado traumático respeitando o que há de irrepresentável nessa experiência? E, ainda mais, como relacionar o retorno dessas imagens do passado às considerações sobre a situação do presente enunciativo, reconhecendo na guerra do

Vietnã ecos da Segunda Guerra? Para refletir sobre essas questões recuperaremos aqui elaborações teóricas sobre a leitura benjaminiana da história como trauma e catástrofe (SELIGMAN-SILVA, 2003) e sobre as possibilidades e impossibilidades de ler a história nos seus arquivos visuais (DIDI-HUBERMAN, 2020), refletindo sobre as potencialidades de figuração da história no cinema experimental de compilação (SJÖBERG, 2001).

## Decolonialidade e disputas pelas memórias a partir do filme *O caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Luísa Estanislau Soares de Almeida (UNILA) e Tereza Maria Spyer Dulci (UFOP / UNILA)

Este trabalho pretende abordar, a partir dos aportes teórico-metodológicos do Giro Decolonial e da abordagem interseccional (Name; Spyer, 2023), a obra *O caseiro* (2016, 8'), do alagoano Jonathas de Andrade, um dos mais celebrados artistas visuais de sua geração e inserido no que Paiva (2022) considera a virada decolonial na arte contemporânea brasileira. Nesta obra, o artista se apropria do documentário *O mestre de Apipucos* (1959, 7'40"), do cineasta fluminense Joaquim Pedro de Andrade.

Dentro da perspectiva da arte decolonial, procuramos tratar as disputas pelas memórias. Sob esse recorte, temos investigado artistas visuais que trabalham com a apropriação/intervenção de arquivos fílmicos “históricos” – especificamente considerados aqui como aqueles arquivos datados até a redemocratização, após o fim do período da ditadura civil-militar (1964-1985). Um exemplo é a análise da obra *O Brasil* (2014, 18'56"), do paulistano Jaime Lauriano.

*O Mestre de Apipucos*, obra de estreia de Joaquim Pedro, mostra um dia na vida do intelectual pernambucano Gilberto Freyre. Já na versão/reencenação de Jonathas, a tela é dividida e o mestre compartilha a projeção com o personagem fictício caseiro, que ocupa os mesmos espaços da casa de Apipucos, bairro de Recife (*O caseiro*, 2016). No filme de Joaquim Pedro, há participação de Madalena, a esposa de Freyre, e de Manuel e Bia, apresentados como empregados do casal. Na versão de Jonathas, o caseiro ocupa a casa vazia, contracenando virtualmente com o filme de 1959. O espelhamento das cenas, em duas telas simultâneas, cria uma espécie de díptico digital, colocando lado a lado o passado e o presente, “aguçando o contraste entre as histórias e os lugares socioeconômicos de ambos os personagens” (Pinacoteca de São Paulo, 2022, p.128). Possibilitando, ao menos reflexões sobre raça/branquitude, classe, gênero/masculinidade e trabalho.

As disputas pelas memórias em *O caseiro* são, a nosso ver, literais. De forma concomitante, Jonathas estabelece um diálogo com duas figuras históricas e dois tempos históricos – Gilberto Freyre (escritor-modernista) e Joaquim Pedro de Andrade (diretor-cine-manovista). Ao fazer isso, ele nos dá a possibilidade de investigar uma obra que contém pelo menos quatro pontos de vista (o seu, o do caseiro, o de Joaquim Pedro e o de Freyre). A complexidade desse arranjo (ficcional e documental) múltiplos de “vozes” (masculinas) e temporalidades também motivou a nossa escolha, pois estabeleceu uma atração (não sem tensão, claro) quase imediata, uma vontade de dialogar com estas imagens. *O caseiro* nos permite, portanto, um “encontro” entre grandes figuras a partir do marco decolonial e da abordagem interseccional. Enquanto Jonathas de Andrade é um dos principais nomes da cena artística contemporânea, Joaquim Pedro de Andrade é uma das principais referências

do Cinema Novo. Gilberto Freyre, por sua vez, é considerado um dos mais relevantes intérpretes do Brasil.

Espera-se que este trabalho contribua para a compreensão do atual momento de produção de obras audiovisuais (feitas por artistas visuais) que partem de um desejo de reparação/reelaboração da história brasileira, bem como refletir sobre o lugar ocupado por essa linguagem na pesquisa histórica (Morettin; Napolitano, 2019).

## SESSÃO 11

05 de dezembro . sala Grande Oscarito . 09h - 11h

### O filme documental em debate: mostras, festivais e a formação da filmoteca da Fundação Joaquim Nabuco.

Arthur Gustavo Lira do Nascimento (USP)

Esta comunicação tem por finalidade analisar o filme documental brasileiro em mostras e festivais realizados pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS). Entre 1974 e 1980, o IJNPS promoveu três edições da Mostra e Simpósio do Filme Documental Brasileiro e quatro edições do Festival de Cinema Super-8 do Recife. Durante esse período, o filme documental, aliado à pesquisa social, teve destaque no órgão federal. As produções e debates em torno do audiovisual fizeram surgir dentro da instituição uma política de produção e preservação do filme documental, e outras películas que dialogassem com as ciências sociais. Esse movimento resultou na criação de um setor cinematográfico no órgão, instituído oficialmente durante a transformação do IJNPS em Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), em 1980. Em toda sua história, o IJNPS assumiu um importante papel no apoio e financiamento às produções cinematográficas que convergiam com a proposta da pesquisa social produzida pela casa. O IJNPS foi um espaço de circulação de críticos e cinegrafistas, entre os quais Jomard Muniz de Brito, Geneton Moraes Neto, Rucker Vieira, Fernando Monteiro e Fernando Spencer. Alguns desses personagens assumiram cargos na própria instituição, tornando-se figuras importantes na formação de um setor cinematográfico. Rucker Vieira foi fotógrafo e cinegrafista do IJNPS, Fernando Monteiro trabalhou como auxiliar-técnico e Fernando Spencer tornou-se coordenador do setor de cinema do órgão entre 1980 e 2000. NossoprincipalobjetivoérefletircomofilmedocumentalentraemdiscussãoeimportânciadoIJNPS/Fundaj para o pensar e fazer documentários no Brasil, reverberando na idealização de sua filmoteca. Com referência nas propostas da pesquisadora Izabel Melo (2016), compreendemos que “cinema é mais que filme”, expondo assim a importância das mostras, simpósios, festivais e da formação de acervos na relação cinema e história. A construção de um setor cinematográfico no IJNPS/Fundaj ocorreu

dentro de um espaço de disputas que buscaram legitimar a relevância do audiovisual à pesquisa social. A partir das discussões promovidas pelas mostras e festivais, foi criada a “Diretriz Geral para Área Cinematográfica” (1981). O documento objetivou aperfeiçoar a norma administrativa sobre o setor, regulamentando as atividades voltadas à aquisição, conservação, utilização e, eventualmente, produção de películas cinematográficas em sua filmoteca. A diretriz foi constituída em seis eixos: 1) critérios de aquisição; 2) tipos de filmes; 3) normas para aquisição; 4) conservação; 5) utilização e emprego das películas; e 6) produção. A filmoteca da Fundaj tinha por objetivo “(...) documentar e divulgar as produções do cinema brasileiro, em particular a produção regional, bem como produzir e coproduzir filmes de autores e temas ligados ao Norte/Nordeste do Brasil” (Diário de Pernambuco, Recife, 7 fev. 1984, Seção B, p.1). É possível observar, dentre os parâmetros estabelecidos pelo documento e os primeiros filmes que compuseram seu acervo, a influência da própria trajetória e atenção dada pelo órgão federal ao cinema documental na construção de uma imagem sociológica do Nordeste. Denotando, assim, uma dimensão de política institucional para o audiovisual. Analisamos aqui filmes, festivais, personagens e debates em seus significados para a relação História e documentário, resultado de uma intensa produção que se estabeleceu no Brasil dos anos 70 e 80.

### A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo como objeto de pesquisa histórica.

Emerson Dylan Gomes Ribeiro (UNIFESP)

Nos últimos anos, cresceu consideravelmente o número de pesquisas acadêmicas que têm como objeto festivais de cinema. Em diálogo com uma também recente produção europeia, encabeçada pelo trabalho de Marijke de Valck (2007), os festivais foram reconhecidos como objetos de estudo para diversas áreas, por fornecerem informações e interpretações sobre a circularidade de filmes, apreciação por parte do público e sociabilidade; além de ancorar discussões teóricas sobre cinefilia, curadoria e relação entre arte e mercado. Frutos dessa ampliação de investigações foram as recentes publicações de dois dossiês na *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (MELO; MAGER; MATTOS, 2021) e a organização do grupo Festivais de cinema e audiovisual: história, políticas e práticas (CNPq). No campo historiográfico, os festivais brasileiros também despontaram como objeto de investigação. A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo é um exemplo, que vem sendo estudado através de pesquisas que originaram uma dissertação de mestrado em História (DYLAN, 2021) e a produção de dois artigos publicados em revistas acadêmicas (DYLAN, 2019; DYLAN; FERLA, 2021). As pesquisas desenvolvidas sobre este que é considerado um dos principais festivais de cinema do país foram realizadas através de uma vasta pesquisa de arquivo, a partir do acervo das primeiras edições da Mostra disponível no Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e de outras instituições. Os resultados produziram uma gama de interpretações sobre o evento, inserindo-o como um festival de resistência cultural em meio ao regime militar brasileiro, um produtor de uma sociabilidade cinéfila na capital paulista e um catalizador territorial do circuito de exibição do chamado cinema alternativo, ou cinema de arte, a partir da década de 1970. Para a realização destes trabalhos, foram utilizados diversos meios, como análise documental, levantamento de filmes exibidos nos primeiros sete anos da Mostra e, ainda, a produção de mapas através do Sistemas de Infor-



mações Geográficas (SIG), o que inseriu a abordagem sobre um festival de cinema no campo do georreferenciamento, cuja “capacidade de integração de distintas tipologias documentais” (FERLA, 2011) é alvo de crescente – e também recente – interesse nas ciências humanas.

Sobre a diversidade deste objeto histórico se debruça esta apresentação. Com este panorama, intenta-se fazer uma reflexão sobre os avanços teórico-metodológicos do estudo da Mostra Internacional de Cinema, comentando sobre a trajetória de análise do evento por parte do pesquisador, em diálogo com a heterogeneidade que marca o estudo de festivais de cinema no Brasil.

## Mostras Etnográficas na Cinemateca do MAM/RJ (1975-1978).

Juliana Muylaert Mager (UFF)

Esta proposta de trabalho tem como objetivo analisar a trajetória da Mostra de Cinema Etnográfico realizada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 1975 e 1978 - período em que a instituição esteve sob a direção de Cosme Alves Neto (Nuñez, 2022). Organizada por meio da cooperação entre arquivos filmicos, cineclubes e centros acadêmicos da área de Ciências Sociais, e do suporte de órgãos e instituições da área da cultura e turismo, as mostras etnográficas do MAM contavam com diferentes atividades no programa, como exibições de filmes na sala da cinemateca, debates e exposições artísticas. Cada edição era estruturada em torno de um tema ligado à “brasilidade” e à cultura popular, a saber: o índio brasileiro em 1975, o folclore brasileiro em 1976, as religiões populares em 1977, e as migrações internas no Brasil, em 1978. O evento não realizava competições, valorizando a exibição de filmes - inéditos ou não - e a criação de espaços de discussão, com a participação de cineastas e cientistas sociais, em mesas-redondas, palestras e debates após as sessões. Para a realização das mostras, a Cinemateca do MAM/RJ estabeleceu intercâmbios com diferentes instituições e eventos nacionais, com destaque para a Mostra Etnográfica do Grupo de Estudos Cinematográficos da Bahia, em atividade desde 1973 (Melo, 2022). Para o trânsito dos filmes, foi fundamental a relação da instituição carioca com arquivos audiovisuais nacionais e internacionais. Essa rede de contatos com extensão internacional possibilitou a vinda do cineasta francês Jean Rouch para a primeira edição em 1975.

Entre os primeiros eventos audiovisuais dedicados ao cinema etnográfico no Brasil, a Mostra do MAM/RJ antecede a consolidação da Antropologia Visual no país e ocorre de forma paralela ao processo de formação de um subcircuito de festivais etnográficos a nível internacional. Encerrada após quatro edições, apresenta uma trajetória de descontinuidade comum a muitos festivais latino-americanos do mesmo período (Peirano, 2020; Mager, 2022).

Parte de pesquisa de pós-doutorado em andamento desenvolvida no LABHOI/UFF com apoio da FAPERJ, o trabalho oferece um primeiro esboço das quatro edições do evento procurando apresentar suas principais características, considerando o perfil, recorte curatorial e os principais agentes envolvidos em sua realização, bem como a inserção na programação da Cinemateca do MAM/RJ. Refletindo sobre as condições de arquivamento e acesso aos acervos de festivais “menores” (Peirano, 2020) e suas possíveis repercussões historiográficas, procuramos pensar o lugar dessas mostras cariocas na história dos festivais audiovisuais - em especial daqueles conectados à antropologia visual.

## Come back, Tereza: a “reparição” de um filme no horizonte do cinema brasileiro.

Izabel de Fátima Cruz Melo (UNEB/USP)

*Uma nêga chamada Tereza* (1970), de Fernando Coni Campos, emerge para nós em junho de 2023, na programação da Mostra Histórica da 18ª edição do Cine-op, como uma espécie de “ilustre desconhecido”, porque mesmo em um evento frequentado majoritariamente por pesquisadores do cinema e audiovisual, as pessoas em quase sua totalidade o desconheciam ou mesmo qualquer menção relativa a ele. O filme é um longa-metragem ficcional que tem como mote a visita de um casal africano ao Brasil, por conta do Festival Internacional da Canção, no qual o músico Jorge Ben é o favorito. Entretanto, uma quadrilha tem um plano para roubar o prêmio, usando de um sócio do cantor, Pedro Paulo, raptado para substituí-lo. No decorrer do filme a trama é descoberta, a quadrilha é presa e Jorge Ben retoma a sua carreira normalmente. Como uma das convidadas a debatê-lo tive um contato prévio com o filme, que me instigou a tentar compreendê-lo mais profundamente. Entretanto, esta busca trouxe mais questões do que necessariamente respostas, pois o que à primeira vista parece apenas mais um filme de comédia traz alguns pontos que consideramos merecer atenção tanto no próprio longa quanto na relação com o seu contexto de produção, atravessado por diversos percalços desde o set, passando por remontagens realizadas à revelia do diretor, além dos cortes impostos pela censura. Do ponto de vista da história do cinema brasileiro, Coni Campos é tido como uma figura singular, que apesar ter proximidade tanto com os cineastas pertencentes ao Cinema Novo, quanto ao Cinema Marginal, não poderia ser vinculado diretamente a nenhum dos dois movimentos, aos quais fazia diversas críticas, constituindo uma trajetória mais individual, no sentido da autoria, em busca do que ele mesmo classificou como cinema de poesia. (CAMPOS, 1991, p.42) Embora tenha sido um cineasta e roteirista profícuo, nos causa certa estranheza que haja pouca produção acadêmica a respeito das suas obras. No que diz respeito a *Uma nêga chamada Tereza* (1970), essa ausência se alarga ainda mais, especialmente se considerarmos que o protagonista do filme é Jorge Ben, àquela altura nacionalmente reconhecido como um músico de sucesso. Sabemos que apesar da impressão totalizante da narrativa histórica, na verdade, a sua escrita é vestigial. Vestígios estes que nos chegam ao presente como sobreviventes de um tempo cujos interesses e questões não necessariamente se conjugam estritamente com as questões contemporâneas, embora em geral sejam elas, por vias diversas, as motivadoras dos retornos de algumas obras, tais como este filme. Deste modo, considerando as mostras e festivais como instâncias de debate e legitimação no interior do campo cinematográfico, que tanto podem reiterar perspectivas canônicas, quanto podem inaugurar novas perspectivas, aqui emerge mais uma pergunta: por que os filmes de Coni Campos têm retornado? Sob qual enquadramento? Nesta perspectiva, consideramos que há outros efeitos não intencionados ou vislumbrados pela curadoria, mas que são mobilizadores para esta pesquisa, pois na medida em que um filme como este emerge da opacidade, abrem-se novas possibilidades de releitura e reescrita da história do cinema brasileiro, e isso não se dá apenas acrescentando o nome do filme e da ficha técnica nos livros e artigos, mas, sobretudo, como sublinha Julia Kratjde (2023), questionando as linearidades, filiações e organizações evolutivas, que muitas vezes ignoram as “intermitências e descontinuidades da história”.

## SESSÃO 12

05 de dezembro . sala do 4º andar da Reitoria da Unifesp . 09h - 11h

### Revisão da fortuna crítica a *Amazonas, o maior rio do mundo*.

Gustavo Soranz (UNESP) e Savio Luis Stoco (UFPA)

Em outubro de 2023 o Festival de Cinema Silencioso de Pordenone, na Itália, exibiu uma cópia recém-descoberta do filme *Amazonas, o maior rio do mundo*, de Silvino Santos, realizado entre 1918 e 1920 e considerado desaparecido antes mesmo da estreia no Brasil. A localização do filme chamou a atenção de círculos especializados mundo afora e despertou certo debate no Brasil, que pode ser resumido em dois eixos de interesse: i) a questão do pioneirismo do filme – seja no contexto do cinema brasileiro ou mesmo do cinema documentário mundial e ii) uma crítica de orientação decolonial de que o filme seria um objeto alinhado ao processo colonial da época, que promoveu violências contra os povos indígenas da região. Nesse sentido, centralizou-se o caso do povo Witoto nas estações de produção do caucho de Júlio César Aranã no início do século XX, o que gerou a primeira denúncia de maus-tratos e genocídio aceita em um tribunal internacional, promovida por Roger Casement, que investigou os eventos na região do Putumayo em 1910. *Amazonas, o maior rio do mundo* foi exibido no Teatro Amazonas, em Manaus, em dezembro de 2023. Nesta ocasião, Vanda Witoto, liderança indígena que vive na cidade, assistiu ao filme, que, entre diversas atividades econômicas e áreas naturais da região amazônica, registrou o povo Witoto no Alto Solimões. Ela sentiu-se impelida a se incluir no debate nacional publicando dois textos, um no jornal O Globo (antes de poder assistir ao filme) e outro na Revista Piauí. Para ela, o filme e seu cineasta são cúmplices do genocídio do seu povo, perpetrado pelo colonialismo e pela exploração comercial da região. Essa crítica da ativista ao filme nos remeteu a algumas críticas já elaboradas em relação ao filme *Nanook do Norte* (1922), de Robert Flaherty, um caso que já foi objeto de diferentes avaliações em campos disciplinares distintos. Frequentemente saudado como filme prototípico do documentário clássico, foi alvo de revisões críticas que buscaram reavaliá-lo sob novas perspectivas. Em particular, destacamos a leitura de Fatimah Tobing Rony (1996), uma das introdutoras da crítica pós-colonial nos estudos de cinema, para quem o filme preserva a natureza exploratória e predatória do colonialismo, promovendo uma ‘taxidermia’ da cultura representada no filme. Essa visão foi refutada por outros autores, particularmente Jay Ruby (2000), que escrevendo de um domínio disciplinar específico, a antropologia visual, buscou enfatizar que Rony estaria promovendo uma crítica “politicamente correta e um espancamento superficial de Flaherty” (Ruby, 2000, p. 69). Anna Grimshaw (2014), uma pesquisadora oriunda também do campo da antropologia visual, promoveu uma revisão das críticas a *Nanook*

do Norte, assinalando que o comentário de Ruby em relação a Rony destaca “a sensação de certa previsibilidade nas respostas ao trabalho de Flaherty e uma tendência a ignorar ou tornar não problemáticos diferentes tipos de evidências oferecidas dentro do próprio trabalho.” Inspirados por esse processo de revisão das críticas a *Nanook*, pretendemos refletir sobre as críticas elaboradas por Vanda Witoto e outros autores ao filme *Amazonas, o maior rio do mundo*, tomando-as como guias para avaliar o filme por sua fatura fílmica particular ao passo que buscamos situá-lo em relação ao contexto histórico por ela sinalizado, contribuindo para o debate sobre o papel de Silvino Santos no caso e, mais amplamente, sobre qual pode ser o papel do cinema em relação aos eventos históricos.

### Mudas, mas não silenciadas: narrativas feministas no primeiro cinema (1895-1927).

Bárbara de Pina Cabral (USP)

Esta comunicação propõe investigar a história do cinema mudo, com foco nas primeiras cineastas, cuja relevância foi frequentemente negligenciada pela historiografia tradicional. O objetivo é mapear essas cineastas, identificar suas localizações geográficas e trajetórias, e analisar as estéticas e discursos de suas produções ao longo do tempo. O intuito é compreender o que poderia ser definido como um “cinema feminista” nas primeiras décadas do século XX. O estudo se baseia nas obras de três diretoras de diferentes continentes e contextos geopolíticos: Alice Guy Blaché (França), Lois Weber (Estados Unidos) e Tazuko Sakane (Japão). A seleção dessas cineastas permite uma análise comparativa entre diferentes contextos culturais e históricos. O corpus provisório fundamenta-se nos artigos e levantamentos do *Women Film Pioneers Project* da Universidade de Columbia, que tem sido essencial para a recuperação das contribuições dessas mulheres ao cinema.

A análise fílmica abordará não só os aspectos estéticos, mas também a maneira como esses filmes dialogam com as questões de gênero da época. Conforme apontado por Perrot (1995), a historiografia tradicional excluiu as mulheres da narrativa histórica, resultando em uma lacuna significativa na representação das experiências femininas. No cinema, essa exclusão se refletiu tanto nos papéis das personagens femininas quanto na ausência de mulheres nos processos de produção cinematográfica (RANCIÈRE, 2005; MULVEY, 1977; LAURETIS, 1994).

Este artigo também pretende examinar as repercussões dessas produções à época de sua criação. Para tanto, será realizada uma análise crítica do estado da crítica cinematográfica contemporânea, buscando entender como as obras dessas cineastas foram recebidas e de que maneira influenciaram a estética e a linguagem do cinema atual.

Os objetivos incluem: a) analisar as interseções entre montagem cinematográfica e relato histórico; b) compreender o conceito de discurso feminista na época e localidade dessas cineastas; c) descrever padrões estéticos recorrentes nas obras dessas cineastas, como número de protagonismos femininos e meios de produção; e d) analisar como as imagens criadas por essas cineastas se relacionam com a estética e a linguagem do cinema atual.

A metodologia adotada envolve quatro processos distintos: a) delineamento do percurso histórico do cinema feito por mulheres, incluindo revisão bibliográfica e mapeamento de cineastas; b) balanço quantitativo para descrever as relações entre representação e representatividade;



c) análises fílmicas focadas em desvios relacionados aos papéis de gênero; e d) pesquisa sobre o estado da crítica contemporânea aos filmes analisados.

Este estudo é fundamentado em uma perspectiva crítica da nova história, conforme Burke (1992), que questiona a visão tradicional e objetiva dos fatos históricos, propondo uma abordagem mais subjetiva e inclusiva. A nova história, ao valorizar narrativas marginalizadas, encontra ressonância com a teoria feminista, que busca desestabilizar a perspectiva falocêntrica dominante na historiografia e nas representações culturais (SCOTT, 2005; CAMERON, 1990).

Ao recuperar essas histórias, o estudo contribui para uma compreensão mais ampla e inclusiva da história do cinema, destacando a importância das mulheres como agentes históricos na construção dessa arte.

## As Amazonas do cinema paraense.

Alexandra Castro Conceição (UNICAMP)

A presente pesquisa investiga a participação feminina na história do cinema no Pará, destacando a trajetória das primeiras cineastas e suas obras desde a década de 1970 até os anos 2010. Ela revela as dificuldades em localizar informações sobre essas pioneiras, evidenciando o apagamento histórico de suas contribuições, um reflexo da falta de documentação e do reconhecimento nos registros oficiais do cinema paraense.

Sob a ótica das perspectivas interseccionais e decoloniais, o estudo problematiza a invisibilidade dessas cineastas, vinculando-a às dinâmicas de poder patriarcais que prevalecem no campo cinematográfico. O cinema paraense, representando um microcosmo da sociedade brasileira, reflete as estruturas de raça, classe e gênero que marginalizam as mulheres, em especial aquelas que atuam em contextos desafiadores como o da Amazônia.

A análise aprofunda-se em como essas cineastas não apenas desafiaram as normas impostas por uma sociedade patriarcal, mas também reconstruíram narrativas visuais que conferem visibilidade a grupos historicamente marginalizados. As cineastas identificadas neste estudo oferecem representações que rompem com as imagens hegemônicas da Amazônia e de suas populações, utilizando o cinema como uma ferramenta de resistência cultural e decolonial. Além disso, a pesquisa examina o papel das novas tecnologias, como as câmeras DSLR, e a criação de cursos de cinema que contribuíram para o aumento do número de mulheres cineastas no Pará. Apesar desse crescimento, a luta contra a invisibilização e pela obtenção de reconhecimento continua sendo uma questão central, destacando a necessidade de continuar documentando e analisando as contribuições dessas mulheres com base em uma ótica que contemple as intersecções de gênero, raça e classe.

Nesse sentido, não apenas resgata as memórias dessas cineastas, mas também faz uma crítica contundente ao apagamento sistemático de suas obras, sublinhando a importância de narrativas audiovisuais que incluam perspectivas marginalizadas. Reafirma-se, assim, o cinema como um espaço de luta e resistência, em que a produção audiovisual se torna um ato de visibilização e afirmação das identidades subalternizadas.

Este estudo serve como um convite para a reavaliação das narrativas dominantes e para a promoção de um cinema verdadeiramente inclusivo, que reflita a diversidade de experiências e vozes que compõem a sociedade paraense e, por extensão, a brasileira. Ao valorizar essas cineastas

e suas produções, a pesquisa contribui para a construção de uma historiografia cinematográfica que seja mais plural e que reconheça a importância das narrativas não-hegemônicas na construção do imaginário coletivo.

## SESSÃO 13

05 de dezembro . sala Grande Otelo . 11h30 - 13h

### Retomar estudos e trajetórias de pioneiras do cinema brasileiro para buscar laços entre mulheres.

Marina Cavalcanti Tedesco (UFF) e Livia Maria Gonçalves Cabrera (UFF)

*Provocadas* pelo artigo *Placing Women in History: Definitions and Challenges*, de Gerda Lerner, publicado na revista *Feminist Studies*, em 1975, nessa comunicação retornaremos às trajetórias de três nomes pioneiros na cinematografia brasileira: Carmen Santos, Cléo de Verberena e Gilda de Abreu. De que modo podemos procurar expandir os estudos destas três personagens que, dentre as mulheres das primeiras décadas do cinema brasileiro, figuram entre as mais citadas pela historiografia - e sobre as quais mais temos informações, ainda que escassas?

Lerner reflete criticamente sobre duas abordagens comuns na história das mulheres. A primeira é o que ela chama de “história compensatória” (Lerner, 1975, p. 5), que considera apenas a história das mulheres notáveis, deixando de lado as condições das mulheres como um todo. A segunda é a “história das contribuições” (Lerner, 1975, p. 5), em que a atividade feminina é uma contribuição, é encaixada na história masculina. Cientes da impossibilidade de fugirmos totalmente dessas abordagens, e sem a intenção de desconsiderar a importância dos que vão em tais direções, temos como objetivo explorar a trajetória das três pioneiras acima citadas as aproximando, procurando vestígios de seus encontros, dos modos como uma pode ter se tornado exemplo para a outra e fornecido algum tipo de suporte (mesmo que simbólico) que facilitasse o caminhar em um mundo de homens. Para escaparmos em parte das abordagens compensatórias e da contribuição, buscaremos refletir sobre os impactos da presença feminina na cinematografia brasileira tomando como perspectiva outras mulheres.

No Brasil, desde o final dos anos 1970 vemos pesquisas sobre os trabalhos exercidos por mulheres no campo do cinema. Porém, nos últimos dez anos o volume de conhecimento produzido sobre o tema se intensificou. Hoje, laços entre pesquisadoras se solidificam, e como nunca antes se abre a possibilidade de relacionar as atividades dessas mulheres pioneiras no momento em que foram exercidas.

Sabemos da dificuldade de deixar de lado as abordagens compensatórias e das contribuições,

já que, enquanto investigadoras, somos formadas por elas. Carmen Santos, Cléo de Verberena e Gilda de Abreu foram “mulheres notáveis” e exerceram suas atividades ao lado de muitos homens, colaborando, exercendo parcerias, dando suporte às suas carreiras. Os registros históricos sobreviventes e construídos durante as décadas têm como foco esses homens e nos trazem informações que não podem deixar de ser consideradas (já que muitas vezes só contamos com isso). No entanto, procuraremos não perder de vista a reflexão sobre a repetição da história ao abordar as atividades dessas três pioneiras. Como elas foram tratadas como exceções à medida que se enxergava uma utilidade de suas atividades no desenvolvimento historiográfico, tornando-se coadjuvantes, um apoio do masculino.

Pensando no conceito de tomada e retomada proposto pela historiadora Sylvie Lindeperg (2010), retomaremos pesquisas para reavaliar e pensar Carmen Santos, Cléo de Verberena e Gilda de Abreu a partir desse eixo pouco explorado, procurando esse impacto do trabalho de mulheres em outras mulheres, as armadilhas e especificidades da construção da história das mulheres.

## O lugar de Maria Beatriz Nascimento na historiografia do cinema brasileiro.

Mariana Queen Nwabasili (USP)

**Por** que sustentar um lugar para a historiadora, poetisa e militante negra Maria Beatriz Nascimento (1942-1995) na historiografia do cinema brasileiro? Como fazê-lo, uma vez que ela produziu poucos textos sobre filmes? A partir de seus textos e atuações junto ao cinema, é possível deduzir um projeto cinematográfico que ela teria defendido ou almejado?

Com base nessas perguntas, propomos uma comunicação na qual serão apresentados fatos e fontes históricas que demonstram que Maria Beatriz Nascimento foi uma pensadora complexa do cinema brasileiro frente aos debates instaurados no campo e para além dele nas décadas de 1970 e 1980. Afinal, com o artigo “A senzala vista da casa-grande” - texto crítico ao filme *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) publicado no jornal Opinião em 1976 -, era “como se parte da cultura popular surgisse na figura de Beatriz Nascimento para reclamar ao realizador a representação do povo negro” (ADAMATTI, 2016, p. 10).

A década que abrange o período de publicação do artigo foi marcada pela profusão de ações do movimento negro no país, pelo aumento de realizações cinematográficas feitas por realizadores negros e pela disseminação de um inaugural feminismo interseccional e negro brasileiros por pensadoras como Thereza Santos, Lélia Gonzalez e a própria Maria Beatriz Nascimento (SOBRINHO, 2020). Partindo de perspectivas alinhadas à História Nova que entendem que fontes históricas são “escritos de todos os tipos, documentos figurados, [...] documentos orais etc [...] uma fotografia, um filme” (LE GOFF, 1998, p. 28), analisaremos os seguintes documentos que, a nosso ver, demonstram, de forma ampliada para além do suporte textual escrito, o pensamento de Nascimento sobre e junto ao cinema brasileiro: seus artigos “A senzala vista da casa-grande” (1976) e “A senzala vista da casa-grande: merchandising e a contracultura no cinema nacional” (1978); a entrevista que fez (junto com Ângela Ness) com o cineasta Zózimo Bulbul, em abril de 1988 (CARVALHO, 2005); sua participação no Seminário Cinema e Descolonização, produzido pela SECNEB em Janeiro de 1981, atestada em artigo homônimo do seminário publicado por Ismail Xavier na Revista Filme e Cultura número 40, de 1982; suas participações e/ou aparições nos filmes *Orí* (Raquel Gerber, 1989); *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984) e *Abolição* (Zózimo Bulbul, 1988).

A comunicação é um desdobramento de nossa atual pesquisa de doutorado desenvolvida na ECA-USP, que tem como hipótese a percepção de que o cinema brasileiro feito por mulheres e homens negros e brancos mobilizador de temas relativos à raça, gênero e classe é mais indeterminado do que foi e é reconhecido por receptores críticos que alinham e alinham lugar social, identidade, ideologia e olhar fílmico. Porém, as associações públicas e comumente feitas entre essas instâncias são explicáveis e verificáveis conforme debates e anseios políticos social e historicamente situados.

Considerando reconhecidos escritos de Jean-Claude Bernardet (2007) sobre a relação entre a classe dos cineastas modernos e os discursos de seus filmes, e partir da análise das fontes históricas acima mencionadas, Maria Beatriz Nascimento é entendida e defendida como precursora da publicização dessas associações desde uma perspectiva interseccional e dialética - ou seja, assumindo uma politização e um simultâneo não essencialismo dos lugares sociais dos cineastas - no Brasil das décadas de 1970 e 1980.

## O histórico fica histórico: a construção de uma mulher brasileira dos anos 1970 e 1980 na trilogia de Ana Carolina.

Luana de Almeida (UNIFESP)

**Propomos** um trabalho que tem como objetivo analisar a trilogia da condição feminina de Ana Carolina, composta pelos filmes *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa*. O objetivo principal da pesquisa será compreender como o cinema de Ana Carolina realizou em tela a construção de uma mulher brasileira das décadas de 1970 e 1980, levando em consideração o contexto sóciopolítico da ditadura e o movimento feminista que ressurgia no Brasil à época. Busca-se estabelecer conexões entre essa construção e a intenção de construir uma “nova mulher” que dialoga com questões do movimento feminista emergente no país e com movimentos sociais que tinham como mote a transformação, a ação dos seres humanos para mudar a história, em um processo de construção de um “homem novo”. Nesse sentido, a análise fílmica da trilogia será conduzida utilizando o fenômeno de transposição, conforme proposto por Sorlin (1985), e buscará realizar uma conexão entre os escritos de Piault, *Antropologia e cinema* (2018) e Deleuze, *A imagem-tempo* (2005).



## SESSÃO 14

05 de dezembro . sala Oscarito . 11h30 - 13h

### **A Star is Born: Mapeando as Relações de Poder, Identidade e Capital em Hollywood.**

Matheus Camargo Jardim (USP)

Este trabalho propõe uma análise das diferentes versões do filme *A Star is Born*, abordando como o cinema de Hollywood constrói, perpetua e negocia identidades culturais ao longo do tempo. O estudo enfoca as intersecções de raça, classe e gênero na representação das personagens principais, especialmente na figura da aspirante a estrela, cuja ascensão é mediada por mecanismos de poder e dominação típicos da indústria cultural estadunidense.

A análise parte da ideia de que a trajetória das protagonistas de *A Star is Born* reflete não apenas as dinâmicas internas da indústria cinematográfica, mas também o impacto do imperialismo cultural dos EUA, conforme teorias propostas por Fredric Jameson e outros pensadores críticos. Em cada versão do filme, observam-se mudanças nas representações de gênero, raça e classe que correspondem às transformações políticas e sociais da época, revelando as tensões entre a inovação estética e a reprodução de discursos hegemônicos.

Através de uma leitura crítica que dialoga com as perspectivas históricas, este trabalho examina como Hollywood, ao moldar a imagem de suas estrelas, exerce um papel crucial na exportação de valores culturais que reforçam a supremacia cultural ocidental. A trajetória das personagens femininas, que navegam entre a submissão e a emancipação, evidencia como a indústria cinematográfica é simultaneamente um espaço de resistência e de reprodução das estruturas coloniais e patriarcais.

Ao longo do estudo, são explorados os elementos narrativos e estéticos que compõem as representações da ascensão ao estrelato, com especial atenção à maneira como estas narrativas incorporam e respondem às críticas sociais, ao mesmo tempo em que as neutralizam através da mercantilização das mesmas. A análise também investiga a relação entre as transformações tecnológicas e a intensificação da dinâmica de consumo cultural, que contribui para a construção de uma cultura de massa globalizada e profundamente americanizada.

Este trabalho visa, portanto, não apenas entender como *A Star is Born* reflete as dinâmicas internas da indústria cultural, mas também discutir como essas representações contribuem para a perpetuação de narrativas de dominação cultural. Ao trazer à tona as contradições e as ambivalências presentes nas diferentes versões do filme, a pesquisa busca ampliar a compreensão sobre o papel do cinema na formação de identidades e na disseminação de discursos hegemônicos, propondo uma leitura crítica e histórica que desafie as percepções tradicionais sobre o *glamour* e o sucesso no contexto hollywoodiano.

### **O roteiro como objeto intermediário no estudo de adaptação.**

Fernanda S. R. Santos (USP)

A partir da ideia do roteiro cinematográfico como objeto revelador de processos de produção cinematográfica, especialmente no campo da adaptação fílmica (BOOZER, 2008; SHERRY, 2016), este trabalho apresentará estudos de caso da pesquisa “Hollywood e a dramaturgia teatral moderna: trocas intermediárias e o dissenso no melodrama familiar dos anos 1950”, nos quais tratamentos de roteiro e documentos adjacentes trazem novos debates tanto sobre a filmografia em análise, quanto a respeito das relações de produção travadas na Hollywood dos anos 1950. Serão apresentados os resultados da interpretação de materiais de fonte primária das adaptações fílmicas de *Death of a Salesman* (László Benedek, 1951), *Come Back, Little Sheba* (Daniel Mann, 1952) e *A Raisin in the Sun* (Daniel Petrie, 1961).

A pesquisa pretende lançar um novo olhar para a relação entre o teatro moderno estadunidense e algumas de suas adaptações para o cinema em Hollywood, entre o final dos anos 1940 e o início dos 1960, tomando o roteiro como objeto intermediário fundamental desse processo. Apoiando-se na ideia da intermedialidade como historiografia (NAGIB, 2014), defendemos um roteiro moderno capaz de definir a forma fílmica e o conteúdo cultural - para além de seu caráter puramente de enredo ou de guia adaptativo -, diante de um tensionamento interno entre forma teatral e forma fílmica.

Nesta exposição, apresentaremos resultados, bem como o processo de lida com materiais de arquivos dos acervos da Columbia University (NY), Billy Rose Theatre Division (NY), Harry Ransom Center (TX) e Margaret Herrick Library (CA). O acesso a esses arquivos fez parte do estágio internacional realizado pela BEPE da FAPESP ao longo do ano letivo de 2022 e 2023. Foram coletadas quase duas mil páginas entre tratamentos de roteiros, memorando de estúdio, cartas, entradas em diários e matérias de jornais. A análise das versões de roteiros junto com os memorando de reuniões entre os produtores e cartas trocadas com os agentes do “*Producers Code*” - instância autorregulatória da Hollywood de então - nos mostram como o processo de adaptação e roteirização depende de uma série de negociações que vão além de uma simples ideia de “adequação” ao cinema da época, ou “fidelidade” à fonte de origem, como é comumente abordado nos estudos de adaptação. Podemos destacar, por exemplo, como o processo de roteirização da peça de Arthur Miller abriu um precedente inédito na relação com o PCA, em relação à autorização do uso de linguajar cotidiano, incluindo xingamentos. Ou então, como Lorraine Hansberry, a dramaturga e roteirista de *A Raisin in the Sun*, foi impedida de intensificar os “assuntos raciais” no roteiro de sua peça, pois eles “politizariam” demais o roteiro, e como isso marca transformações na sua escrita para a tela. Ou ainda, como a roteirização de Ketti Frings da peça *Come Back, Little Sheba*, de William Inge, levou para o filme um olhar feminino em uma relação escopofílica sobre o corpo masculino. Vale lembrar que o roteiro, naquele momento, era cheio de indicações de *mise-en-scène*, posicionamento de câmera e montagem, o que também evidencia como escolhas tradicionalmente vinculadas à direção estavam, em verdade, no roteiro e sob um complexo processo de negociação dentro do sistema de estúdios daquele período.

## Cassinos, crimes e corporativismo: como o cinema “gangster” conta a história de uma economia em decadência.

Giulia Abatti Kasper Silva (UFPR)

O dinheiro da máfia norte-americana, inicialmente obtido através de atividades ilícitas, foi gradualmente legalizado por meio da compra de negócios lícitos, integrando-se ao capitalismo tardio dos Estados Unidos ao longo do século XX. Essa transformação, acompanhada da criação de filmes como *O Poderoso Chefão* (1976), *Era Uma Vez na América* (1984) e *Os Bons Companheiros* (1990), reconfigurou a imagem do gângster norte-americano, destacando suas aspirações de alcançar o American Dream e revelando o vínculo entre mafiosos, milícias e o setor empresarial. O poder do crime organizado na cultura popular e comercial se exemplifica pela criação de empresas como a MCA (Music Corporation of America), usada para lavar dinheiro, que se tornou uma das maiores e mais lucrativas produtoras de filmes entre as décadas de 1920 e 1990. Nesse contexto, Las Vegas emerge como um exemplo do desenvolvimento do capitalismo nos Estados Unidos, onde a lógica comercial da máfia se entrelaça com a ascensão das grandes corporações. Essa dinâmica é retratada no filme *Casino* (1995), de Martin Scorsese, que explora a ascensão e queda de um cassino em Las Vegas, simbolizando a transição da influência mafiosa para um capitalismo burocrático e hierárquico, destinado à mesma perda de controle sobre si mesmo. O filme destaca as transformações econômicas superficiais que moldaram não apenas Las Vegas, mas os Estados Unidos como um todo. No longa-metragem, enquanto a imagem da cidade se torna reflexo de uma lógica comercial e turística, as articulações políticas da máfia e seu eventual esfacelamento demonstram como as táticas agressivas e expansionistas, que fundaram a filosofia de avanço norte-americana, se mantém, contando a história de um processo econômico que inevitavelmente encontra seu próprio desmonte e é soterrado por uma nova imagem, com novos mecanismos de defesa. É possível ver, através do filme, como a máfia afetou o desenvolvimento econômico do país, estabelecendo relações entre o crime, a cultura e a economia - mais importante, também demonstra como a busca por controle através da “livre competição” entre corporações gera uma política de violência e dominação, uma vez que “competição” implica em uma eventual “conquista” de um sob os outros - assim como observamos no regime imperialista usado nas diplomacias internacionais. Em todos os filmes mencionados, a linha entre o crime e a legitimidade se torna indefinida à medida que a história avança, o questionamento colocado parece sempre tangenciar perguntas que podem ser aplicadas ao capitalismo contemporâneo: Até que ponto práticas de controle e força são fundamentais para esse sistema? E, é possível que ele se mantenha vivo quando poucos começam a “vencer”?

## SESSÃO 15

05 de dezembro . sala do 4º andar da Reitoria da Unifesp . 11h30 - 13h

### Cinema negro baiano contemporâneo: analisando práticas e narrativas contracoloniais.

Alex Santana França (UESC)

A produção cinematográfica de profissionais negros e negras no Brasil tem crescido exponencialmente nas últimas décadas, o que tem redesenhado o cenário da cinematografia nacional hegemônica ainda marcada por segregações, apagamentos e estereótipos. Concebendo o cinema negro como um lugar de existência e reterritorializando as lacunas do contexto do audiovisual brasileiro, os cineastas negros e as cineastas negras têm cada vez mais inserido este corpo durante tanto tempo ausente ou estereotipado (através da representação de pessoas negras em obras produzidas por pessoas não-negras) substituindo por um corpo presente e/ou ressignificando este corpo estereotipado. Os filmes produzidos neste contexto, de um lado, têm oferecido novas formas de abordagem e outras narrativas das experiências das populações negro-brasileiras; de outro, evidenciam, a partir das posições que estes agentes ocupam no campo, intensas disputas internas, diante das relações de poder que configuram o mercado cinematográfico brasileiro em diversos âmbitos. No intuito de ressaltar, mais especificamente, o protagonismo da Bahia e dos seus profissionais e produções fílmicas, a proposta deste trabalho é analisar, a partir da atuação profissional de alguns cineastas baianos e da análise de alguns filmes de curta-metragem baianos, algumas práticas e narrativas consideradas contracoloniais. Cunhado pelo quilombola, poeta e escritor Antonio Bispo dos Santos, a contracolonialidade, mais do que uma teoria, está centrada na prática e na vivência e tem o propósito de questionar a hegemonia de uma cultura eurocentrada, por isso, ela será o principal eixo de abordagem neste trabalho, que também contempla outras áreas do conhecimento, em uma perspectiva transdisciplinar. O método de análise será o analítico-comparativo, analisando iniciativas e produções cinematográficas contemporâneas dentro de um recorte temporal delimitado. Nesse primeiro momento são destacadas a memória, a oralidade e a corporeidade, a partir de filmes baianos de curta-metragem, a exemplo de *Orun Aiye: a criação do mundo* (2015), dirigido por Cintia Maria e Jamile Coelho. As primeiras considerações endossam a tese de que as narrativas e trajetórias de cineastas negros/as da Bahia contribuem significativamente para a renovação do cinema brasileiro, em diversos segmentos, como temáticas e estilos. Através de novos modos de enunciação, novas estratégias inclusivas dentro dos cinemas negros brasileiros, esses e essas profissionais retomam seus lugares de enunciação (no caso do cinema, a imagem assume este lugar discursivo) e trazem nas suas imagens a percepção simbólica, afetiva, humana de corpos, narrativas e vivências negras, em ruptura com a perspectiva do colonizador e com as representações essencializadoras.



## O cinema de Glenda Nicácio e Ary Rosa e a configuração de um polo cinematográfico em Cachoeira.

Cleonice Elias da Silva (USP - UEMG)

*Café com Canela* (2017) é o primeiro longa-metragem de Glenda Nicácio e Ary Rosa. Ele alcançou uma boa repercussão, sendo exibido em alguns circuitos comerciais de cinema e está no catálogo da Amazon Prime. Ambientada em Cachoeira, no Estado da Bahia, a história tem como centralidade a jovem e enérgica Violeta e Margarida, uma ex-professora que não superou a morte de seu filho, e, desde então, vive uma tristeza profunda. Ele fala de perdas, dor, superação, empatia e apresenta as duas personagens citadas através de uma abordagem que se distancia de alguns estereótipos recorrentes nas representações das mulheres negras. Em síntese, mostra como uma relação empática e afetuosa entre mulheres pode ser transformadora, assim como o filme de Viviane Ferreira.

*Ilha* (2018), outro filme longa-metragem da dupla, tem uma proposta ousada e pode ser considerado uma metalinguagem do fazer cinematográfico. O jovem Emerson, que sonha em ser cineasta, sequestra Henrique Santos, um cineasta baiano famoso e premiado, obrigando-o a fazer um filme sobre sua vida. A história se passa em uma ilha e, aos poucos, através das cenas criadas por Emerson, vamos conhecendo seu passado. Os dois jovens acabam ficando próximos e têm uma relação amorosa. O caráter regional, de acordo com o dito em outro momento, também está muito presente nesse filme.

*Até o Fim* (2020) é o terceiro longa-metragem dirigido pela cineasta. Ele traz a relação de três irmãs que se encontram após quinze anos, no momento em que o pai está prestes a falecer. Geralda foi a única que permaneceu na cidade de Cachoeira, Rose e Bel foram embora ainda jovens. Bel tornou-se uma produtora de cinema famosa, premiada com um Oscar, e Rose é uma cabeleireira alegre e despachada. A partir do encontro no quiosque de Geralda, os conflitos entre as irmãs vão vindo à tona da mesma forma que os laços afetivos que ainda as une. Mais ao final da trama, junta-se às três mulheres Vilmar, uma mulher trans, filha de Geralda que abandonou a família quando tinha apenas 12 anos. Geralda, uma mulher mais conservadora e amarga, se comparada com as irmãs, reluta um pouco em aceitar a identidade de gênero da moça. Obra, que em linhas gerais, posiciona-se contra a invisibilidade das mulheres negras/pretas no audiovisual nacional.

Os filmes apresentados correspondem a uma produção do cinema independente na região de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Ela está ganhando espaço no cenário do audiovisual contemporâneo, e, do nosso ponto de vista, diz respeito a um polo promissor de produção cinematográfica na região do Nordeste. Eles compõem parte do corpus documental da pesquisa de pós-doutorado “As cineastas negras no cinema contemporâneo brasileiro: cinemas de autoria pelas perspectivas de gênero e raça”, iniciada neste ano e realizada no DIVERSITAS da USP.

Esta proposta de comunicação tem como objetivo analisar a produção mencionada considerando os meios de fomento que viabilizam a realização dessas obras, assim como seus elementos estéticos e narrativos e a configuração de novas perspectivas de representatividade das pessoas negras/pretas, sobretudo as mulheres, contribuindo com o rompimento de estigmas e imaginários negativos associados à questão racial em nosso país.

## Rehumanizando corpos, vidas e almas: *Travessia* (2017) como visualidade dignificante.

Bianca Brites Mello (PUCRS)

A proposta deste trabalho visa articular elementos interpretativos por meio da análise fílmica do curta-metragem *Travessia* (2017), o qual foi produzido pela diretora e cineasta negra e brasileira Safira Moreira. O curta-metragem é inspirado em uma iniciativa autônoma da diretora de ressignificar a memória da população negra interconectando a sua trajetória íntima com os processos coletivos da diáspora africana no Brasil. O curta sintetiza a historicidade da população negra desde os tempos coloniais à busca por reparação e reconexão com a “potência vital” que é “ser” em vida. Nesse sentido, a construção de visualidade em *Travessia* centra-se na “contação de história” de um lugar novo sobre um tema e arquivo imagético elaborado por uma perspectiva colonial (MOREIRA, 2021). As fotografias e o contexto familiar da vida de Safira fundem-se em um relato visual dignificante que re-cria a história, as subjetividades a partir dos enquadramentos com as famílias negras que condensam a coletividade negra, que é transpassada pela experiência do racismo, do legado colonial e da luta por direitos e novas formas de habitar e ser no mundo. De tal modo, o aporte teórico ao qual se sustenta especialmente por autores negros, como Silvio Almeida (2019), Alex Ratts (2019), somado às contribuições de Paul Gilroy (2000) e Achille Mbembe (2017). Segue-se a linha de raciocínio de modo que se aglutine corpo, espaço e identidade como possibilidades que podem ser recriadas. Isso é possível pois o corpo ocupa espaço como enunciador de sentidos e se põem em movimento ao longo da diáspora de modo que, embora haja memórias de dor, as centelhas de vida, vitalidade, alegria e esperança possibilitam não só um “escape”, mas mudanças que conjuram novos significados pela experiência (RATTS, 2006, p. 69). Com efeito, a metodologia provém de elementos específicos que compõem a análise de filmes, tais como planos, sequências, enquadramentos, diálogos, imagens e montagem. Aten-ta-se, também, às relações simbólicas do campo cultural, sócio-histórico com a interpretação propriamente dita das imagens e sons em movimento, que possuem uma implicação fulcral para a narrativa audiovisual do curta-metragem (MARTIN, 1990; MIZOERF, 2011; GARDIES, 2011). Outrossim, urge fazer as devidas pontes para inseri-lo no debate acerca da proposta estratégica do “Cinema Negro” como tema-conceito (FREITAS, 2018; CANDANDA, 2022), tendo como referência o manuscrito “Dogma Feijoada: O Cinema Negro Brasileiro”, de autoria de Jeferson De (2005). Nesse ínterim, a necessidade e mobilização para articular uma nova forma de representar a população negra no audiovisual para além dos estereótipos negativos, papéis humilhantes ou inexistentes na maioria das películas constituem as principais premissas do “Cinema Negro”. É inegável o quanto o paradigma de inferioridade com base nos dispositivos de poder perpetrados pelo racismo e que vem se refazendo desde os meados dos anos 70, com Zózimo Bulbul figurando como precursor de uma outra forma de visualidade afro. Assim, vale-se enfaticamente de observações preponderantes que Safira Moreira tece para a elaboração metodológica, de modo que pondera o quanto a inserção do “olhar político” é intrínseco para restabelecer a ligação das fotografias às quais tornam-se aproximadas da dimensão espiritual, ritualizando-as na forma de imagem-presença e organizando-as em uma narrativa audiovisual.

## SESSÃO 16

05 de dezembro . sala Grande Otelo . 15h - 16h30

### As religiões de matriz africana como pauta do telejornalismo da TV Tupi nos anos de 1960.

Tania da Costa Garcia (UNESP)

O samba, inicialmente perseguido e silenciado, tornou-se, graças às escolas de samba e aos meios de comunicação de massa, música popular brasileira e patrimônio da cultura nacional. Tendo sua origem nos batuques e danças dos rituais religiosos de matriz africana - vale lembrar que muitos dos líderes das escolas de samba eram também pai de santo -, no processo de inclusão/exclusão desse universo simbólico afro-diaspóricos às representações do nacional, parece ter havido uma dissociação programática entre o ritual e suas formas de expressão, música e dança, e a religiosidade propriamente dita.

Em que pese o crescimento exponencial das religiões afro-brasileiras nos anos de 1960 e 1970, respondendo às transformações materiais e culturais decorrentes da intensificação dos movimentos migratórios, industrialização e urbanização, o tratamento dispensado pela mídia jornalística, impressa ou televisiva, a tais manifestações, deixa transparecer um estranhamento, transfigurado em preconceito ou exotismo.

Na presente proposta de comunicação elegemos três roteiros de locução recortados de diferentes telejornais da TV Tupi, entre 1962-1964, que trazem como notícias acontecimentos relacionados a estes rituais religiosos. Nosso objetivo é analisar os distintos enfoques e narrativas, dispensados ao tema, conforme o telejornal. No primeiro roteiro, veiculado pelo Diário de São Paulo na TV, o assunto é abordado como notícia policial; no segundo, apresentado pelo Repórter Esso, o evento ganha destaque no calendário religioso dos cultos afro-brasileiros; e, finalmente, no terceiro, na Revista Feminina, como encenação teatral realizada pelo grupo de Teatro Popular Brasileiro, coordenado por Solano Trindade.

A literatura especializada costuma delimitar a primeira metade do século XX como o período de maior repressão às religiões de matriz africana, afirmando ser a segunda, incluindo os anos de ditadura, marcada pela convivência pacífica. O que não impediu que nas páginas da imprensa escrita ou do telejornalismo dos anos de 1960 sobrevivessem diferentes camadas desta intolerância, manifestada de modo explícito, na criminalização de seus praticantes associados à feitiçaria, curandeirismo ou charlatanismo; ou de modo tácito, através da folclorização dos rituais, apresentados como espetáculo de música e dança, esvaziado de seu caráter religioso. Tais formas de apropriação, alinhadas ao conservadorismo dos setores dominantes, implicou no apagamento de legados culturais, muitas vezes centrais para a perpetuação da memória e do passado destes grupos, subsumidos no discurso da mestiçagem.

### Culturas juvenis e estigmas sociais: representações e visibilidades em telerreportagens da TV Tupi nos anos 60.

Rosana de Lima Soares (USP)

O projeto temático “Audiovisual, história e preservação: o lugar dos cinejornais e das telerreportagens brasileiros na construção da memória (1946-74)” examinará, no período democrático e da ditadura civil-militar no Brasil, as representações de eventos históricos e grupos sociais, o imaginário e os discursos culturais e políticos delas recorrentes, a partir da coleção Cine Jornal Informativo (1946-54), dos cinejornais do Fundo Atlântida (1955-74) e do Fundo Canal 100 (1959-1974), e das telerreportagens exibidas pela TV Tupi (Fundo Tupi, 1950-1974), documentação pertencente ao acervo da Cinemateca Brasileira. São dois os eixos de investigação do Projeto Temático: audiovisual e história; e preservação audiovisual, dimensão implicada pelo corpus a ser analisado, e as ações que envolvem sua recuperação e acesso. Como parte da pesquisa, o subprojeto “Crítica de mídia e estigmas sociais: representações da juventude em narrativas audiovisuais” está voltado à análise de telerreportagens relacionadas às representações da juventude e das visibilidades juvenis veiculadas em telejornais da TV Tupi de São Paulo entre 1962 e 1974. Pretende-se, assim, empreender uma análise crítica desses materiais, investigando as políticas da representação, os regimes de visibilidade e as estratégias de reconhecimento dos jovens em narrativas audiovisuais, notadamente em relação aos estigmas sociais a eles associados em torno de questões de gênero, raça e classe social. A pesquisa se faz de modo transdisciplinar desde suas bases, incluindo os campos da história e da comunicação, estabelecendo como centrais as seguintes categorias analíticas: narrativa e discurso; estigmas sociais e juventudes; documentário e reportagem. Ainda que não esteja voltada à análise comparativa entre cinejornais e telerreportagens, o estudo considera as inter-relações entre cinema e televisão no período demarcado, reconhecendo a importância de estabelecer parâmetros analíticos nos quais compreender uma cultura audiovisual mais ampla, na qual as telerreportagens dialogam com formas presentes em material impresso, sonoro e visual. Tendo como objeto empírico as edições dos telejornais da TV Tupi integrantes do “Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi” e disponíveis por meio do Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira (<http://www.bcc.org.br/>), as telerreportagens apresentam uma multiplicidade de acontecimentos significativos e de grande repercussão, incluindo os que interessam à temática específica desta comunicação. A partir da catalogação no acervo, destacam-se os seguintes eixos temáticos, que serão observados no momento das análises: escolas/movimento estudantil; estudantes/greve; estudantes/ocupação; estudantes/passeata; estudantes/protestos; estudantes/protestos e violência; estudantes/USP. As categorias e eixos inserem-se em um protocolo metodológico mais amplo que



## Apontamentos sobre o programa Ação Super8, a política cultural e a expansão dos meios televisuais, durante a vigência da Ditadura Militar no país, na segunda metade da década de 1970, no Brasil.

Flavio Rogerio Rocha (UFPR)

Esta proposta pretende discutir como o programa Ação Super8, o único programa de televisão dedicado ao cinema Super8 durante a década de 1970 e início dos anos 1980, participou da tentativa de implementar esse formato cinematográfico como uma opção viável comercialmente no mercado audiovisual da época, seja na publicidade, televisão ou cinema. Mesmo o Super8 enfrentando resistência, sendo considerado um formato amador e restrito ao ambiente doméstico, associado ao “cidadão médio” da crescente sociedade de consumo impulsionada pelo “milagre econômico” dos anos 1970.

O Ação Super8 fazia parte das atividades de Abrão Berman, sócio da empresa GRIFE (Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais). A GRIFE promovia várias ações em prol do Super8, como uma escola para formação de cineastas, uma galeria de arte, um departamento comercial para a produção de filmes institucionais e os Super Festivais Nacionais do filme Super8mm, realizados entre 1973 e 1983, que se tornaram um dos principais festivais dedicados a esse formato.

O Super8 era uma evolução do antigo formato 8mm, com perfurações menores na película, o que aumentava o espaço para o quadro da imagem. Lançado em 1965, o Super8 rapidamente ganhou popularidade, especialmente na década de 1970, devido ao seu baixo custo e à liberdade para pesquisa e experimentação. Artistas plásticos, músicos, poetas e aspirantes a cineastas adotaram o Super8 como ferramenta para expressar seus pensamentos e posicionamentos políticos. Isso gerou uma efervescência em torno das produções, levando à formação de circuitos alternativos de exibição e ao uso de espaços em festivais dedicados ao cinema 35mm e 16mm em todo o país. Os realizadores de filmes Super8 criaram seus próprios canais de comunicação, como colunas em jornais e revistas especializadas, cineclubes e espaços em programas de TV.

Um desses espaços privilegiados foi o Ação Super8, veiculado entre 1975 e 1981 pela TV Cultura de São Paulo, alcançando a capital e cidades próximas. O programa, que durava cerca de 30 minutos e era transmitido nos finais de semana, incluía entrevistas com realizadores, exibição de trechos ou filmes na íntegra, agenda de eventos, respostas a cartas de telespectadores, dicas de “como filmar melhor” e cobertura de festivais de Super8 pelo país.

A análise sobre a influência do Ação Super8 e das outras ações do GRIFE na viabilidade comercial do Super8 passa por dois grandes contextos: o Plano Nacional de Cultura, que buscava intervir no campo cultural, incluindo o cinema, e a modernização dos meios de comunicação, especialmente a expansão da televisão visando à “integração nacional”. Ambas as políticas foram implementadas pela Ditadura Civil-Militar, que usava a cultura e os meios de comunicação para alcançar uma hegemonia ideológica.

Desta forma, queremos investigar de que maneira o Ação Super8 e as ações do GRIFE impactaram no cenário audiovisual da época, como o programa se tornou um meio de comunicação entre os superoitistas e como repercutiu entre realizadores, empresas do setor cinematográfico, instituições estatais de fomento à cultura e na sociedade civil organizada - como cineclubes e entidades da classe artística.

## SESSÃO 17

05 de dezembro . sala Oscarito . 15h - 16h30

### A solidão urbana na tela: proposta de análise de dois filmes latino-americanos dos anos 1960.

Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF)

Ao estudarmos a cidade no cinema latino-americano do início dos anos 1960, nos encontramos com uma aparente contradição. Tomando como referência a divisão das três trilologias de filmes cinemanovistas proposta por Fernão Ramos, ao pensar a história do Cinema Novo brasileiro, a chamada “trilogia do sertão”, formada por *Vidas secas* (1964), de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra e *Deus e diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, se caracteriza por retratar o ambiente rural como o espaço máximo das contradições sociais, lugar por excelência do arcaico, que deve ser superado pela revolução. A cidade é praticamente inexistente e encarada mais como um lugar de promessa e redenção. Como exemplo, citamos a sequência final de *Vidas secas*, quando Sinhá Vitória contesta Fabiano, no momento em que afirma que, em breve, os meninos tomarão corpo e irão vaquejar. Ela tem outros planos: “(...) havemos de parar numa cidade grande. Vai ser tanta coisa pra gente vê com esses olhos que só conhece desgraça. Os meninos vão para a escola. Aprender tudo. Ter saber. Fazer conta na ponta do lápis, que nem ‘seu’ Tomás”. Ao som do chiado de carro de boi, vemos a família de retirantes se afastando da câmera, em cuja imagem se sobrepõe as seguintes palavras de Graciliano Ramos: “O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos”.

Diametralmente oposta é a abordagem da cidade pelo Nuevo Cine argentino. São justamente as contradições do ambiente urbano que aparecem em seus filmes. A capital Buenos Aires é retratada, em geral, como um lugar angustiante, monótono, melancólico e opressivo. Logo, os espaços públicos e privados da capital são os principais cenários onde os personagens desses filmes frequentam, seja de modo individual, coletivo ou em casal, tecendo o retrato de uma geração dividida entre a discordância com os valores morais tradicionais e a não plenitude da realização de seus desejos.

Por que filmes latino-americanos que são contemporâneos, obras dos anos 1960, possuem visões tão distintas da cidade? Por que a primeira fase do Cinema Novo brasileiro e o Nuevo Cine argentino são tão divergentes quando se trata da abordagem do ambiente urbano? Não temos uma resposta cabal para essa questão. O que podemos afirmar são algumas hipóteses, sobretudo, de ordem conjuntural. Por outro lado, temos consciência de que o cinema brasileiro dos anos 1960 não

se resume ao Cinema Novo, assim como tampouco o cinema argentino dessa década se circunscreve ao Nuevo Cine. Logo, talvez uma aproximação entre ambas cinematografias em relação à abordagem do espaço urbano se dê em uma análise comparativa com outros filmes, para além desses movimentos e não circunscritos ao início da década.

Desse modo, propomos uma análise entre *La nube*, episódio do longa argentino *Tres veces Ana* (1961), de David José Kohon, e o curta brasileiro *Morte branca* (1968), de José Américo Ribeiro. Ambos filmes abordam a solidão na cidade grande, do urbanita solitário entre a multidão, um tema caro no imaginário sobre o espaço urbano, já presente na literatura do século XIX em autores como Poe, Baudelaire e Dostoiévski, por exemplo. Como proposta teórico-metodológica, partiremos do conceito de “arena cultural” de Morse e das reflexões de Gorelik sobre Buenos Aires em diálogo com o seu conceito de “cidade latino-americana”.

## Cidade e favela no documentário engajado latino-americano: um estudo de dois casos.

André Lima Monfrini (PPGMPA/ECA-USP)

A presente comunicação analisa dois curtas-metragens documentais realizados no Chile e na Argentina no final dos anos 1950, ambos centrados em temáticas que envolvem a cidade e questões urbanas. A análise comparatista visa descrever o discurso social e político formulado pelo documentarismo engajado nestes dois países. *Las Callampas* (Rafael Sánchez, 1958) retrata a empreitada da população de La Aguada, uma callampa (favela) de Santiago. Um incêndio havia consumido o bairro onde vivia este grupo de moradores. Eles ocupam então outra porção de terra com o objetivo de refazer suas vidas em novo território. O filme destaca a atuação do grupo católico Hogar em Cristo como mediador da ação coletiva e comunitária. Após a ocupação, o trabalho missionário religioso, junto aos moradores, ergue casas populares que darão origem a um bairro novo, La Victoria. Sánchez foi a figura mais proeminente do documentarismo de base universitária que marcou o cenário chileno no período 1957-1973 (Corro et al, 2007). Foi também fundador do Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile (1956), importante centro de formação e difusão do cinema moderno naquele país.

No mesmo ano, na Argentina, David J. Kohon realizou *Buenos Aires*. Filme de viés mais experimental, afinado à tradição das *cities symphonies*, dá conta de uma Buenos Aires fraturada em dois universos físicos e simbólicos. A cidade formal, infraestruturada, inspirada nas cidades europeias do século XIX, convive - evidencia o filme - com o fenômeno de consolidação das villas miserias (outro nome para favela). Espaço das habitações autoconstruídas, é nesses bairros que se acomodam as populações trabalhadoras. *Buenos Aires* foi recentemente discutido por Adrián Gorelik (2021) e Fabián Núñez (2023), que interpretam o filme como obra de balanço do processo de modernização vivido pelo país naquele momento. A fratura social posta na tela, argumentam, indica não a existência de “dois países”, mas de um mesmo modelo de desenvolvimento tendo a vida urbana como motor e o Estado nacional como esteio.

Na América Latina, no Brasil inclusive, o documentário moderno despontou no horizonte histórico num momento de intensa urbanização. Gorelik, já citado, trabalha a ideia da “cidade latino americana como figura de imaginação política e social” (2022), ou seja, um território físico e simbólico que se afigura por todo o continente durante a vigência das variadas vertentes nacionais-desenvolvimentistas (1950-1970). Os dois filmes analisados, relevantes em seus respectivos

contextos cinematográficos, indicam uma sensibilidade do cinema documental em registrar (já nos anos 1950) certa dialética da modernização que se expressa na consolidação das favelas na paisagem urbana latino-americana. Estudos como o de Gorelik e Valladares (2005) demonstram que, nesse período, as ciências sociais e a vida intelectual no continente se ocuparam de pensar a integração das populações marginalizadas à cidade formal, “erradicando favelas” ou produzindo alternativas urbanísticas. A comunicação irá situar como estes filmes apontam formas do documentário engajado interagir com os fenômenos urbanos, colocando mais ou menos em xeque esquemas de uma modernização positiva. Em *Las Callampas*, o projeto político-cultural é humanista, pedagógico e atravessado pelo imaginário da democracia cristã. Em *Buenos Aires*, o retrato é o de uma metrópole incapaz de espelhar a contento o desenvolvimento nacional.

## Inquietações de Sara Gómez: *De Cierta Manera* e a contestação no cinema cubano

Leonam Quitéria Gomes Monteiro (UERJ)

Este trabalho tem como objetivo analisar de que maneira os diretores produziram reflexões identitárias e críticas acerca dos rumos da Revolução Cubana, entre 1971 e 1976, período que ficou conhecido como Quinquenio Gris. No início dos anos 70, a relação entre os intelectuais e o governo revolucionário mudou intensamente e se intensificou uma maior cobrança do caráter revolucionário do artista e suas produções, acarretando um cerceamento maior ao campo cultural, baseado nas novas diretrizes e parâmetros que se institucionalizaram com a nova política cultural oficial.

O Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura reafirmou a importância da educação e seu fortalecimento para a criação do homem novo, ou seja, a educação de novos homens para uma nova sociedade revolucionária, pautada pela formação ideológica. Os meios de comunicação também figuraram entre as novas orientações apresentadas e debatidas pelo Congresso. Reafirmou-se o rádio, a televisão, o cinema e a imprensa como instrumentos capazes de agirem para a disseminação e da conscientização dos novos valores revolucionários. Durante esses cinco anos, o meio cultural sofreu um endurecimento das possibilidades criativas, e o espaço de perspectiva das produções foi mais burocrático e dogmático e a política cultural passou a ser determinada por parâmetros ou modelos.

Em vista disso, pretendemos deter nosso olhar para os intelectuais/diretores no campo cinematográfico, de forma a compreender quais imagens/temas os filmes produziram? Como os discursos dos filmes foram articulados com as discussões do seu mundo de produção? Quais reflexões foram empreendidas sobre o papel do intelectual na revolução? Que identidades estavam em disputas sobre o projeto de sociedade em Cuba?

Para realizar o objetivo desse trabalho, voltamos nosso olhar para *De Cierta Manera* (1974), filme de Sara Gómez. A diretora foi a primeira mulher e negra a realizar uma longa-metragem de ficção no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC). Utilizando-se de uma construção narrativa que mescla o uso do regime ficcional e documental, Sara Gómez aborda de forma interseccional as relações entre raça, gênero e classe, a partir de um casal de protagonista: Yolanda, professora de pele clara, revolucionária e oriunda de uma classe superior e Mario, um trabalhador de fábrica de pele escura e pobre, que estão passando por um processo de desconstrução, destruição de suas identidades. Esse encontro produz um choque entre a nova mentalidade



revolucionária e a antiga, onde o machismo e racismo ainda persistem. Além disso, a diretora apresenta as contradições mentais, que ainda existem no cenário atual, mas também se pergunta qual o papel da revolução na condição sociopolítica daqueles indivíduos.

## Chaco Boreal: um protagonista do cinema paraguaio entre o evangelho e o agronegócio.

Andréa C. Scansani (UFSC)

O território ladeado pelos rios Paraguai e Pilcomayo, conhecido como Chaco Paraguai ou Chaco Boreal, passa por mutações irreversíveis. Chamado de “inferno verde” por colonizadores menonitas, ainda em 1928, a região abriga o segundo sistema florestal contínuo mais extenso e diverso da América do Sul, depois da Amazônia com a qual faz fronteira. Sobre essa importante região se sobrepõem todo tipo de disputas políticas, econômicas, sociais, culturais e, por que não dizer, anímicas.

Marcado por grandes guerras, como a sanguinolenta Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) e pela Guerra do Chaco (1932-1935), o Paraguai padece de uma constante reconfiguração territorial atrelada a interesses transnacionais. Quer seja pela distribuição de propriedades a estrangeiros, como justificativa de reparação das dívidas de guerra, ou por favores oferecidos pela ditadura de Alfredo Stroessner a seus correligionários, a questão da terra no Paraguai continua a ser o epicentro de litígios contemporâneos. Aqui podemos citar a relativamente recente colonização de terras e almas por comunidades cristãs (Salesianos, Menonitas, New Tribes Mission), a controversa alcunha transfronteiriça da República da Soja ou a construção do Corredor Bioceânico, cujo palco principal é o Chaco Boreal.

É dentro desse cenário que muitos filmes contemporâneos paraguaios vão desenhar suas produções. Entre documentários e ficções feitos por cineastas indígenas e urbanos, mulheres e homens, encontramos uma gama diversificada de filmes como *Réquiem por um soldado* (Galia Giménez, 2002), *El impenetrable* e *Chaco* (Daniele Incalcaterra e Fausta Quatrini, 2012 e 2017, respectivamente), *Ujirei* (Mateo Sobode Chiqueno, 2017), *La redención* (Hérib Godoy, 2017), *Apenas el sol* (Arami Ullón, 2020), *Boreal* (Federico Adorno, 2022) ou *Eami* (Paz Encina, 2022). São filmes que retomam aspectos históricos, como a Guerra do Chaco, ou os massacres indígenas dos anos 1970 e 1990, como também refletem sobre as inúmeras facetas dos conflitos anímicos e ambientais a partir da evangelização da população local e o avanço desenfreado do agronegócio.

Isso posto, esta apresentação propõe um diálogo entre o cinema contemporâneo paraguaio e a história da ocupação territorial do Chaco Boreal como modo de examinar mais de perto as nuances que compõem as realidades latino-americanas.

## SESSÃO 18

05 de dezembro . sala do 4º andar da Reitoria da Unifesp . 15h - 16h30

### Desde as Terras Baixas as grandes telas: O caminho do xamã no cinema latino-americano recente.

Juliano Gonçalves da Silva

Entre o sonho e o transe/êxtase através de uso de drogas psicodélicas os povos ameríndios constataam esses espaços como fundamentais e dão importância ao ator político que media esses mundos em suas existências cosmopolíticas e identitárias ameríndias das terras baixas. Configurando elementos presentes em sociedades contra o estado, existe hoje uma série de pesquisas que identificam o uso dos psicodélicos como elementos essenciais na formação dessas sociedades, e que por sua presença e uso incluem a percepção ampliada da existência humana em sua totalidade integrada holisticamente com todos os espíritos e elementos da natureza. Intelectuais indígenas como David Kopenawa Yanomami, e Ailton Krenak entre outros tem alertado profeticamente sobre o risco eminente de queda do Mundo... Essa converge com a crise de Emergência Climática e o colapso ecológico do planeta, resultado de nefastas ações da civilização branca. Nessa comunicação partindo dessas constatações pretendo analisar a ação dos personagens que são ou buscam se tornar e ter o poder de xamã nos filmes *O abraço da Serpente* (Ciro Guerra, Colômbia. 2015) e *Terra Vermelha* (Mauro Bechis, Brasil. 2008).

### Contranarrativas indígenas em Santa Catarina: três documentários contemporâneos sobre o povo Laklãnõ/Xokleng.

Mauricio Biscaia Veiga (UDESC)

O presente trabalho, parte de pesquisa de doutorado em andamento, tem como objetos de análise três documentários de curta-metragem produzidos na última década pelos e sobre os Laklãnõ, também conhecidos como Xokleng, um dos três povos indígenas aldeados em Santa Catarina, mais precisamente no Vale do Itajaí. São eles: *Tõ Dén Txi Kabel - Aqueles que contam histórias*

(2014), *Laklânô/Xokleng: Os órfãos do Vale* (2018) e *Vãnh gô tō Laklânô* (2022), todos produzidos a partir de parcerias entre indígenas e não-indígenas. A narrativa histórica hegemônica na região costuma atribuir o desenvolvimento do estado catarinense a um suposto espírito empreendedor e de dedicação ao trabalho de imigrantes europeus, especialmente alemães, que ali chegaram a partir da segunda metade do século XIX. Esta narrativa, contudo, foi construída tendo como uma de suas bases uma ideia colonialista sobre um “outro” selvagem, em oposição ao “bravo imigrante” que teria trazido o progresso, silenciando a respeito das violências cometidas contra os povos indígenas que ali habitavam: primeiramente um explícito projeto de genocídio, seguido pelo etnocídio após a chamada “pacificação” pelo antigo Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1914, e, por fim, a construção de uma barragem de contenção de cheias dentro do território indígena, feita durante a Ditadura Militar sem medidas compensatórias à comunidade, tornando suas terras improdutivas e propensas a frequentes alagamentos, estando eles, até hoje, em luta pela demarcação de novas terras. Com base nisso, busco analisar, além dos contextos de produção dos filmes em questão, como os mesmos trazem uma contranarrativa à história hegemônica, de modo que a própria comunidade indígena assume o protagonismo, apropriando-se e contando a história da colonização sob o seu ponto de vista, e com uma perspectiva decolonial. Os três filmes fazem amplo uso de história oral, sendo a história narrada pela voz e olhar dos indígenas entrevistados, podendo-se perceber o quanto são um povo coletivamente marcado por memórias traumáticas, mas que buscam neste passado de violência a força para continuar resistindo e lutando por seus direitos. Além disso, os três documentários se utilizam de amplo acervo imagético, produzido pelo olhar do colonizador, de modo a integrar tais imagens com os relatos orais sobre a história, numa perspectiva de “prova” ou de “testemunho” sobre o passado. Ali constam, por exemplo, além de várias fotografias do início do século XX, também cenas do primeiro filme a trazer imagens do povo Laklânô, à época chamados de bugres ou botocudos, filmado em 1928 por um aventureiro alemão que viajava pela região, retratando-os ora como selvagens, ora como infantilizados. Uma questão a ser pensada, a partir da análise fílmica, é sobre como, quase cem anos depois, os Laklânô interpretam estas imagens nos três filmes, e como as relacionam com suas lutas na contemporaneidade. Como metodologia de análise, utilizo as ferramentas propostas por Napolitano, buscando focar em seus elementos narrativos e estéticos, e como os mesmos são utilizados para se construir um significado e uma interpretação histórica. Além disso, busco também dialogar com autores do campo decolonial, analisando se, para além de sua contranarrativa, os filmes também se apropriam de uma linguagem estética decolonial ou contra-hegemônica.

## “UÝRA – A RETOMADA DA FLORESTA: representação feminina transgênero em três temporalidades”

Marcos Corrêa (UFSCAR)

O presente trabalho realiza análise fílmica do documentário *Uýra – a retomada da floresta* (Direção Juliana Curi, 2022). O filme narra a história de Uýra Sodoma em uma jornada educativa com jovens ribeirinhos da Amazônia. Sodoma é uma educadora, artista visual, indígena e transgênero, possui formação em Biologia e utiliza da linguagem científica para ambientar seus trabalhos nas linguagens da fotografia, performance e audiovisual. O objetivo desta pesquisa consiste em examinar a articulação entre gênero, performance e temporalidade no filme em evidência. Nossa investigação parte das questões: o gênero determina como acontecem as práticas performativas? Quais e quantas temporalidades tangenciam as performances e narrativa do filme? Nossa pesquisa evidencia que – no caso do filme analisado – gênero e performance estão intrinsecamente relacionados. Além disso, podemos relacionar três temporalidades à narrativa em questão.

Para embasar teoricamente nossa investigação, recorreremos aos conceitos de gênero (BUTLER, 2018), performance (COHEN, 2002; FISCHER-LICHTE, 2005) e temporalidade espiral (MARTINS, 2021). Nossa pesquisa também se ampara na análise fílmica, tendo como referência Ismail Xavier (2007).

O filme *Uýra – A Retomada da Floresta* é constituído por uma narrativa complexa, marcada por discursos distintos e temporalidades diversas. Protagonizado por uma artista visual indígena e transgênero que desenvolve trabalhos amparados pelo conhecimento científico da biologia e configurados pelas linguagens da performance, fotografia e audiovisual, o filme traz em seu cerne uma narrativa que precisa ser entendida em seu contexto de aprofundamento histórico para que se apreenda a quantidade de informações e de camadas de significados possíveis. Nossa investigação permite observar três diferentes tipos de discurso como constituintes da narrativa: o discurso científico, o discurso de preservação ambiental e cosmovisão indígena e o discurso em defesa da população LGBTQIA+ da periferia, somados à linguagem da performance. A narrativa possui ainda três temporalidades diferentes que coabitam a história contada; já os elementos imagéticos, sonoros e de montagem produzem uma dicotomia entre os ambientes urbanos e os ambientes de natureza. Tal dicotomia permeia a narrativa e deixa claro que as práticas urbanas estão dissociadas de valores ancestrais dos povos originários. Assim como em todo o texto do filme, as performances ratificam a ideia de que os seres humanos (em especial os urbanos) são “corresponsáveis” pela poluição dos rios, florestas, e cabe a eles mudança de comportamento para que assim haja um futuro possível.

Quanto à jornada de Sodoma, percebemos que, no início da narrativa, a performer mergulha sem roupas em um rio, enquanto narra sobre um futuro inimaginável. Em um segundo momento, percorre pelo menos três grupos distintos de comunidades com jovens e crianças, promovendo debates e atividades formativas. No encerramento, Sodoma emerge – dessa vez, vestida de folhas – e narra sobre as vozes de seus ancestrais que a acompanham e constituem uma parte do seu fazer artístico. Há transformação e a personagem, que iniciou como humana durante o filme, transforma-se e se torna “planta-gente”, encerrando a narrativa de forma diferente.

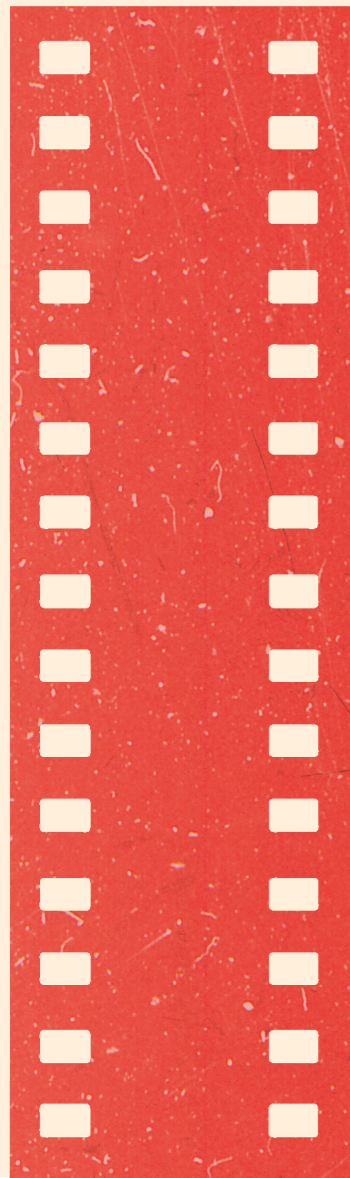


*SESSÕES  
E RESUMOS*

06

---

DEZ





## SESSÃO 19

06 de dezembro . sala Grande Otelo . 09h - 11h

### A historicidade do mundo do trabalho no cinema realista de Ken Loach: as imagens geracionais como representação das metamorfoses do trabalho entre 2001 e 2024.

Cíntia Medina (USP)

**Marcada** pela representação das transformações do mundo do trabalho na contemporaneidade, a cinematografia de Ken Loach nos oferece um objeto estético notoriamente dotado de historicidade. Tal assertiva encontra-se lastreada tanto em sua representação acerca do aprofundamento das sucessivas crises capitalistas e suas medidas contratendências em desfavor de crescentes franjas de trabalhadores ao redor do globo quanto em relação aos métodos de produção e distribuição empregados pelo diretor e sua equipe cinematográfica, os quais prezam pela busca de fontes e eventos históricos para a escrita e montagem de seus roteiros. Portanto, é nessa dinâmica social apreendida por Loach que o mundo do trabalho se torna elemento de sua estética realista, a qual encontra-se ancorada na tradição da narrativa épico-dramática. Nesse sentido, a proposta desta discussão é analisar de que maneira o realismo loachiano representa as metamorfoses do trabalho na contemporaneidade; de que forma ele tece esse evento histórico através do que denominamos de imagens geracionais, as quais representam um permanente embate entre personagens arquetípicos de distintos momentos históricos do desenvolvimento da organização do mundo do trabalho e de sua sociabilidade ao longo das últimas décadas. Apresentadas em formas estilísticas contraditórias, essas imagens constroem uma representação da historicidade do trabalho em permanente rearranjo contratendencial face às sucessivas crises de acumulação capitalista, as quais impactam diretamente os modos de vida de diversas franjas de trabalhadores de baixa e média renda. Para tal discussão, nosso objeto de análise é composto por cinco filmes dirigidos por Loach entre 2001 e 2024, nomeadamente: *Os Ferroviários* (2001), *Mundo Livre* (2007), *Eu, Daniel Blake* (2016), *Você não estava aqui* (2019) e *O último pub* (2023). São filmes que tecem uma linha orgânica e contínua da historicidade do trabalho contemporâneo. Juntos esses filmes sintetizam uma representação histórica dessas transformações no mundo do trabalho, isto é, de uma condição de solidariedade forjada na luta trabalhista por direitos sociais, estabelecida no passado sob um contexto fordista-keynesiano, para outra condição presente de fragmentação e precarização do trabalho sem direitos laborais. Esta última, por sua vez, assentada em um desenvolvido regime monopolista-financeiro, encontra-se marcada pela transferência geográfica de complexos fabris outrora pujantes, por sucessivas privatizações do erário, por fluxos em massa de trabalhadores imigrantes mal remunerados e pela crescente pauperização de trabalhadores e famílias de renda média. Assim, mantendo-se fiel à tradição da narrativa épico-dramática, cujo foco encontra-se nas ações humanas realizadas conforme as condições históricas que oferecem possibilidades e limites de sua efetivação, Loach constrói estetizações

dessa historicidade do trabalho explorando diversas pluralidades de canais que potencializam a sua narrativa via construção de imagens geracionais, utilizando-se da força crítica do humor seco da região dos trabalhadores de Yorkshire, da memória fotográfica, do movimento de câmera, passando pelo jazz e blues para representar essas mudanças na história do trabalho – esta, por sua vez, tão marcada por lutas, resistências, vitórias e derrotas dos trabalhadores e suas famílias em meio às sucessivas crises econômicas deflagradas, as quais têm alterado historicamente as formas de sociabilidade do mundo do trabalho.

### Michelangelo Antonioni e Jia Zhangke: possibilidades da representação histórica da China.

Luiz Eduardo Kogut (UFPR)

**Em** 1972, o diretor italiano Michelangelo Antonioni foi convidado pelo Partido Comunista Chinês (PCC) para realizar um documentário no país sobre a Revolução Cultural. As filmagens duraram 22 dias e deram fruto a um extenso documentário. Antonioni tem um foco em filmar o dia a dia comum das pessoas durante o período histórico conhecido pelas suas convulsões sociais e atrito político. Ele parece se ater mais à simplicidade da vida comum de um país majoritariamente rural e pobre.

O filme de forma bem conhecida foi rechaçado pelo PCC e foi banido na China, só sendo exibido no país em 2004. O partido via como inaceitável a postura do diretor de escolher filmar a simplicidade, pois viam como uma maneira de virar a câmera para longe do que de fato foi desenvolvido no país do período. O problema seria não o que foi filmado, mas o que deixou de ser: Antonioni teria se interessado mais pelo lado bucólico da vida do que no desenvolvimento do país (SORACE, 2019).

Portanto, a questão de Antonioni na China vai além de um problema ideológico: as críticas ao documentário não era apenas a um conteúdo indesejado, mas também a todo um projeto estético que não era aquele da Revolução Cultural, toda uma visão de forma de representação do mundo que fugia do previsto pelo partido. No lugar das glórias do desenvolvimento e o romantismo revolucionário, próprios à estética maoísta, o diretor moderno entrega um documentário lento e interessado nas minúcias da rotina.

Da mesma maneira, o escritor Yu Hua, em seu livro de memórias, *China in Ten Words*, comenta a vida durante a Revolução Cultural, que começa de forma agitada com diversas convulsões políticas, mas que “muda de idioma” na metade dos anos 70, se aproximando aos filmes de arte modernistas europeus: “o ritmo de nossas vidas tinha muito em comum com as cenas prolongadas e estáticas, e os longos pans e planos do cinema de arte” (p. 48).

Yu Hua não cita, mas a menção a um cinema europeu modernista dificilmente foge de Antonioni, ainda mais com citações aos longos planos e os movimentos pan. A junção de sua memória afetiva à adoção da estética do cinema europeu nessa construção de sua escrita é um sintoma da própria jornada de Chung Kuo, que passou a ser bem aceito no território chinês devido à forma que descrevia o período da Revolução Cultural (XIANG, 2013).

A partir dessa primeira possibilidade de diálogo entre momentos históricos e suas representações, proponho explorar as relações que essa forma de representação histórica cria com uma outra proposta de retratar o período da década de 70 na China: o filme *Plataforma*, lançado em



2000, dirigido por Jia Zhangke. O filme se alonga entre o fim da década de 70 e os anos 80 acompanhando uma trupe artística que vivencia as mudanças políticas, culturais e sociais do país no período de transição entre o fim da Revolução Cultural e as reformas econômicas de Deng Xiaoping.

*Plataforma*, assim como Antonioni o fez com o idealismo revolucionário, retira o verniz trágico comum às representações da Revolução Cultural na ficção para propor uma observação lenta da rotina, repensando o tempo histórico a partir de outras formas de representação. Esse trabalho visa analisar em conjunto ambos os filmes para melhor compreender a forma que essa representação histórica se cruza com os horizontes estéticos e como estes representam formas distintas de pensar o tempo histórico.

## Espaço fílmico-histórico no filme *Zona de Interesse*.

Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz (UFS)

Maria de Lourdes Carneiro da Cunha Nóbrega (UNICAP)

Este artigo tem como intuito realizar uma análise de alguns espaços fílmicos apresentados no filme *Zona de Interesse* (2023), dirigido pelo cineasta inglês Jonathan Glazer, tendo como objetivo principal demonstrar a ambiguidade ético-estética expressa audiovisualmente em algumas sequências da narrativa do filme. Metodologicamente a análise se dá de forma comparativa através da pesquisa e compreensão histórico-cultural que fundamenta as bases conceituais da construção destes recortes de espaço criado para a trama, como, por exemplo, o espaço do jardim da casa. Os estudos partem da hipótese de que se por um lado o jardim se constitui um espaço idílico, amparado pelas práticas paisagísticas e higienistas Românticas, advindas dos séculos XVIII e XIX, por outro é também um elemento de representatividade do “romantismo hipócrita” do regime alemão do III Reich. Para elaboração da análise, autores como Berlin (2022), Argan (1992) e Panzini (2013) auxiliam na compreensão do Romantismo destacado na análise fílmica, bem como na compreensão conceitual do espaço fílmico do jardim criado para o filme, resultante de práticas deturpadas advindas dos ideais românticos e utilizadas pelo regime nazista. Teóricos como Couquelin (2007) e Bernardo (2011), auxiliam na análise morfológica dos espaços, cujas subdivisões integram a narrativa do filme e expõem a hipótese sugerida

## Memória, diplomacia e imagem: uma trajetória audiovisual de Sérgio Vieira de Mello.

Daniel De Lucca (UNILAB)

Representante de destaque da ONU na mediação e administração de conflitos no fim do século XX, considerado por muitos virtual sucessor de Kofi Annan na Secretaria-Geral das Nações Unidas

e figura que contribuiu indiretamente para impulsionar a imagem diplomática do Brasil como um global player qualificado no início do novo milênio, Sérgio Vieira de Mello transformou-se num personagem ícone das relações internacionais para além do campo especializado. Seu assassinato, ocorrido em 2003, num trágico atentado terrorista quando atuava como representante especial do secretário geral da ONU em Bagdá, durante a segunda invasão dos EUA ao Iraque, favoreceu a produção de um imaginário a respeito de seu perfil como um mártir, um diplomata-herói que deu sua vida em busca da paz mundial. Esta comunicação problematiza esta representação monumental presente na trajetória audiovisual de Sérgio Vieira de Mello elaborada após sua morte. Para tal 4 filmes serão analisados: *A caminho de Bagdá* (2004), *O Legado de um herói brasileiro* (2019), e as duas produções homônimas: *Sérgio* - um documentário financiado pela HBO (2009) e uma ficção histórica com o selo da Netflix (2019). Por meio de uma “leitura de contraponto” (SAID, 1995) discutir-se-á a construção audiovisual do diplomata, da própria organização internacional que ele representava (ONU) e dos territórios estrangeiros em que atuou.

Esta comunicação considera que a produção audiovisual, assim como os museus, as fundações e os arquivos, podem integrar estratégias e contra-estratégias de legitimação e institucionalização de trajetórias diplomáticas como um patrimônio a ser valorizado e preservado. Os filmes atuam na formação e fixação de uma memória pública, neste caso, do perfil transnacional a respeito do diplomata brasileiro. Entretanto, a produção fílmica sobre Sérgio Vieira de Mello não deixa de privilegiar certas perspectivas, invisibilizando contradições e silenciando conflitos vividos, com o objetivo de oferecer uma narrativa coerente capaz de exaltar os ideais de paz, justiça e direitos humanos, ajustados aos princípios da ONU e que foram associados ao próprio processo de imortalização do diplomata brasileiro.

## SESSÃO 20

06 de dezembro . sala Oscarito . 09h - 11h

## Diálogos de exílio: correspondência inédita entre Fernando Pino Solanas e Octavio Getino.

André Queiroz (UFF) e Paulo Victor de Oliveira Costa (UFF)

A partir do cruzamento de 5 cartas escritas, até o presente inéditas, entre os meses de abril e setembro de 1977; 3 de Fernando Pino Solanas, em Paris e 2 de Octavio Getino – sendo a segunda delas também por Susana Velleggia, em Lima – pretendemos destacar uma série de temas que obsediavam os dois principais referentes do Grupo Cine Liberación nos primeiros anos de exílio.

Sejam as dificuldades de cunho privado; como as que envolviam a família e as crianças

– compatibilizar as raras demandas de trabalho que implicavam, por vezes, deslocamentos territoriais de um país a outro com a necessidade de fixar residência; criar laços sociais; investir em estratégias de sedimentação que viabilizassem a compreensão dos traços culturais do país de asilo (França, Peru), a aprendizagem da língua francesa (família Solanas), aspectos imprescindíveis a conformação subjetiva das crianças – os filhos do exílio. Tal problemática atravessa a conversação.

No que tange ao estado de desenvolvimento de trabalho, Pino Solanas estava envolvido com a escrita do roteiro de *La Razón Pura* (um de seus projetos inacabados) no qual evocava o tema da ciência materializada na trama narrativa pelo percurso de dois personagens; o debate mais amplo do colonialismo da esquerda liberal europeia sobre o Terceiro Mundo; e a estrutura histórico-política de dominação econômica, ideológica, cultural e científica. Solanas constrói dois personagens que encarnam, cada qual, uma das vertentes do desenvolvimento científico. Solanas explicita em suas cartas que se trata de apostar em um desenvolvimento tecno-científico de cunho nacional-popular. Nestas cartas que atravessam o Atlântico, se pode perceber os esforços entre Solanas e Getino para resgatar a cumplicidade criativa e metodológica que caracterizaram os anos 1966-1975 do Grupo Cine Liberación. Solanas se mostra empenhado em conseguir os meios para que Getino e família possam ir morar em Paris. Solanas, inclusive, acena com a função que Getino passaria a ocupar em *La Razón Pura*.

Podemos perceber, claramente, certa dinâmica autocrítica, no que tange ao processo de produção, distribuição, exibição dos filmes, da parte dos dois realizadores. Solanas segue às voltas com o rechaço de setores da esquerda europeia (intelectuais, artistas, militância política) para com o peronismo combatente e revolucionário que ele reivindica; consciente deste estado de coisas, busca formas de comercialização dos filmes produzidos pelo Grupo Cine Liberación e o alargamento de fronteiras narrativo-temáticas para a empreitada em curso. Getino descreve o processo de criação de um filme em média metragem, em Lima; as dificuldades e as alternativas que se lhe foram conformando. Nessa esteira analítica, Getino pauta a tripla hélice que deve atravessar o processo de produção fílmica: a quem nos dirigimos; o que queremos transmitir; o como fazê-lo, que segundo Getino, deriva diretamente da reflexão ensejada nas duas primeiras questões-vetores. É o que lhes toca apostar.

Imprescindível destacar que a recuperação destas cartas pelo trabalho de investigação junto ao arquivo pessoal/particular de Fernando Pino Solanas, durante nosso estágio de trabalho em Buenos Aires junto ao Instituto Gino Germani/Universidad de Buenos Aires, assim como de inúmeros outros documentos absolutamente inéditos, apenas se nos fez possível pela gentileza de Ângela Correa e Victoria Solanas – que nos tem franqueado o acesso a integralidade dos arquivos da família Solanas

## Domingo no golpe: entre o registro histórico e as imagens de vigilância.

Julia Gonçalves Declié Fagioli (PUC Minas / UFJF)

Como abordar imagens recentes, com ampla circulação, reproduzidas à exaustão pelas emissoras de televisão, e, ainda, imagens que despertam paixões, as mais diversas, nos espectadores que as encontram? Trata-se das imagens de vigilância retomadas no filme *Domingo no golpe* (2024), de Giselle Beiguelman e Lucas Bambozzi. Através de *Domingo no golpe* é possível discutir

não apenas os acontecimentos filmados pelas câmeras de vigilância, mas compreender o estatuto dessas imagens, seu contexto e os procedimentos de montagem adotados pelos realizadores. As imagens e a maneira como são retomadas, enquanto arquivos, no filme, contribuem para a compreensão dos acontecimentos. Porém, além de descrevê-las e analisá-las, seria importante um passo atrás, num esforço de responder a algumas questões: o que é uma imagem de vigilância? Como ela se torna um arquivo? O que podemos aprender com elas?

Há uma lógica da vigilância na sociedade contemporânea que, segundo Fernanda Bruno (2013) – baseando-se em Michel Foucault –, obedece a um tríplice regime de legitimação: segurança, visibilidade e eficácia. As imagens das câmeras de vigilância são registradas em modo contínuo, e o resultado esperado é a disciplina, já que as pessoas que por ali transitam, geralmente, têm consciência de que estão sendo filmadas. Assim, haveria uma autorregulação do comportamento, um receio de ser visto fazendo algo proibido, ou constrangedor. Entretanto, não é isso que vemos nas imagens registradas em 08 de janeiro, quando as pessoas destroem o patrimônio público e cometem crimes, algumas mascaradas e outras sem qualquer preocupação. Pelo contrário, esse segundo grupo, na verdade, faz selfies e vídeos com o celular. Para Giselle Beiguelman, “há uma espécie de frenesi da destruição que implicitamente supõe que o que é público é de ‘ninguém’ e, sendo assim, você pode ir lá e fazer o que você quiser” (2024, s/p.).

As imagens de vigilância são produzidas sem um sujeito por trás da câmera. As câmeras são posicionadas a partir de critérios espaciais, e não subjetivos. Assim, as pessoas passeiam entre o campo e o fora de campo, muitas vezes sem percebê-las. E afinal, o que acontece quando essas imagens se tornam arquivos? A historiadora Sylvie Lindeperg (2010) afirma que muitas vezes as imagens só se tornam arquivos a partir do uso que se faz delas, da maneira como são recontextualizadas. Assim como vemos no filme, na reconstrução cronológica dos acontecimentos, ao longo da manhã, nada acontece. Um ou outro funcionário passa pelo campo. Aquelas imagens, não fosse a data específica, não ganhariam nenhum interesse histórico. O sentido a elas atribuído está na data e em tudo que é registrado nas horas seguintes. Assim, pela sua importância histórica, é que essas imagens se tornam arquivos.

Num segundo momento, para melhor compreender historicamente as imagens e o filme, propomos uma aproximação de outras imagens da história, das democracias sob ataque. No caso do golpe militar de 11 de setembro de 1973 no Chile, há um importante registro que mostra o ataque ao Palácio de la Moneda, sede da presidência da República. Há, claro, inúmeras diferenças entre os acontecimentos, particularmente o fato de que não se trata de imagens de vigilância, mas imagens externas e distantes, realizadas para o filme *Batalha do Chile: o golpe de estado* (Patrício Guzmán, 1977). Em comum há a correlação que se estabelece entre a democracia e a sua sede.

## A perpetração da violência no governo de Pinochet pelas lentes de Helena Solberg: análise de *Chile: by reason or by force* (1983).

Alcilene Cavalcante (UFG)

Da realização fílmica de Helena Solberg, que compreende mais de uma dezena de títulos, analisamos o documentário *Chile: by reason or by force*, realizado em outubro de 1983, que a cineasta brasileira dirigiu com o estadunidense, David Meyer, seu parceiro em diferentes produções. Tra-



ta-se de um documentário-reportagem, de 60 min, em 16 mm, sobre os dez anos do golpe militar contra o governo de Salvador Allende e os conflitos sociais em curso, naquele ano. Financiado pela televisão pública dos Estados Unidos (Public Broadcasting Service), o produto audiovisual foi exibido em cadeia nacional, naquele país, em novembro de 1983. Para além dos aspectos que o filme informa sobre a política externa estadunidense, adotada para a América Latina, frente às graves denúncias de violência de Estado, perpetrada pelo governo de Augusto Pinochet, naquela década, e sobre a crônica política do país, especialmente de Santiago, relativa às efemérides do golpe e às motivações econômicas e políticas das manifestações sociais denominadas Protestas, naqueles meses – que desenvolvemos em formato de artigo –, destacaremos, nesta comunicação, especificamente, as estratégias utilizadas pelos diretores para apresentarem personagens, autoridades civis e militares, vinculados à violência de Estado. Abordaremos, então, sequências e elementos filmicos que nos permitem discutir o papel de perpetradores da violência no Chile, no período em questão, em diálogo com a bibliografia recente sobre essa temática.

## Entre História e Cinema: A história representada no documentário *Utopia e Barbárie* de Silvio Tendler.

Karoline Gorget Rodrigues (UFMT)

Na relação entre História e Cinema, a presente apresentação busca o diálogo entre as duas esferas, a fim de construir o saber acerca da interpretação histórica presente no filme *Utopia e Barbárie* (Tendler, 2009). Esta proposta de comunicação está relacionada com o curso de mestrado, iniciado no Programa de Pós-graduação em História, na Universidade Federal de Mato Grosso, em março de 2023. Com duração de 120 minutos, o documentário *Utopia e Barbárie* foi definido por seu diretor com um “road movie histórico”, que acompanha o mundo pós Segunda Guerra Mundial, documentando os protagonistas da História, o humanismo, a necessidade da arte e o destemor das revoluções que moveram gerações no século XX. Trata do encontro de artistas e revolucionários em uma festa libertária, de pessoas que viveram e morreram lutando por um mundo melhor, das barbáries que se seguiram e de um sonho que, na visão do diretor, não acabou.

A narrativa acompanha reflexões e memórias do próprio cineasta, que são transmitidas ao espectador com as vozes de Amir Haddad, Letícia Spiller e Chico Díaz. Possui diversas entrevistas com figuras que viveram as utopias e barbáries retratadas no filme. Dentre algumas estão o General Giáp, estrategista do exército vietnamita; Álvaro Caldas, jornalista que foi torturado durante a Ditadura Militar no Brasil; Macarena Gelman, filha de desaparecidos políticos do Uruguai; o teólogo da libertação Leonardo Boff; o escritor Eduardo Galeano; o cineasta Cacá Diegues; o teatrólogo Augusto Boal; o escritor Ferreira Gullar e a economista e ex militante da luta armada no Brasil contra a Ditadura Militar, Dilma Rousseff.

Logo, no início do filme Tendler nos informa que o documentário é uma edição própria, com suas reflexões a partir de sua vivência e compreensão de mundo, que vem retratar a sua geração. Nos apresenta, então, uma dialética entre utopias e barbáries, que percorre todo o século XX. Entretanto, o filme que seria para terminar com a queda do muro de Berlim, em 1989, se depara com novos acontecimentos, como a queda das torres gêmeas em 2001, a presidência do operário Luiz Inácio Lula da Silva e a aposentadoria de Fidel Castro. Também o mercado financeiro que simboliza o capitalismo entra em colapso em 2008 com empresas pedindo ajuda ao Es-

tado. A eleição do primeiro presidente negro dos Estados Unidos, Barack Obama, e a negociação do fim do bloqueio norte americano a Cuba. São estes os acontecimentos que permeiam a época de lançamento do longa. Para Tendler, a história não tem ponto final. Assim, prefere terminar seu longa-metragem com reticências, apontando que poderia muito bem continuar indefinidamente, já que a história nunca se finda.

O documentário veicula entrevistas com historiadores e apresenta citações de alguns autores e suas obras. Por exemplo, utiliza uma entrevista com Jean Chesneaux e cita o anjo da história de Walter Benjamin. Desta forma, entendemos ser possível discutir as estratégias do cineasta e as interpretações históricas produzidas acerca do século XX no filme *Utopia e Barbárie*.

Portanto, são objetivos da presente comunicação de pesquisa, apresentar o estudo sobre o documentário, tecer considerações sobre as influências recebidas e o processo de criação empreendido por Silvio Tendler. Além disso, intenciona-se apresentar o caminho trilhado na pesquisa e os resultados obtidos até o momento.

## SESSÃO 21

06 de dezembro . sala do 4º andar da Reitoria da Unifesp . 09h - 11h

### “O cinema em preto e branco é como uma gravura”: a leitura do gravurista Leopoldo Méndez sobre o filme mexicano *Rio Escondido* (1947).

Andréa Helena Puydinger De Fazio (Unimontes)

Buscaremos, por meio da presente comunicação, refletir sobre as aproximações entre o cinema e as artes visuais mexicanas, no período conhecido como Era de Ouro (décadas de 1930 e 1940), com enfoque no filme *Rio Escondido* (1947), dirigido por Emílio Fernández (1904-1986), e na sequência homônima de gravuras, de autoria de Leopoldo Méndez (1902-1969).

O filme *Rio Escondido* foi lançado no segundo ano de mandato do Presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952) e narra a trajetória de Rosaura, professora rural, que recebera a missão de colaborar com o projeto reformista e modernizador do referido presidente, o qual, inclusive, é representado no filme. A atuação de Rosaura se dá por meio da educação e do atendimento às necessidades básicas dos moradores do povoado, comandado pelo violento Presidente Municipal, Don Regino Sandoval.

Dirigido pelo cineasta mexicano Emílio Fernández, com direção de fotografia de Gabriel Figueroa, *Rio Escondido* foi premiado em 9 das 17 categorias do Prêmio Ariel, concedido pela Academia Mexicana de Artes e Ciências Cinematográficas, no ano de 1949, incluindo as categorias de melhor filme, melhor diretor, melhor fotografia e filme de maior interesse nacional. O diálogo

desta obra fílmica com as artes visuais mexicanas é marcante, não apenas por meio das relações cultivadas entre os artistas atuantes no período ou das heranças artísticas de décadas anteriores, mas também pela presença de obras que compõem a própria narrativa fílmica. São monumentos, murais, pinturas e as já mencionadas gravuras de Leopoldo Méndez que compõem o enredo, os cenários e interação com os personagens, resultando em uma obra fílmica de elevado significado para a compreensão do México e da identidade nacional mexicana naquele contexto.

Durante 2 minutos e 39 segundos, no início do filme, o espectador contempla uma sequência de 10 gravuras de Leopoldo Méndez, nomeadas, na ordem da apresentação, *Las antorchas; El bruto; ¡Pequeña maestra, que inmensa es su voluntad!; El dueño de todo; Soledad; Las primeras luces; ¡Bestias!; Tambien la tierra bebe tu sangre; Tengo sed; e Venciste*. Para o diretor de Fotografia, Gabriel Figueroa, “o cinema em preto e branco é como uma gravura” e “[...] em ambos, a ausência de cores gera o efeito de força e dramaticidade” (ORELLANA, 2006, p. 26). Figueroa explica que o filme era disponibilizado a Leopoldo Méndez, para que o gravurista desenvolvesse de oito a dez gravuras interpretativas. A finalidade era elaborar “um verdadeiro mural” (ORELLANA, 2006, p. 36), sendo totalmente inovadora a possibilidade de ver ampliada uma gravura ao tamanho da tela do cinema. As gravuras de Méndez foram publicadas em 1948 pela editora La Estampa Mexicana.

*Rio Escondido* inaugura as colaborações de Leopoldo Méndez para o cinema, que incluíram não somente obras dirigidas por Emílio Fernández. Buscaremos, assim, refletir sobre a maneira como as gravuras reconstróem a narrativa fílmica, questionando quais são os aspectos, personagens e situações evidenciados, analisando tal releitura à luz da trajetória artística, política e as pautas sociais defendidas pelo gravurista. Partimos do pressuposto de que a construção visual do México e da realidade mexicana naquele período, por parte de Emílio Fernández, Gabriel Figueroa e pelo gravurista Leopoldo Méndez, foram marcadas por uma significativa circulação de símbolos e referenciais pátrios, geográficos, étnicos e sociais, que se traduziram em obras de arte, atuação política e social.

## Capítulos da história da arte no cinema: o caso Van Gogh.

Fabio Camarneiro (UFES)

**Sobre** as relações entre cinema e pintura, é notória a escolha de Jacques Aumont em ver Louis Lumière como “o último pintor impressionista” (AUMONT, 2004, p. 25), indicando assim como certos topoi de visualidade, construídos de maneira lenta e gradual durante todo o século XIX, acabaram por culminar, na França, tanto no impressionismo como nos primeiros filmes produzidos pelo revolucionário aparelho dos irmãos franceses: o cinematógrafo. Tanto o surgimento do cinema como a pintura moderna seriam consequência do desenvolvimento de uma mesma série de novidades técnicas relacionadas à visualidade (CRARY, 2012).

Desde então, porém, o diálogo entre cinema e pintura se viu muitas vezes reduzido às cinebiografias de artistas que certa historiografia tradicional reserva à categoria dos “gênios”: Michelangelo, Rembrandt, Caravaggio, Rublev, Pollock, Vermeer, Kahlo, Claudel, Basquiat... A lista não é pequena. Mas, após uma triagem inicial, percebe-se que o artista mais retratado é o holandês Vincent Van Gogh.

*Sede de viver* (*Lust for Life*, 1956), de Vincente Minnelli, inaugura as cinebiografias do artista e reforça duas características que marcarão todo o gênero: a citação direta das obras mais

conhecidas do pintor e a busca pela construção do personagem “genial”: figura angustiada e incompreendida, acoçada pela incompreensão de seus contemporâneos e sempre à beira da loucura. O filme teve como base um livro de sucesso à época, de autoria de Irving Stone, que teve como única referência as cartas de Vincent a seu irmão Theo, sem nenhuma pesquisa mais aprofundada.

Na contramão de *Sede de viver* e na tentativa de desconstruir a figura do gênio atormentado, destaca-se *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1990), que explora um personagem introspectivo e reservado, em uma leitura rara. Ao contrário, retornou-se à chave anterior, agora baseada na biografia publicada por Steven Naifeh e Gregory White Smith — que defende a polêmica tese, tomada de um relato feito décadas após a morte do pintor, de que Van Gogh não teria se suicidado, mas sido vítima de um tiro acidental ao se envolver em uma briga com dois irmãos. *Com amor, Vincent* (*Loving, Vincent*, Dorota Kobiela; Hugh Welchman, 2017) e *No portal da eternidade* (*At Eternity's Gate*, Julian Schnabel, 2018) partem dessa nova surpreendente premissa, que, por outro lado, é duramente criticada por autores como Van Tilborgh e Meedendorp, que argumentam que o livro de Naifeh e Smith não tem intenção em “participar do debate acadêmico”, confundindo “a diferença entre interpretação e a verdade factual” (2013, p. 457). E concluem que a tese do “suicídio é muito mais plausível que uma briga casual com consequências fatais” (2013, p. 462). As obras que valorizam o “gênio sofrido” do artista parecem escolher, de maneira recorrente, as partes menos academicamente aceitas da biografia do pintor.

Porém, em uma aparição de Van Gogh no cinema, é possível encontrar, na dinâmica da montagem, uma tentativa de emular a velocidade das pinceladas do pintor. Na escolha de recortes dentro de quadros do artista, e na sobreposição de personagens atuando sobre essas imagens, uma tentativa de dar conta das diferentes dinâmicas presentes nos quadros do holandês. Trata-se do quinto episódio do filme *Sonhos*, de Akira Kurosawa (1990), um dos raros exemplos em que o autobiográfico fica em segundo plano e ganha destaque, mais uma vez, as possibilidades formais do encontro entre pintura e cinema.

## Lygia Pape e Mário Pedrosa: projetos não realizados.

Patrícia Mourão de Andrade (Unicamp)

**Em** julho de 1970, quando teve sua prisão decretada, Mário Pedrosa dirigiu-se para o consulado do Chile no Rio de Janeiro, onde ficou por dois meses, à espera do salvo conduto para o exílio. Neste período, Lygia Pape mobilizou José Carlos Avellar e Cosme Alves Netto para que filmassem *Pedrosa*. Não se tem notícias de que o filme tenha sido finalizado ou exibido. Até 2017, quando um filme com o título *A opção brasileira* foi incluído em uma cronologia de Lygia Pape, ele não constava em nenhuma filmografia da artista. Para todos os efeitos, ele não existia. Em 2024, eu consegui ver uma cópia do filme. Ele está editado, mas não há banda sonora. Não se sabe se houve captura de som. Não se sabe quando foi editado. Tampouco se sabe por que a artista não o exibiu ou por que tenha mantido silêncio sobre ele. Esse silêncio é ainda mais intrigante quando descobrimos que, em 1980, Pape inscreveu na IX Jornada Brasileira de Curta-metragem, em Salvador, um curta fotografado por Fernando Duarte e Avellar chamado *Mário Pedrosa, pt saudações* – um filme que, tudo indica, não era aquele do consulado. A fita não foi exibida, possivelmente por não ter ficado pronta a tempo do festival. Nos anos seguintes, o título apareceu em várias filmografias da artista, sempre “em processo de



finalização”, e com duração prevista de 30’. É plausível imaginar que ela tenha trabalhado em um corte. E talvez não seja implausível supor que a saúde frágil de Pedrosa e seu falecimento no ano seguinte tenham tido um peso relevante na sua não finalização. Recentemente tive acesso a um material bruto em 16mm que, segundo os guardiões das cópias, faz parte do filme ou do projeto de filme de Pape. Há registros de um comício com Pedrosa e Lula no subúrbio do Rio de Janeiro, além de imagens de uma exposição em homenagem ao crítico de arte. Fernando Duarte e José Carlos Avellar teriam sido os fotógrafos. Novamente não se tem notícias do som. Nem se pode ter qualquer certeza de que esse material integraria o corte de 30’ anunciado em tantas filmografias.

Esses não foram os únicos (des)encontros entre Lygia Pape e Mário Pedrosa mediados pelo cinema. Em 1977, pouco depois do retorno do intelectual ao país, os dois trabalharam juntos na curadoria de uma ambiciosa exposição de arte indígena. Alegria de viver, alegria de criar foi cancelada poucos meses antes de sua abertura, em razão do trágico incêndio no MAM-Rio. No projeto da exposição enviado ao museu, menciona-se a possível realização, por Pape, de um documentário sobre os povos Xinguanos. Também se sabe que, depois do ocorrido, Pape filmou um longo depoimento de Mário Pedrosa sobre a exposição. Não se sabe se esse registro existe. Nesta comunicação pretendo recuperar estes projetos, colocando algumas questões: Como falar do que não veio a ser? Como olhar para uma obra e uma história a partir do que nela ficou por fazer ou do que nela foi abandonado? De qual história esses projetos e documentos participam? Quais histórias a insistência de Pape em Pedrosa e as interrupções nos processos revelam? E, ainda, seria possível, entrelaçando o destino dos filmes com o das situações que os mobilizaram, retirar fios interpretativos para uma história do cinema (ou ao menos do cinema feito por artista) em um país politicamente instável e de estrutura institucional precária?

## Mulheres artistas em filmes históricos contemporâneos.

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (USP)

**Tem** sido comum em diversos campos do conhecimento e das Artes o resgate da produção feminina, em grande parte apagada do cânone estabelecido. No caso dos filmes autorais contemporâneos que analisamos neste trabalho - *Amonite* (Francis Lee, Reino Unido, 2020) e *Retrato de uma jovem em chamas* (Céline Sciamma, França, 2019) -, consideramos que a pauta feminista é neles incorporada porque, mais do que uma contra-história de grupos marginalizados no sentido proposto por Ferro (1995), é uma importante questão contemporânea. Em *Amonite*, além de se trazer à luz a figura da paleontóloga do século XIX Mary Anning (uma temática em si pertinente às pautas feministas), a jovem Charlotte toca duas vezes uma obra de piano de Clara Schumann, pianista e compositora do século XIX. A escolha dessa música foi consciente, com a associação do apagamento de Schumann ao de Anning, como nos confirmou o diretor Francis Lee por e-mail.

A análise fílmica de sequências com o fazer artístico e de performances musicais nessas obras cinematográficas nos levou à busca de fontes históricas para o que é nelas mostrado. Não se trata de um desejo de comprovar se o filme é autêntico, mas de considerar o que ele suscita. Ou seja, não se parte do filme como fonte complementar à História, aspecto presente em textos de Ferro e criticado por estudiosos, como Morettin (2003), mas parte-se dele para recuperar o conhecimento histórico, sem que o filme perca a sua relação com o imaginário social do presen-

te em que foi feito (FERRO, 1995). Neste trabalho, detemo-nos principalmente nas figuras das mulheres artistas - no caso de *Amonite*, a compositora Clara Schumann, presente apenas por meio da música; no de *Retrato de uma jovem em chamas*, as mulheres retratistas do século XVIII, tal qual uma das protagonistas.

Também levamos em conta a temática queer presente nos dois filmes como uma questão contemporânea que adentra essas obras. Vidal (2021) observa uma queerificação de figuras reais nos filmes contemporâneos. É que acontece com Mary Anning em *Amonite*. Já *Retrato de uma jovem em chamas*, embora não trate de personagens reais, mostra a relação homossexual entre mulheres como única forma de amor num mundo de dominação masculina e convenções.

Pintoras retratistas foram comuns no século XVIII. Como as mulheres estavam proibidas de estudarem modelos nus, não podiam se dedicar aos gêneros mais acadêmicos da pintura de fatos históricos ou mitológicos, ficando limitadas aos retratos - o que não quer dizer que a circulação deles fosse pequena (SOFIO, 2016). Algo semelhante acontecia com as obras para piano ou de câmara das mulheres compositoras do século XIX, como Clara Schumann, que circulavam na intimidade do lar, mas raramente chegavam às salas de concerto, que privilegiavam obras de maiores dimensões, como as sinfonias (CITRON, 1990).

Como metodologia, fazemos análise fílmica de sequências relacionadas às mulheres artistas nos filmes *Retrato de uma jovem em chamas* (as relacionadas ao trabalho da pintora e as de performances musicais) e *Amonite* (as de performances musicais), junto à pesquisa bibliográfica, além do uso de entrevistas com os diretores. No caso do primeiro filme, as performances musicais estão em duas sequências: uma na intimidade da casa, executada pelas protagonistas ao cravo; outra, num teatro. Em ambas, a obra escolhida pela diretora foi o “Verão” de Vivaldi para se obter uma conexão maior com o público contemporâneo (Sciamma, 2019).

## SESSÃO 22

06 de dezembro . sala Grande Otelo . 11h30 - 13h

### Revolucionários barbudos contra o Carnaval: anticomunismo em *Virou bagunça* (Watson Macedo, 1961).

Carlos Eduardo Pinto de Pinto (UERJ)

**Resultado** do projeto Rio fantasia: a capitalidade carioca nos filmes de Watson Macedo (1949-1966), este trabalho analisa a representação desabonadora do comunismo na chanchada *Virou bagunça* (1961). Busca-se relacionar o filme ao contexto de produção e lançamento, demonstrando seu caráter ativo na defesa de ideias políticas.

Embora a crítica profissional raramente tenha reconhecido qualidades estéticas ou intenções políticas nas chanchadas, desde a década de 1970 a historiografia vem enfatizando seu potencial crítico (FREIRE, 2011; VALENTE JR., 2023). Porém, ainda há poucas análises fílmicas que

permitam perceber que, mais do que comentar a política, as chanchadas agenciavam ideias e ações. Sobre a obra de Macedo, vale mencionar a tese de Jocimar Dias Jr. (2022), em particular sua abordagem de *O petróleo é nosso* (1954), em que analisa os mecanismos narrativos que sustentam propostas políticas, apesar de Macedo declarar a si e ao filme como apolíticos, perspectiva encampada pela crítica profissional.

A campanha de lançamento de *Virou bagunça* permite uma apreensão semelhante: embora os anúncios destacassem uma revolução de “barbudos” prestes a estourar uma bomba durante o Carnaval – em si, um dado político –, a recepção classificou o filme como puro entretenimento, outro modo de dizer “apolítico”. O atentado referido pelas chamadas era parte de um golpe planejado pelos membros do Partido Comodista Nacional, reunidos clandestinamente em um porão, com o objetivo de tomar o poder e abolir o trabalho. Cientes do plano, os protagonistas, interpretados pelo Trio Irakitan, tentam detê-los, com êxito. A análise da construção visual e retórica dos oponentes possibilita detectar uma estratégia anticomunista codificada: além da proximidade sonora entre “comodista” e “comunista”, a dupla identificação como revolucionários e barbudos evoca os líderes da Revolução cubana, que instaurara um regime socialista na ilha em 1959. Agressivos, avessos ao trabalho, vestidos de preto e fumando charutos, os comodistas defendem ideias alienígenas, não só por caricaturizarem os revolucionários cubanos, como por pretendem acabar com o Carnaval, indelevelmente associado ao ethos carioca e, por extensão, brasileiro.

Vale informar que a Revolução cubana levou os EUA a investirem ainda mais na blindagem ao comunismo na América Latina, acirrando a Guerra Fria. No Brasil, as campanhas se manifestaram em disputas partidárias, em especial entre a conservadora e anticomunista UDN e o progressista, embora não revolucionário, PTB. Ainda, a criação do Estado da Guanabara, após a transferência da capital do Rio para Brasília, gerou acirrado pleito, vencido pelo udenista Carlos Lacerda. Apesar de mantidos os ritos democráticos, tais tensionamentos mobilizavam termos como “revolução” e “golpe”, instalados no horizonte político nacional.

Várias sequências da narrativa abordam esse panorama, como números musicais sobre o presidente Jânio Quadros e o governador Carlos Lacerda; uma passeata em defesa da democracia, postulando que “A bronca é livre!”; restaurantes que aumentam preços por minuto, seguindo a inflação; e no rádio se anuncia que tudo “virou bagunça” quando fugitivos de um manicômio se misturam aos foliões. Portanto, a codificação do comunismo convive com um viés crítico a respeito da desordem democrática; esta, no entanto, seria uma marca nacional – como o Carnaval –, devendo ser protegida contra a revolução sisuda dos barbudos, a verdadeira ameaça.

## O pesadelo das formigas: controle estatal, anticomunismo e o perigo “verde” na animação *Albert in Blunderland* (1950).

Paula de Castro Broda (USP)

Nos Estados Unidos, o período após a Segunda Guerra Mundial foi um momento de grande agitação social, com inúmeras greves demonstrando a força da organização dos sindicatos, e industriais conservadores preocupados com uma suposta interferência estatal em seus interesses privados. Aliados a esses empresários estavam lideranças cristãs de direita, reforçando a ideia de que o comunismo e o New Deal iriam “destruir” o Americanismo e todas as bases (morais, cívicas, econômicas) nas quais o país foi construído. É nesta conjuntura que podemos observar o forte aumento da onda conservadora. Este grupo tinha como objetivo combater os perigos que ameaçavam o país tanto externamente (o comunismo), como internamente (os liberais e o New Deal). O movimento, formado por diferentes setores, como intelectuais, industriais e empresários, acreditava ser preciso agir com veemência para impedir a intervenção estatal e garantir a liberdade social, econômica, cultural, religiosa, que estariam em perigo após os anos de governo democrata e as reformas promovidas.

É nesse contexto que o cinema continuou a ser utilizado como instrumento de divulgação de ideologias e propaganda política, tal como havia sido durante os anos de guerra. Nesse período, surgiram diversas animações produzidas pelo estúdio hollywoodiano John Sutherland Productions (1945-1991). Embora não seja um nome amplamente conhecido pelo grande público, suas produções eram renomadas no meio empresarial, não apenas por promoverem produtos, mas também por veicularem com eficácia as opiniões e ideologias daqueles insatisfeitos com as políticas reformistas do governo Democrata dos anos 1940. Entre os principais patrocinadores da maioria dos curtas-metragens, destacam-se setores industriais, associações culturais, instituições financeiras e universidades cristãs privadas. Essas obras, distribuídas em escolas, fábricas, bibliotecas e grupos cívicos, buscavam disseminar o discurso conservador, anticomunista e crítico ao New Deal, além de promover uma visão positiva do capitalismo, associando-o à história, ao excepcionalismo e ao progresso dos Estados Unidos. Assim, esta comunicação tem por objetivo discutir a animação *Albert in Blunderland* (dir.: George Gordon. Cor. 9 min), produzida pelo estúdio em 1950, financiada pela Fundação Sloan em parceria com a Universidade Harding (Arkansas), ambas instituições conservadoras, e distribuída nacionalmente pela MGM. No desenho, acompanhamos Albert, um mecânico encantado com seu recente aprendizado sobre a sociedade de formigas. Ao sofrer um acidente e desmaiar, ele sonha que é “transportado” para aquela realidade e tenta se inserir para conhecer mais sobre a estrutura social. Rapidamente, ele compreende que não pode escolher em que trabalhar ou protestar contra o que considera errado, percebendo que aquela comunidade “coletivista” esconde um governo com forte controle sobre a vida de todos os indivíduos, que não têm poder de ação nem voz contra as opressões que enfrentam diariamente. Pretendemos, por meio da análise das situações e dos personagens, discutir as críticas feitas pela animação nesta analogia a regimes comunistas, em oposição ao sistema capitalista, que se apresenta para sua audiência como o ideal, refletindo diretamente as tensões do início dos anos da Guerra Fria.



## O cinema franquista no Brasil: circulação de filmes e propaganda política entre 1940 e 1950.

Fernanda Affonso de André Jaber (USP)

Em 1941, o Consejo de Hispanidad publicou matérias em jornais paulistas e cariocas noticiando duas superproduções do cinema franquista, *Raza* e *Escuadrilla*. O primeiro, de Luis Sáenz de Heredia, foi baseado em um livro de autoria do próprio Franco e produzido diretamente pelo governo espanhol através do recém-criado Consejo de Hispanidad. O segundo, de António Roman, narra a história de dois pilotos do lado nacional durante o conflito, aplicando “o gênero de aventura patriótica importado diretamente do cinema norte-americano à causa do regime” (BORAU, 1998, p. 762). Segundo as matérias, os filmes contavam com elenco repleto de estrelas, e eram superproduções com a “valorosa cooperação da gloriosa aviação espanhola” (Correio Paulistano, 16 de nov. de 1941, p.12).

Apesar da publicidade, *Raza* e *Escuadrilla* não chegaram a ser exibidos. No início da década de 1940, a Espanha tentou lançar filmes no Brasil através de sua embaixada, que enviou as produções para a censura brasileira, a fim de obter o certificado de exibição. No entanto, embora os certificados tenham sido concedidos pelo governo brasileiro, os filmes não estreavam. Muitos fatores justificam as dificuldades iniciais do cinema franquista no Brasil. Não havia ambiente propício para o lançamento comercial de filmes ligados ao Consejo de Hispanidad no país. Durante a Segunda Guerra, a imprensa brasileira desmoralizou a causa da hispanidade. Além disso, o lançamento de um filme no mercado é uma atividade complexa. Historicamente, a venda dos filmes é feita em lote. São necessárias empresas distribuidoras, e contatos no mercado exibidor. No caso, o mercado brasileiro estava estruturado em torno das distribuidoras norte-americanas há décadas, as quais bloqueavam outros produtos.

Ao longo da década de 1940, a censura espanhola começou a rearticular a produção de cinema para produzir sob a ótica do franquismo, porém usando narrativas que não eram abertamente de propaganda política. Já os norte-americanos buscavam arregimentar aliados na luta contra o comunismo. Dessa forma, se, no começo dos anos 1940, a causa da hispanidade encontrava dificuldades no Brasil, a partir da segunda metade da década, o contexto da Guerra Fria e a luta contra o comunismo abriram lentamente o espaço para o cinema franquista nas salas de cinema.

Em 1953, a Suevia, uma das maiores produtoras e distribuidoras de cinema da Espanha, anunciou a abertura de uma representação no Brasil. A empresa, fundada em 1941, era identificada principalmente com o cinema franquista. Além de filmes religiosos e épicos repletos de incongruências históricas, a Suevia produziu inúmeras “espanholadas”, filmes que faziam uma representação idealizada do país, a chamada “Espanha eterna”. A partir de 1954, a Suevia lançou filmes não apenas no eixo Rio-São Paulo, mas em diversas capitais do Sudeste, Sul e Nordeste do país.

O cinema patrocinado pelo franquismo não encontrou dificuldade de assimilação. Segundo levantamento, o falangista Rafael Gil foi o diretor espanhol que contou com mais estreias no Brasil, com dezenas de lançamentos. Os jornais espanhóis, fortemente controlados pelo Estado, reportavam o sucesso internacional dos filmes e artistas através de seus correspondentes no Brasil. A divulgação na Espanha, útil ao regime, serviu para reforçar a imagem de uma Espanha forte culturalmente e respeitada na América Latina.

## SESSÃO 23

06 de dezembro . sala Oscarito . 11h30 - 13h

### A redemocratização no Brasil e o papel das elites em *Água Viva* (1980) e *Vale Tudo* (1988/9).

Paula Halperin (Purchase College, SUNY)

Desde o início dos anos 1970, a televisão, em particular a Rede Globo, desempenhou um papel fundamental na configuração de uma cultura brasileira em processo de transformação. Dita transformação foi o resultado da ativa política cultural promovida pelo regime militar, o desenvolvimento econômico que ampliou o acesso da classe média a bens de consumo (ao mesmo tempo que aprofundou a brecha social) e uma expansão considerável da indústria cultural.

O setor das telecomunicações, crucial para o projeto de “modernização” militar, recebeu apoio essencial do regime, que apontava a controlar a produção de bens culturais e a reinvenção simbólica de um Brasil que atendesse às suas aspirações modernizantes. Nesse sentido, a televisão tornou-se um meio muito lucrativo, dotado de alto valor ideológico, sendo as novelas um de seus produtos mais preciosos. Tanto temática como visualmente, as novelas se articularam com o processo de rápida transformação pelo qual o Brasil estava passando. O instinto comercial da novel emissora concebeu dispositivos sofisticados compostos por indicadores de audiência, pesquisa de mercado, publicidade, mudança radical na dramaturgia, e a criação de departamentos ligados a outras indústrias em expansão, como a da moda, garantindo assim o sucesso e a hegemonia da Rede Globo por quase três décadas.

Associadas a esse processo de inovação e ampliação da indústria cultural, as novelas da Rede Globo da década de 1970 e dos anos 1980, incorporaram, por um lado, sentidos ligados à identidade nacional oficial, e por outro, à tão apregoada “modernização”, fazendo visíveis estruturas de desejo por bens de consumo e padrões de conduta que pareciam abrir as portas aos brasileiros e às brasileiras a um mundo crescentemente globalizado. Em este trabalho busco analisar a estética, a narrativa e os debates ocorridos na imprensa da época das novelas *Água Viva* (1980) e *Vale Tudo* (1988/9), de Gilberto Braga.

A suntuosa produção, propaganda, e roteiro projetam um presente incerto e uma sociabilidade e consumo identificados como modernos – em diálogo com as aspirações dos anos 70 e 80 – em um momento caracterizado por agudos problemas da transição democrática e a configuração de um novo Brasil pós ditadura. Tanto *Água Viva*, no começo da década, como *Vale Tudo* no final, criaram uma versão multifacetada da vida urbana, de sua sociabilidade, das relações amorosas e das identidades ao redor das mesmas.

O papel que o roteiro, a estética, e a recepção da novela conferem à elite é fundamental para

compreender esse novo momento histórico político no país. Meu ensaio busca desvendar a percepção, na época, dos elementos “moderno”, “nacional”, “democrático” em conexão com as representações das elites para assim poder melhor captar o significado da função histórica atribuída às mesmas. Ditos elementos foram incorporados e representados na dramaturgia ágil, nos diálogos realistas e na linguagem visual. Ao mesmo tempo, essas imagens adquiriram novos significados na recepção da novela pela imprensa, criando uma representação do nacional e do Brasil.

## Cinema brasileiro e a abertura política do regime militar: as tramas ficcionais e as leituras do tempo histórico.

Vinícius da Cunha Bisterço (USP)

No texto “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”, Ismail Xavier elabora a ideia de que houve no cinema brasileiro produzido durante os anos finais da ditadura militar um “naturalismo de abertura”, do qual uma das faces seria um cinema policial adjetivado pelo crítico de “policial-político”. Suas características seriam a elaboração de narrativas com características de espetáculo preocupadas em apresentar na tela algumas das questões do período, mobilizando temas como a corrupção policial, a tortura e, em alguns casos, até mesmo a luta armada. O corpus apresentado pelo crítico abrange filmes como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) e *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), ambos de Hector Babenco; *Barra pesada* (Reginaldo Farias, 1977); *O bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1983); *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982); *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 1983) e *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984). Nessa comunicação, aprofundarei a análise dos filmes indicados pelo autor, expandindo o corpus selecionado e conduzindo uma leitura dos filmes a partir da maneira com que são construídas as suas tramas. Ao priorizar uma análise do encadeamento das ações dramáticas e da resolução dos conflitos da narrativa, será possível vislumbrar interpretações contraditórias sobre o passado, o presente e o futuro da ditadura militar produzidas naquele momento.

A análise da trama será priorizada pois pretendo compreender como o modo de elaboração e condução do tempo narrativo permite que sejam realizadas interpretação acerca da maneira com que esses filmes apresentam o transcurso do tempo histórico naquele momento sensível do país. Além das unidades dramáticas e a ordem com que são organizadas no filme, pretendo valorizar em especial a maneira de resolução dos conflitos nessas tramas: o que acontecem com os protagonistas, em sua maioria vítimas diretas ou indiretas do regime? O que acontecem com os policiais, muitas vezes os principais agentes de ações arbitrárias que passavam a ser denunciadas e condenadas publicamente? E que perspectivas esses filmes permitem vislumbrar para um momento amplamente contraditório da história brasileira? Em suma, quais os horizontes históricos que são possíveis de serem vistos através desses filmes?

## Evento histórico e fábula moral: melodrama, ideologia e subjetivação em *Corações Sujos* (2011).

Marcos Yoshi (ECA-USP)

Com o avanço e a consolidação da extrema-direita no Brasil e no mundo, com suas práticas político-ideológicas na forma de fake news e negacionismos científicos, e seus impactos na criação de realidades alternativas e experiências coletivas de dissonância cognitiva, eventos históricos vinculados a tais fenômenos voltaram a despertar interesse público. Um exemplo é o “caso Shindo Renmei”, como são conhecidos, na historiografia brasileira, os acontecimentos trágicos ocorridos na comunidade japonesa no Brasil, logo após o fim da 2ª Guerra Mundial. Tais eventos ganharam notoriedade a partir do livro-reportagem *Corações Sujos* (2000), escrito por Fernando Morais. Um best-seller à época do lançamento e vencedor do Prêmio Jabuti, o livro ganhou uma adaptação cinematográfica homônima em 2011, dirigida por Vicente Amorim.

O filme, como o livro, aborda a cisão ocorrida no interior da comunidade japonesa entre “vitoristas” e “esclarecidos”: pessoas que defendiam que o Japão ganhara o conflito mundial, e aquelas que propagandeavam o contrário, respectivamente. Tal situação levou a uma disputa fratricida que resultou no assassinato de dezenas de “esclarecidos”, centenas de feridos e milhares de pessoas detidas – que marcaram indelevelmente a história da comunidade japonesa no Brasil.

O objetivo da apresentação é analisar o filme “*Corações Sujos*”, destacando as formas com que a representação dos eventos históricos se relacionam com a narrativa de coloração melodramática centrada nos conflitos interiores do protagonista, o fotógrafo convertido a “tokkotai” - pessoa responsável pelos ataques. Essa relação mostra-se interessante pois é notório um movimento duplo na estratégia narrativa e discursiva do filme: interessado em tirar proveito dos “eventos reais” sobre os quais fundamenta sua narrativa, ao mesmo tempo, evita utilizar elementos factuais, como nomes reais, datas e locais, de forma a navegar mais livremente no campo ficcional.

Apesar de não se ocupar da questão da adaptação cinematográfica, a análise compara o discurso historiográfico proposto pelo filme em relação a fontes historiográficas disponíveis (DEZEM, 2000; HANDA, 1986), incluindo a obra de Morais (2000). Com isso, busca-se compreender a forma com que as escolhas narrativas ficcionais se articulam com os acontecimentos históricos, e quais as consequências desse tensionamento na criação do imaginário histórico, que inclui dimensões subjetivas da experiência.

“*Corações Sujos*” combina thriller (melo)dramático de época, com pitadas de filme de ação. É uma obra de caráter comercial, que segue padrões narrativos comuns à indústria cinematográfica. Por isso, a noção de melodrama se mostra valiosa para análise. Conceito importante na compreensão da sensibilidade moderna europeia desde o século XVIII, o melodrama é encarado menos como um gênero, e mais como um “modo” aplicável a uma variedade de produtos audiovisuais (WILLIAMS, 2018). Sua exploração permite compreender melhor opções narrativas e estéticas por meio das figuras do excesso e da fábula moral presentes no filme.



## SESSÃO 24

06 de dezembro . sala do 4º andar da Reitoria da Unifesp . 11h30 - 13h

### O bebê de Rosemary e os anos 1960: a mudança dos costumes como história de terror.

Sérgio Murilo Fontes de Oliveira Filho (USP) e Bruno Gavranic Zaniolo (USP)

O presente trabalho realiza uma análise materialista de *O Bebê de Rosemary* (1968), dirigido pelo polonês Roman Polanski. Nosso objetivo é discutir como o tema ostensivo e a forma do longa, ao combinar a estética hollywoodiana dos filmes de gênero com a poética mais europeia do “cinema de autor”, serve como representação e diagnóstico da geração que vivenciou os acontecimentos de 1968 nos Estados Unidos. É importante destacar que, embora os anos 1960 tenham sido marcados por “sonhos de justiça e liberdade tão profundos que lançaram gerações em trincheiras opostas” (ZAPPA & SOTTO, 2018, p. 285), o filme desafia essa dicotomia em diversos aspectos: desde o enredo, passando pelo figurino e pelos métodos de atuação, até chegar na sua estética singular. O uso de “antigas fórmulas genéricas” (SOARES, 2018, p. 49), nesse caso o gênero de terror, atua como uma ferramenta para explorar o inconsciente coletivo estadunidense, especialmente no contexto das lutas da década de 1960 e das demandas da segunda onda feminista, que questionavam os papéis de gênero e os direitos reprodutivos na sociedade (FRASER, 2024). Uma análise imanente do longa revela que alguns de seus materiais entram em conflito, o que provoca uma reflexão sobre o foco narrativo e as possibilidades interpretativas que surgem. Por exemplo, o modo como o espectador se identifica com os diferentes métodos de atuação ou o papel da montagem na construção da narrativa de terror que o filme apresenta. Defendemos que, ao relacionar dialeticamente os elementos da obra, *O Bebê de Rosemary* se configura como um diagnóstico significativo sobre a modernização e expansão do capital no final dos anos 1960, quando utilizava tanto de antigos métodos coercitivos e farsas midiáticas quanto de “novas técnicas e ‘meios de produção’” (JAMESON, 2008, p. 491), questionando o papel dos novos sujeitos da história no fim da década que desejava mudar o mundo.

### O Iluminado: trabalho racional e a figuração do passado no filme de Stanley Kubrick.

Eduardo de Faria Carniel (USP)

O filme “O Iluminado”, peça importante da filmografia de Stanley Kubrick, se diferencia de boa parte dos filmes de horror do seu período ao privilegiar - diferentemente do romance de Stephen King do qual foi adaptado - menos a construção de um Mal sobrenatural e absoluto, em favor de retratar a deterioração das relações de uma família aos moldes do núcleo tradicional americano. Entre tantas ambiguidades constitutivas do longa, o duplo significado do nome do hotel em que se passa o enredo (“Overlook”: supervisionar/passar despercebido) aponta, simultaneamente, para a disputa de poder que estrutura conflitos narrativos e formais na obra, e para o seu processo de criação de sentido característico, baseado na associação entre elementos que se apresentam ocultos do foco central. O presente trabalho busca investigar esses conflitos narrativos e formais, através do método da leitura cerrada, utilizando categorias da interpretação literária, e também da perspectiva teórica do materialismo histórico-dialético aplicado à análise fílmica.

Buscaremos compreender de que maneira as contradições advindas destes conflitos iluminam materiais históricos que foram mobilizados para a composição da fatura do longa, trazendo à tona um sentimento de mal-estar próprio do fim dos anos 70 - em que a disputa de projetos de estabilização social nos EUA após um período de revoltas abriu um período generalizado de crise de confiança nas instituições. A construção peculiar do foco narrativo evidencia essa crise nas instituições representadas no longa, entre elas a família nuclear e os seus papéis de gênero. Em meio a essa crise de confiança, o furor violento do personagem do pai se dá articulado com a retomada de uma representação dos anos 20, e dos seus significados para os Estados Unidos como um momento de pujança econômica e de luta de classes em terreno aberto. Somado a isso, observamos a loucura do personagem ser acompanhada de uma adesão ao discurso de uma nova racionalidade do trabalho que se desenhava no momento de produção do filme, à qual o motivo do hotel se empresta, dada a especificidade histórica do trabalho de hotelaria como uma estrutura que conflui organização atomizada dos sujeitos e relativização da violência. Justifica-se essa iniciativa pela eloquência do filme de Kubrick quanto ao tratamento de temas contemporâneos, como a utilização da violência misógina como textura da instituição familiar, o processo de adesão de trabalhadores precários à ideologia da classe dominante, e a articulação entre lógica econômica e barbárie na formação americana.

## Imaginando o fim do mundo: redenção paterna no cinema catástrofe da era Bush-Cheney.

Daniela de Paula Gomes (USP)

**Temos** como objetivo analisar as representações da catástrofe no cinema dos Estados Unidos dos anos 2000, mais especificamente no período presidencial de George Bush e Dick Cheney, examinando os discursos de crise política e social que se revelam na construção cinematográfica de três filmes *O Dia Depois de Amanhã* (2004), de Roland Emmerick; *Guerra dos Mundos* (2005), de Steven Spielberg e *Fim dos Tempos* (2008), de M. Night Shyamalan. Para tal, partimos de um esforço de compreensão do cinema catástrofe estadunidense em sua historicidade enquanto gênero cinematográfico, demarcando diferentes nuances em diferentes contextos históricos e culturais do país. Buscando ressaltar, também, os filmes enquanto documentos capazes de evidenciar construções de sentido, discursos e desconfortos sociais de uma determinada sociedade. A escolha por essa delimitação perpassa pela observação de uma nova configuração do gênero, que aqui chamaremos de “novo ciclo”, utilizando nomenclatura adotada por Yacowar (2003), Roddick (2010) e Sontag (1965), que traz novas convenções em diálogo com o contexto social, cultural e político aqui delimitado. Também, partimos da definição proposta pela filósofa Annie le Brun que coloca a catástrofe enquanto “um acontecimento que é, a um só tempo, ruptura e mudança de sentido e, por isso, pode ser tanto um começo como um fim. Em suma, um acontecimento decisivo que perturba a ordem do mundo, embora também possa levar a um outro mundo.” (2016, p. 40). Assim, os filmes catástrofes que compõem nosso corpus analítico lidam com uma especificidade de desastre que se traduz em uma ameaça ao mundo e para a humanidade, colocando como possibilidade a sua destruição total, mas, em seu clímax final, levam à criação de um “novo mundo” e à sobrevivência dos seres humanos (ou, pelo menos, parte deles).

Nos anos 2000, a ênfase discursiva apresentada pelo cinema catástrofe se encontra nas narrativas de reconciliação do mundo, de regeneração da sociedade e, como possibilidade de discussão particular do nosso corpus, na redenção da figura paterna em um ambiente de desintegração e esfacelamento moral.

Os três filmes analisados apresentam essa jornada de redenção em comum. E em todos, a figura paterna é central tanto em termos de importância do personagem na narrativa como em temática que estrutura o plot central. O planeta não se extingue, mas o modo de vida se transforma e impõe a eliminação da humanidade. Seja pelas mudanças climáticas ou por invasão de outros seres completando o ciclo de ocupação predatória do universo. E nesse ponto os filmes sintetizam algumas das críticas centrais à gestão de Bush-Cheney: no que tange à gestão climática, às políticas externas, às posições em relação à imigração, às políticas militares e a guerra ao terror. Enquanto produtos de mídia, estruturam críticas sociais à gestão republicana. Reforçam uma imagem de gestão ineficiente, com autoridades perdidas diante do caos que a catástrofe estabelece, mas que confluem para um final de estabilidade e de reforço de ideais conservadores centrados na narrativa tradicional da nação.

## SESSÃO 25

06 de dezembro . sala Grande Otelo . 15h - 16h30

### Usos e contra usos da memória incorporada nas concepções de arquivo nos testemunhos audiovisuais de sobreviventes mulheres do Museu Holocausto de Curitiba.

Rafael Tassi Teixeira (UNESPAR)

O trabalho investiga os registros audiovisuais de testemunhas mulheres realizadas nos anos 1990, período em que a Fundação Shoah (atualmente USC) concebe o projeto de realizar mais de 50 mil gravações com vítimas diretas e indiretas do Holocausto. Fazendo parte do repositório do Museu do Holocausto de Curitiba, e atualmente digitalizados, tais arquivos, em torno de 25 gravações, são fontes significativas para analisar as diferentes concepções de arquivos audiovisuais de testemunhos de genocídios. O trabalho aqui proposto, pretende (1) repassar e analisar aspectos locais destes registros, além de (2) averiguar as distinções estilísticas e as formações conceituais de documentação em três sobreviventes mulheres gravadas em vídeo no ano de 1997, todas elas feitas pela equipe de vinda de São Paulo, em rápidos encontros presenciais. De forma paralela (3), e em um gesto de direcionamento final, o trabalho pretende também encaminhar possíveis dimensões arquivísticas audiovisuais em comparação com outros arquivos de testemunhos do Holocausto no recorte das vítimas mulheres (sobretudo, em materiais digitalizados disponíveis no acesso digital oficial do arquivo Fortunoff/Yale). Na análise audiovisual dos materiais, foi possível observar significativas divergências estéticas e procedimentais dos testemunhos audiovisuais em relação ao requerido nas técnicas de pré-entrevista e roteirização da FS, além de singularidades e distinções dentro das diferentes performances individuais e estilos de gravação definidos à revelia das concepções cinematográficas da FS. Foi possível perceber, finalmente, como a missão tripartida da FS, entre documentar, ativar e promover memórias do Holocausto em formato audiovisual, depende de uma estruturação muito restrita e particular da concepção cinematográfica e do testemunho audiovisual, dificilmente alcançável em sua pretensão transnacional.



## Alegoria da Memória: Hiroshima mon amour.

Simone Maccari (UMESP)

O cinema, desde seu nascimento, foi reconhecido tanto como uma expressão artística, quanto uma forma de entretenimento. É com essa particularidade que podemos tomá-lo como um meio de comunicação, que contribui para a compreensão e difusão de múltiplas manifestações culturais, de diferentes épocas e culturas. Neste sentido podemos considerar qualquer produção cinematográfica como um texto, já que um filme é capaz de construir significados e transmitir mensagens simbólicas dentro de um contexto cultural específico.

Ao ter desenvolvido uma linguagem própria e específica, o cinema tem a capacidade de organizar eventos, em uma determinada ordem espacial e temporal, que possibilita uma representação particular de uma dada realidade. A imagem em movimento e o som combinados entre si, possuem a capacidade de criar enredos, ou seja, a possibilidade de desenvolver uma narrativa a partir de algum elemento do mundo real. Portanto um filme é essencialmente entendido como uma representação (imagem) de uma realidade física ou mental.

Hiroshima mon Amour, lançado no ano de 1959, dirigido por Alain Resnais e escrito por Marguerite Duras é um filme que elabora uma complexa tessitura entre recursos estilísticos e desenvolvimento de narrativa que o permitem explorar temas como a memória, o esquecimento e os efeitos da guerra sobre a sociedade.

Partindo das reflexões elaboradas por Lotman (1996) sobre a semiótica da cultura e do texto podemos considerar que a memória é construída e se transforma, em uma dinâmica de lembrança e esquecimento materializadas por meio das linguagens, uma produção simbólica que gera processos de significação e sentido em uma determinada cultura. O cinema como linguagem que articula o verbal, o sonoro e o visual pode ser reconhecido como um interessante suporte para textos de cultura.

Paul Ricoeur (2016), aponta em seu texto *Entre Tempo e Narrativa*, a importância da construção das narrativas. Assim podemos compreender que o filme Hiroshima mon Amour não é uma mera representação ou reflexo da realidade, pelo contrário, é um texto que cria significado ao organizar e interpretar o tempo, por meio das ações dos personagens, em uma trama narrativa que consegue materializar os processos do pensamento, propondo assim diferentes possibilidades de representação da memória. Há no desenvolvimento narrativo do filme uma dialética entre o tempo que pertence à experiência ligado à cronologia dos acontecimentos e o tempo que pertence à consciência elaborado a partir da construção e desenvolvimento dos personagens.

O filme ao trabalhar a construção e o entorno da personagem feminina retoma um dos apontamentos desenvolvidos por Pollak (1989), em seu texto Memória, esquecimento, silêncio no qual propõe uma inversão de importância entre memória coletiva e individual. Ver o indivíduo, quando este está em oposição à memória coletiva e trazer à tona suas contradições e conflitos internos, como uma forma de resgatar sua identidade. O autor procura entender como memória, esquecimento e silêncio se entrelaçam afetando indivíduos e sociedades.

Para articular os conceitos de memória e história, sobretudo o diálogo entre memória coletiva e individual será desenvolvida a análise dos recursos narrativos e estilísticos desenvolvidos em algumas sequências do filme. Textos como Imagem-Tempo de Gilles Deleuze, *A Forma do filme* de Serguei Eisenstein e *A Linguagem Cinematográfica* de Marcel Martin embasam análise dos recursos de linguagem e do discurso.

## Expondo a memória em seu próprio mecanismo: lacunas e fragmentos em Los Rubios.

Antônio Augusto de Melo Souza (UFPE)

Em 2002, o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) da Argentina decidiu não aprovar o projeto que, no ano seguinte, se tornaria o filme Los Rubios (2003), dirigido por Albertina Carri. A rejeição foi baseada na crítica de que o roteiro necessitava de um rigor documental mais apurado, apontando para a falta de um relato mais detalhado e fundamentado sobre o período da ditadura argentina, especialmente no que diz respeito à experiência pessoal da diretora, cujos pais, Roberto Carri e Ana María Caruso, foram desaparecidos e assassinados durante a repressão militar.

O filme Los Rubios é um exemplo provocador da fricção entre memória e história. Segundo Beatriz Sarlo, o passado é um campo de disputa entre a memória subjetiva e a narrativa histórica, onde a memória muitas vezes não confia na reconstituição histórica e vice-versa. Carri aborda essa complexidade ao enfrentar o desafio de retratar a memória enquanto filha de desaparecidos, por meio de uma obra que desestabiliza o documentário com a performance.

A crítica do INCAA sobre a falta de rigor documental reflete uma expectativa por clareza e precisão nos relatos históricos. No entanto, Carri adota uma abordagem que questiona as formas tradicionais de narração e representação. O filme se destaca por sua inovação formal, interagindo com o conceito de “performance” desenvolvido por Diana Taylor.

Taylor define “performance” como um meio de transmitir e preservar memórias coletivas e individuais através de práticas que vão além da documentação convencional. Ela argumenta que a performance é fundamental para lidar com a memória, especialmente em relação a eventos traumáticos que não podem ser totalmente capturados apenas por documentos históricos. No contexto de Los Rubios, Carri utiliza a performance para explorar a fragmentação da memória, na tentativa de criar possíveis representações da experiência da infância e da ausência dos pais, que vão além do relato factual.

A diretora incorpora elementos de ficção, utilizando uma atriz para interpretá-la, quebrando a unidade entre autor, narrador e personagem e desestabilizando as convenções do documentário e da autobiografia. A abordagem de Carri não visa oferecer uma narrativa coesa ou definitiva, mas sim refletir criticamente sobre a natureza da memória e a dificuldade de capturar a verdade.

Los Rubios é um exercício autobiográfico que transcende os limites do gênero, oferecendo uma visão crítica sobre a construção da identidade e a representação do passado. A obra propõe uma reflexão sobre o papel da memória na formação da identidade e na narrativa histórica, questionando o que é real e o que é construído através da perspectiva pessoal e subjetiva. O filme, portanto, é uma exploração instigante e crítica da memória, da identidade e da história, utilizando a performance como uma ferramenta essencial para essa investigação.

## SESSÃO 26

06 de dezembro . sala Oscarito . 15h - 16h30

### Antes do Cinema Novo: “Jornal do Brasil” e “O Metropolitano” (1956-1962).

Victor Santos Vigneron (USP)

Esta apresentação analisa o processo histórico que incide no conceito de Cinema Novo. Entende-se que ele é o resultado de uma disputa travada na passagem para os anos 1960, que termina pela delimitação do grupo cinemanovista. Ora, o conceito não se encontrava pacificado e, na ocasião, a imprensa foi um espaço privilegiado para a delimitação de uma certa tradição em torno dele. Portanto, a identificação das publicações dos críticos cinemanovistas permite compreender não apenas suas formulações individuais, mas também a paulatina configuração de um grupo. Sendo assim, trata-se de partilhar os resultados da investigação junto aos artigos publicados no “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil” e no semanário “O Metropolitano”. Neles, a pesquisa foi realizada de modo a acompanhar a seriação e o acesso ao periódico na sua integralidade, em versão digitalizada.

O “Suplemento Dominical”, publicado entre 1956 e 1961, tornou-se um dos principais suplementos culturais entre os jornais de grande circulação do país. Nele, a ocorrência de materiais elaborados pelos futuros cinemanovistas se dá na condição de colaboradores ocasionais, ainda que regulares, como no caso de Glauber Rocha e de Miguel Borges. Em certo sentido, a aproximação dessas figuras com o jornal se entrelaça com a circulação, no Rio de Janeiro, dos primeiros curtas-metragens de jovens diretores como Paulo César Saraceni (*Caminhos*, 1958), além do próprio Glauber Rocha (*Pátio*, 1959). “O Metropolitano”, por seu turno, era um semanário editado pela União Metropolitana dos Estudantes do Rio de Janeiro e distribuído como suplemento do “Diário de Notícias” entre 1959 e 1962. Nele, é possível acompanhar de forma nítida a participação de uma fração de cinemanovistas ligados ao movimento estudantil, como Carlos Diegues e David Neves.

Esta investigação aborda duas questões metodológicas relevantes. Por um lado, o estudo de um material seriado na imprensa permite aferir os problemas atinentes à análise a uma produção jornalística restituída a seu contexto de publicação. Dessa forma, não apenas os artigos são analisados em suas marcas formais, mas também na sua situação estratégica no processo de trabalho do autor. Dessa forma, entende-se que é possível concatenar melhor a análise documental com a compreensão de seu contexto de publicação, atravessado por diferentes acontecimentos, em particular aqueles próprios ao campo cinematográfico.

Por outro lado, a análise da produção dos críticos cinemanovistas permite identificar elementos em comum que sugerem uma convergência de pontos de vista que os particularizam no

conjunto da crítica. Embora essas formulações não sejam uma condição suficiente para explicar a precipitação de um grupo e de um determinado conceito de Cinema Novo, entende-se que a mediação jornalística joga um papel decisivo nesse sentido. Ao mesmo tempo, a análise das trajetórias individuais também abre uma perspectiva diferencial, atenta às divergências que se prolongaram no interior do Cinema Novo.

### A maravilha do infravermelho: filme, ciência e imprensa na cultura cinematográfica italiana (1937-1960).

Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior (UFRN)

Esta pesquisa propõe uma abordagem interdisciplinar entre história, história das ciências e história das imagens a partir da imprensa cinematográfica italiana entre os anos 1930 e 1960. Trata-se de, a partir das revistas *Cinema*, *Cinema*, *Scienza e Televisione* e *Rivista Tecnica di Cinematografia* investigar os usos de imagens e práticas visuais que colocaram em diálogo a estética fílmica e o conhecimento científico, articulando a apresentação de saberes científicos de diversos tipos associadas ao entretenimento e aos debates sobre a construção e encenação de filmes. As revistas de cinema foram uma modalidade da imprensa ilustrada que surgiu, internacionalmente, no final do século XIX e início do século XX. A revista ilustrada foi um gênero fundamental para o espaço público que foi construído no século XX, por meio da incorporação de imagens em notícias e ensaios de interesse geral, frequentemente combinando recursos estéticos e saberes científicos. Nelas circulava uma combinação de entretenimento, divulgação científica e cultura artística marcada por usos de imagens, tais como fotografias, pinturas, fotomontagens, imagens de microscópios, fotos-filmes de cartografia áreas, imagens telescópicas, diagramas, etc. Especialmente a partir dos anos 1930, na imprensa internacional, tanto revistas de variedades como *Berliner Illustrirte Zeitung*, *Vu* e *Life*, e em revistas de *Photoplay*, *Close-Up* e *Cinema*, o uso de imagens visava não apenas entreter, mas criar conhecimento sobre diversos saberes, inclusive os científicos. Na Itália, entre 1930 e 1960, muitos periódicos, tais como *Bianco e Nero*, *Cinema*, *Cinema Nuovo*, *Cinema*, *Scienza e Televisione* e *Rivista Tecnica di Cinematografia*, usavam os recursos da imprensa gráfica para veicular e modificar imagens de diversas procedências e construir uma cultura cinematográfica que formasse um espectador dotado de tópicos da cultura artística e científica. Eram comuns, reportagens sobre investigações científicas cartográficas e militares, explicações de processos ópticos envolvidos na construção de lentes e câmeras, uso de infravermelho, cineradiografia, cinefotografia-aerea cartográfica, conceituações de imagens analógicas ou eletrônicas, reportagens sobre usos de imagens telescópicas ou produzidas com microscópio; combinadas com resenhas de filmes, investigações sobre os aspectos técnicos da encenação cinematográfica. Nas reportagens nas revistas acima, eram reproduzidas imagens de filmes, bem como fotografias, fotogramas em sequências combinadas com gráficos e ilustrações pelas quais se tratava de ampliar o campo do olhar, seja para o longínquo (espaço sideral, oceanos e outras terras), para o muito pequeno (formas de vida microscópicas), as formas de vida (animais e plantas) ou formas de sociedade (outras culturas), combinadas com figuras de linguagem que realçavam o encantamento com as maravilhas da exposição de zonas invisíveis, reveladas pelo uso de cinefotografia combinada com infravermelho, por exemplo. Esta proposta visa investigar a cultura estético-científica das revistas de cinema italianas entre os anos 1937 e 1960 por meio



do mapeamento dos usos de imagens e práticas visuais que colocavam em diálogo a estética fílmica e o conhecimento científico. A proposta é compreender como a imprensa fílmica italiana moldava um certo espectador que possuía uma cultura cinematográfica ampla, cruzando arte e ciência.

## Národní filmový archiv: repercussões do cinema brasileiro na Tchécoslováquia e a preservação de documentos do processo.

Luiza Wollinger Delfino (PPGMPA/ECA-USP)

O presente trabalho resulta das investigações realizadas na Biblioteca do Arquivo Fílmico Nacional da República Tcheca (Knihovna Národního filmového archivu, KNFA), durante a Bolsa de Estágio no Exterior FAPESP que realizei em 2022. Na época, o objetivo da pesquisa era investigar as articulações entre a produção cinematográfica e a produção televisiva da diretora tcheca Věra Chytilová, nos arquivos audiovisuais da ČT.

Na KNFA, tive acesso a jornais, periódicos, revistas, além de documentos oficiais do Cinema Estatal Tchecoslovaco, com dados de circulação, importação e exportação de filmes no país. Tais materiais encontram-se digitalizados e inseridos em um sistema que permite a pesquisa por palavras. Diante deste riquíssimo arquivo, não pude resistir a pesquisar materiais sobre o Brasil, os quais foram posteriormente compartilhados com o Professor Carlos Augusto Calil e a Cinemateca Brasileira. Dentre os achados, estão: listagem de filmes tchecos (curtas e longas) circulados no Brasil, em circuito comercial e não comercial (cineclubes e exibições organizadas por sindicatos); listagem de filmes brasileiros importados para circuito comercial na Tchécoslováquia; prêmios conquistados pelo Brasil no Festival de Cinema de Karlový Vary e participantes convidados; entrevistas com cineastas brasileiros, entre os anos 1960 e 1980 (dentre elas uma entrevista de 1962, com Glauber Rocha, inédita no Brasil, a qual traduzi e publiquei na Revista Significação).

A breve investigação sobre a presença do cinema brasileiro em terras tchecas entre os anos 1950 e 1980 (período de meu interesse e pesquisa sobre o cinema tchecoslovaco) revelou um forte interesse em nossa produção e crítica, principalmente do Cinema Novo. Nesse sentido, destaco a entrevista com Alex Viany, Jurandir Noronha, Cosme Alves Neto e Carlos Augusto Calil para o jornal carioca Filme Cultura em 1978, traduzida para o tcheco e publicada em 1979, na qual discutem a emergência de preservação da memória cinematográfica, diante dos frequentes incêndios e das dificuldades técnicas e políticas. Outro achado foi a tradução e a publicação do roteiro de Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964) em uma edição especial sobre o cinema brasileiro intitulada “A fome do cinema brasileiro” no periódico “Film a Doba” (Cinema e Tempo), em 1970. De um cinema cuja máxima é de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” me pareceu curioso o interesse tcheco no roteiro, etapa que registra uma preparação para a filmagem. Tal interesse não é arbitrário, pois o roteiro era o documento de maior controle da produção cinematográfica estatal da Tchécoslováquia e atualmente a KNFA possui uma coleção de cerca de 10.000 roteiros tchecos. A análise de documentos do processo revela aspectos nem sempre óbvios no filme, condições institucionais, políticas e artísticas do fazer audiovisual. A investigação nos arquivos da Cinemateca Tcheca mobiliza questões referentes à preservação de arquivos, institucionais e pessoais, assim como como documentos da produção audiovisual, e suas potencialidades para estudos de roteiro e processo criativo no cinema. Também aponta para dificuldades de tais pesquisas no Brasil, pela irregularidade e descentralização dos arquivos no país.

## SESSÃO 27

06 de dezembro . sala do 4º andar da Reitoria da Unifesp . 15h - 16h30

### A formação da censura cinematográfica no Rio de Janeiro: primeiros apontamentos.

Felipe Davson Pereira da Silva (UFF)

No final do século XIX, os primeiros equipamentos cinematográficos chegaram ao Brasil, inicialmente no Rio de Janeiro, capital federal à época, para logo se espalharem por outras cidades (Araújo, 1985). Com a entrada do século XX, devido ao aumento do prestígio dessa “invenção moderna”, e, conseqüentemente, do seu consumo, salas específicas para exibições fílmicas começaram a ser abertas pelo país. Em agosto de 1907, foi inaugurado o cinema Parisiense na avenida Central, cujo proprietário era o empresário Jácomo Rosário Staffa (Araújo, 1985). Em pouco tempo, diversas salas foram abertas no centro carioca e, posteriormente, em seus subúrbios.

Com a rápida inserção das salas no consumo da população local, sobretudo no dos setores médios urbanos em formação, começaram a ser disseminados certos perigos de se ir ao cinema. Estes perigos seriam relativos à segurança do público; incêndios, por exemplo. Contudo, conforme ressalta Lopera (2023), não se tratava apenas de questões relacionadas à segurança dos espectadores, mas sim sinais da formação de uma hierarquia social, crítica às autoridades policiais, aos legisladores e aos exibidores em prol da proteção e distinção de alguns frequentadores dos cinematógrafos. A utilização do cinema como espaço privilegiado para determinadas classes entrava em cena.

Quando as primeiras salas foram abertas, evidentemente não existia uma legislação específica para esses lugares. Em 1907, saiu o decreto nº 6.562, que regulamentava a inspeção a teatros e outras casas de diversões públicas (o cinema seria inserido nesse ponto) no Distrito Federal. Ele versava sobre licença e fiscalização dos ambientes, ambas a cargo da polícia, além de temas que de fato pertenciam ao âmbito da segurança, como casos de pânico ou incêndio.

Dentre os artigos e parágrafos do decreto, podemos citar o foco nos conteúdos referentes às peças teatrais, e que também foram utilizados para os filmes. No parágrafo 22, constava: “Não será permitida a representação de qualquer peça que offenda às instituições nacionais ou de paiz estrangeiro, seus representantes ou agentes, aos bons costumes e á decencia publica, ou que contenha allusões aggressivas a determinadas pessoas”. As autoridades se valeram deste e de outros trechos para tentar controlar os cinemas recém-inaugurados. A preocupação com os filmes e seu público ia ganhando novos contornos.

No mesmo ano, saiu o decreto nº 6440, relacionado a uma reforma policial, a qual atribuía à 2º delegacia auxiliar inspecionar os divertimentos, teatros e espetáculos públicos. Ou seja, buscava-se estabelecer algumas diretrizes para o controle do cinema, mesmo que de forma ainda incipiente. Na medida que “lidar com os medos da elite fazia parte da tarefa da polícia” (Bretas,

1997, p. 62), queremos compreender como a censura cinematográfica foi pensada e aplicada. Além disso, também observaremos as contradições que ocorriam entre as esferas sociais, políticas e jurídicas sobre como poderiam utilizar o cinema. Desde que servisse para a continuidade do estabelecimento da ordem, poderia ser com fins educacionais, morais, civilizacionais ou contrarrevolucionários.

## O Curso de Cinema na Universidade de Brasília (1964-1973): cultura cinematográfica, universidade e repressão.

Letícia Gomes de Assis (USFCAR)

**Tendo** em vista que a implantação do curso de Cinema na UnB, em 1965, marcou a primeira articulação de um curso regular para a carreira de Cinema em uma universidade pública no Brasil (SILVA, 2004), o estudo desta iniciativa torna-se fundamental para compreender as bases do ensino de Cinema no país.

O curso de Cinema da UnB colocou em diálogo um projeto que pretendia servir de “ponta de lança” no processo de reforma e modernização das universidades nacionalmente (MOTTA, 2014), com a atuação direta de nomes dos mais representativos do cinema brasileiro naquele momento como Paulo Emílio Salles Gomes, Nelson Pereira dos Santos, Jean-Claude Bernardet e Lucila Ribeiro Bernardet, fortemente vinculados à cultura cinematográfica da época.

Contudo, o primeiro curso de Cinema ofertado pela UnB foi interrompido no mesmo ano de sua implementação, dissolução entrelaçada à situação política da universidade. Criada em 1962, a UnB é prontamente atingida pela crise instaurada com o golpe civil-militar de 1964, vivendo a situação mais dramática de repressão entre as universidades do país, o que envolveu a invasão do campus pela Polícia Militar e pelo Exército com armas em punho em abril daquele ano, poucos dias após o golpe de Estado (SALMERON, 2007; MOTTA, 2014).

Apesar do contexto de instabilidade, as atividades na UnB seguiram e, no primeiro semestre de 1964, Paulo Emílio Salles Gomes ofereceu disciplinas através do Instituto Central de Artes (ICA) e do Centro de Extensão Cultural da Universidade (SOUZA, 2002). No segundo semestre, as atividades prosseguiram e ocorreram as primeiras formulações de propostas curriculares para o curso de Cinema.

No ano seguinte, em 1965, o curso de Cinema foi oferecido contando com disciplinas como Cinema Brasileiro, História do Cinema e Técnica Cinematográfica, esta última resultando na produção do documentário Fala Brasília (1966), dirigido pelo professor do curso, Nelson Pereira dos Santos. No entanto, no fim daquele mesmo ano, o cenário de tensões políticas se intensificou resultando na demissão coletiva do corpo docente da instituição, ocasião na qual todos os professores do curso de Cinema se demitiram (SOUZA, 2002; SALMERON, 2007).

Após este episódio, apenas em 1969, com a reformulação do Instituto Central de Artes, que torna-se Instituto de Artes e Arquitetura (IAA), é que o Cinema volta à estrutura institucional da UnB. Vinculado ao IAA, criou-se o Departamento de Cinema e Fotografia, que em 1970 ganha o título de Departamento de Artes Visuais e Cinema (DAVC). A partir daí, estrutura-se um “Curso Profissional de Cinema”, sob a coordenação do cineasta Vladimir Carvalho, com Fernando Duarte, Geraldo Sobral Rocha, Geraldo Moraes no corpo docente. Em 1972, uma nova intervenção militar na universidade provoca mais uma desestruturação do curso.

Deste modo, entre 1964 e 1972, a trajetória do Cinema como curso regular na UnB é marcada por períodos de articulação e dissolução. Para refletir sobre este percurso, partirei do levantamento de documentações como grades curriculares, filmes e programas de disciplinas, investigando seus diálogos com a cultura cinematográfica e o meio universitário da época, bem como as relações de acomodação e resistência (MOTTA, 2014) estabelecidas com o contexto de repressão.

## Prazeres proibidos: a censura à pornochanchada na Ditadura Militar.

Fernanda Pessoa de Barros (USP)

**A** partir do estudo de caso da videoinstalação Prazeres Proibidos (MIS-SP, 2016), realizada pela autora, a apresentação irá examinar a forma como a censura durante a Ditadura Militar operou nos chamados filmes de pornochanchada, os mais vistos e produzidos no período. Através da análise de documentos do Departamento de Censuras e Diversões Públicas e trechos cortados cópias lançadas em cinemas, revelam-se aspectos menos estudados da censura, notadamente seu viés moralizante e educador.

A videoinstalação “Prazeres Proibidos”, uma criação derivada do primeiro longa-metragem da autora intitulado “Histórias que nosso cinema (não) contava” (2017), explora o tema da censura cinematográfica imposta aos filmes brasileiros durante a ditadura militar, especialmente nos anos 1970, época em que o Serviço Federal de Censura de Diversões Públicas (S.C.D.P) e a Divisão de Censura de Diversões Públicas (D.C.D.P.) estavam ativos. O foco recai sobre a pornochanchada, o gênero mais visto e produzido no Brasil durante esse período. Dentro do contexto dos sessenta anos do Golpe Militar cumpridos neste ano de 2024, o tema toma maior relevância.

É importante entender o que afinal é a pornochanchada. O nome pornochanchada é composto pelo prefixo porno, que indica o conteúdo erótico do gênero, e pelo sufixo chanchada, gênero de comédia popular dos anos 1940 e 1950, realizado principalmente pela extinta produtora Atlântida. Apesar de ter porno no nome, o gênero não apresenta sexo explícito.

A contextualização histórica da censura no Brasil remonta à chegada da corte portuguesa em 1808, quando foram nomeados censores régios, zelando pela religião, governo e bons costumes. Ao longo do tempo, essa prática evoluiu com a criação de diversos órgãos censoriais, como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) durante o Estado Novo. Durante a ditadura militar, a censura tornou-se mais intensa, com fases distintas de atuação, desde a moralização inicial até a distensão progressiva. No período dos anos 1970, cada filme era submetido à análise de três censores, que determinavam os cortes necessários para sua liberação. Se os cortes exigidos comprometessem a compreensão do filme, recomendava-se sua interdição completa, resultando em prejuízos para os cineastas e produtores. Para evitar a interdição, os produtores muitas vezes concordavam em exibir versões retalhadas de seus filmes, negociando com os censores.

A análise das listas de cortes exigidas pela censura e a comparação com as versões dos filmes de pornochanchada revelou que algumas cenas censuradas encontravam-se nas cópias dos filmes, enquanto os originais permaneciam intactos. A videoinstalação “Prazeres Proibidos” estabelecia uma relação entre essas listas de cortes e a projeção dos trechos censurados, proporcionando uma reflexão sobre a prática censorial durante a ditadura militar.



## Nem Toda Nudez será Castigada: Erotismo no cinema Brasileiro nos anos 1970.

Marcia Gomes de Paulo (PPGH-UERJ)

O presente trabalho é um recorte de minha pesquisa de mestrado, onde analiso a trajetória das personagens femininas nas telas do cinema brasileiro focando comportamentos e relações sociais, que possam gerar imagens estereotipadas, reforçando preconceitos e desigualdade de gênero. Os filmes que analiso vão desde o aparentemente ingênuo gênero Chanchada e chega até o erótico e muitas vezes explícito gênero Pornochanchada.

Buscarei identificar como os movimentos de emancipação feminina, que despontavam no Brasil no final da década de 1960, refletindo a Revolução Sexual e Cultural presentes no norte global, relacionavam-se ou não com essas produções e como o cenário político brasileiro, que foi atravessado pela ditadura civil militar, percebia esses gêneros.

No escopo dos personagens que apareciam nas tramas, as figuras femininas chamam atenção por estereótipos que estão presentes em praticamente todos os filmes: a mocinha ingênua, a rival, a megera. No caso das pornochanchadas, temas como adultério, virgindade e homossexualidade têm na representação das personagens femininas um enorme destaque. O apelo à sensualidade (num primeiro momento) e mais tarde, à sexualização dessas mulheres, vai se desenvolvendo nas telas conforme o passar dos anos e, curiosamente, no período de maior repressão e censura, explode o gênero de cinema erótico que, tal como ocorreu com as chanchadas, era visto como produções de baixa qualidade, que, somado às temáticas eróticas ou pornográficas, recebeu o nome de pornochanchada.

Tanto no Brasil quanto no exterior, a imagem da mulher brasileira é representada de forma bastante peculiar. A tese da democracia racial encontra na figura da mulata um tipo que encarna o encontro das raças, além de possibilitar o branqueamento dos negros, através da miscigenação (BASTOS, p.69). A ideia da capacidade rítmica do povo brasileiro tem muito a ver com a imagem da mulata, bonita e sensual, sambista por natureza. No final da década de 1960, apesar de significativas conquistas, elas ainda conviviam com diversos tipos de repressão, violência e estereótipos, que variavam em maior ou menor grau, de acordo com a raça e a classe social. Os movimentos de emancipação feminina, que já vinham acontecendo há alguns anos no mundo ocidental, chegam com força ao Brasil justamente no período da ditadura militar. As demandas dos movimentos feministas imprimem mudanças na sociedade, diferenciando gerações de mulheres e modificando formas de pensar e viver.

O comportamento das mulheres brasileiras também passava por uma grande transformação. Tabus como a virgindade e o divórcio estavam se tornando cada vez mais obsoletos, embora a moralidade patriarcal continuasse presente. O casamento, com índices cada vez menores e a redução do número de filhos também refletiram essas mudanças de comportamento. O ingresso cada vez maior das mulheres no mercado de trabalho, inclusive exercendo gradativamente mais postos de comando, bem como nas cadeiras das universidades significaram uma maior participação ativa das mulheres na vida pública do país.

Será proposta uma reflexão sobre os limites entre erotismo e pornografia e como o uso do cinema pode ajudar na análise entre os comportamentos morais públicos e privados da sociedade brasileira do período. Para isso, apresentarei uma breve análise dos filmes *Os Homens que eu tive* (Tereza Trautman, 1973) e *Como é Boa a nossa Empregada* (Victor di Mello e Ismar Porto, 1973).



# AUTORES / SESSÕES

PESQUISADOR(A)	FORMAÇÃO	INSTITUIÇÃO	SESSÃO
ALCILENE CAVALCANTE	DOUTORA	UFG	SESSÃO 20
ALEX SANTANA FRANÇA	DOUTOR	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ (UESC)	SESSÃO 15
ALEXANDRA CASTRO CONCEICAO	DOUTORANDA	UNICAMP	SESSÃO 12
ALEXANDRE GOUIN		UFRJ	SESSÃO 10
ANA BEATRIZ FERREIRA MARQUES	MESTRANDA	UFRJ	SESSÃO 8
ANA PAULA DE AQUINO CAIXETA	DOUTORANDA	UNICAMP	SESSÃO 10
ANDRÉ LIMA MONFRINI	DOUTORANDO	PPGMPA ECA USP	SESSÃO 17
ANDRÉ QUEIROZ	DOUTOR	UFF	SESSÃO 20
ANDRÉA C. SCANSANI	DOUTORA	UFSC	SESSÃO 17
ANDRÉA HELENA PUYDINGER DE FAZIO	DOUTORA	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS (UNIMONTES)	SESSÃO 21
ANGELA APARECIDA TELES	DOUTORA	UFU	SESSÃO 9
ANTÔNIO AUGUSTO DE MELO SOUZA	MESTRANDO	UFPE	SESSÃO 25
ARTHUR GUSTAVO LIRA DO NASCIMENTO	DOUTOR	USP	SESSÃO 11
BÁRBARA DE PINA CABRAL	DOUTORANDA	USP	SESSÃO 12
BIANCA BRITES MELLO	DOUTORANDA	PUCRS	SESSÃO 15
CARLOS EDUARDO JAPIASSU DE QUEIROZ	DOUTOR	UFS	SESSÃO 19
CARLOS EDUARDO PINTO DE PINTO	DOUTOR	UERJ	SESSÃO 22
CAUÊ UEDA	MESTRANDO	PPGMPA-ECA-USP	SESSÃO 2

CÍNTIA MEDINA	DOUTORA	USP	SESSÃO 19
CLEONICE ELIAS DA SILVA	DOUTORA	DIVERSITAS- USP - UEMG	SESSÃO 15
DANIEL DE LUCCA	DOUTOR	UNILAB	SESSÃO 19
DANIELA DE PAULA GOMES	DOUTORANDA	USP	SESSÃO 24
DANIELLE CREPALDI CARVALHO	DOUTORA	FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL	SESSÃO 2
DRICIELE GLAUCIMARA CUSTÓDIO RIBEIRO DE SOUZA	DOUTORANDA	USP	SESSÃO 8
EDUARDO DE FARIA CARNIEL	DOUTORANDO	USP	SESSÃO 24
EDUARDO TULIO BAGGIO	DOUTOR	UNESPAR	SESSÃO 5
EMERSON DYLAN GOMES RIBEIRO	MESTRE	(UNIFESP)	SESSÃO 11
ESTEVÃO DE PINHO GARCIA	DOUTOR	INSTITUTO FEDERAL DE GOIÁS (IFG)	SESSÃO 5
FABIO CAMARNEIRO	DOUTOR	UFES	SESSÃO 21
FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ	DOUTOR	UFF	SESSÃO 17
FELIPE DAVSON PEREIRA DA SILVA	DOUTOR	UFF	SESSÃO 27
FELIPE FERRO RODRIGUES	DOUTORANDO	USP	SESSÃO 2
FERNANDA AFFONSO DE ANDRÉ JABER	DOUTORANDA	USP	SESSÃO 22
FERNANDA ANDRADE FACHIN	MESTRANDA	USP	SESSÃO 10
FERNANDA PESSOA DE BARROS	DOUTORANDA	USP	SESSÃO 27
FERNANDA S. R. SANTOS	DOUTORANDA	USP	SESSÃO 14
FLAVIO ROGERIO ROCHA	DOUTORANDO	UFPR	SESSÃO 16
FRANCISCO DAS CHAGAS FERNANDES SANTIAGO JÚNIOR	DOUTOR	UFRN	SESSÃO 26
GABRIEL DI PIETRO DE CAMILLO	MESTRANDO	USP	SESSÃO 4
GABRIEL F. MARINHO	MESTRE	ESPM	SESSÃO 6
GIOVANNI SALUOTTO	DOUTORANDO	UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE (PARIS 3)	SESSÃO 1
GIULIA ABATTI KASPER SILVA	MESTRANDA	UFPR	SESSÃO 14
GUILHERME MAGGI SAVIOLI	MESTRANDO	ECA-USP / CINEMATECA BRASILEIRA	SESSÃO 2

GUSTAVO DE FREITAS SIVI	MESTRANDO	USP	SESSÃO 5
GUSTAVO SORANZ	DOUTOR	UNESP	SESSÃO 12
HUGO CAVALCANTI BISPO	DOUTORANDO	USP	SESSÃO 9
IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO	DOUTORA	UNEB/USP	SESSÃO 11
JOYCE CURY	DOUTORANDA	UFSCAR	SESSÃO 1
JULHERME JOSÉ PIRES	DOUTOR	UNIFESP, UEM	SESSÃO 4
JULIA GONÇALVES DECLIÉ FAGIOLI	DOUTORA	PUC MINAS / UFJF	SESSÃO 20
JULIANA MUYLAERT MAGER	DOUTORA	UFF	SESSÃO 11
JULIANA SANTOROS MIRANDA	DOUTORANDA	PPGCOM/UAM	SESSÃO 6
JULIANO GONÇALVES DA SILVA	DOUTOR	-	SESSÃO 18
KAREN BARROS DA FONSECA	DOUTORANDA	PUC - RIO	SESSÃO 6
KAROLINE GORGET RODRIGUES	MESTRANDA	UFMT	SESSÃO 20
LARA DAMIANE DE OLIVEIRA ESTEVÃO	MESTRANDA	UFG	SESSÃO 3
LEIDE ANA OLIVEIRA CALDAS	DOUTORANDA	UFMA E IFMA CAMPUS BARREIRINHAS	SESSÃO 3
LEONAM QUITÉRIA GOMES MONTEIRO	DOUTORANDO	UERJ	SESSÃO 17
LETÍCIA GOMES DE ASSIS	DOUTORANDA	UFSCAR	SESSÃO 27
LUANA DE ALMEIDA	MESTRANDA	UNIFESP	SESSÃO 13
LUCAS GARCIA DOS SANTOS	MESTRANDO	(PROLAM/USP) - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA	SESSÃO 1
LUCAS NAKAZATO JACOBINA	MESTRANDO	UFMS	SESSÃO 3
LUÍSA ESTANISLAU SOARES DE ALMEIDA	MESTRANDA	UNILA	SESSÃO 10
LUIZ ANCONA	DOUTORANDO	USP	SESSÃO 7
LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR.	DOUTOR	UFJF	SESSÃO 7
LUIZ EDUARDO KOGUT	MESTRANDO	UFPR	SESSÃO 19
LUÍZA BEATRIZ AMORIM MELO ALVIM	DOUTORA	USP	SESSÃO 21

LUIZA WOLLINGER DELFINO	MESTRANDA	ECA-USP (PPGMPA)	SESSÃO 26
MARCIA GOMES DE PAULO	MESTRANDA	PPGH UERJ	SESSÃO 27
MARCOS CORRÊA	MESTRANDO	UNIVERSIDADE FEDERAL SÃO CARLOS	SESSÃO 18
MARCOS YOSHI	DOUTOR	ECA-USP	SESSÃO 23
MARIA JULIA BOMILCAR DE FREITAS ANDRADE	MESTRANDA	UNIFESP	SESSÃO 3
MARIANA QUEEN NWABASILI	DOUTORANDA	USP	SESSÃO 13
MARINA CAVALCANTI TEDESCO	DOUTORA	UFF	SESSÃO 13
MATHEUS CAMARGO JARDIM	DOUTORANDO	USP	SESSÃO 14
MATHEUS SILVEIRA DOS SANTOS	MESTRANDO	UNIFESP	SESSÃO 4
MAURICIO BISCAIA VEIGA	DOUTORANDO	UDESC	SESSÃO 18
NUNO CAMILO BALDUCE LINDOSO	DOUTORANDO	UFF	SESSÃO 8
PATRÍCIA MOURÃO DE ANDRADE	DOUTORA	UNICAMP	SESSÃO 21
PAULA DE CASTRO BRODA	DOUTORANDA	USP	SESSÃO 22
PAULA HALPERIN	DOUTORA	PURCHASE COLLEGE, SUNY	SESSÃO 23
RAFAEL GARCIA MADALEN EIRAS	DOUTORANDO	UFF	SESSÃO 7
RAFAEL TASSI TEIXEIRA	DOUTOR	UNESPAR	SESSÃO 25
ROSANA DE LIMA SOARES	DOUTORA	USP	SESSÃO 16
SÉRGIO MURILO FONTES DE OLIVEIRA FILHO	DOUTORANDO	USP	SESSÃO 24
SIMONE MACCARI	MESTRANDA	UMESP	SESSÃO 25
TÂNIA DA COSTA GARCIA	DOUTORA	UNESP	SESSÃO 16
VANESSA DE FREITAS SOUSA	MESTRANDA	UNESPAR	SESSÃO 9
VICTOR SANTOS VIGNERON	DOUTOR	USP	SESSÃO 26
VINÍCIUS DA CUNHA BISTERÇO	DOUTORANDO	USP	SESSÃO 23
VINÍCIUS JOSÉ FRANQUETO	DOUTORANDO	UFPR	SESSÃO 1



# COLÓQUIO INTERNACIONAL DE CINEMA E HISTÓRIA/

Seminário Internacional  
Audiovisual e Espaços de  
Perpetração no Cone Sul

## PROJEIONISTAS:

Alexandro Genaro  
Luiz Henrique Ribeiro de Almeida  
Ronald Alves Larussa

---

## MONITORES:

Carolina de Azevedo Müller  
Fernanda Parrado  
Giovanni Felippi Lopes Sodre  
Gustavo Sant'Anna  
Júlia Barbosa de Araújo Góes  
Julia Cristina Buzzi  
Laryssa de Oliveira Salles  
Leandro Borges Scalea Filho  
Maria Isadora Castelli  
Matheus Rosa Nascimento

---

## DIAGRAMAÇÃO / IDENTIDADE VISUAL

Miguel Moreno  
Suzamara Cassalho  
dos Santos

---

## PARECERISTAS:

Alexsandro de Sousa e Silva  
Andrea França  
Arthur Autran  
Carolina Amaral de Aguiar  
Cristina Alvares Beskow  
Daniel Saraiva  
Daniela Siqueira  
Eduardo Victorio Morettin  
Felipe da Silva Polydoro  
Fernando Seliprandy  
Glauber Brito Matos Lacerda  
Ignacio Del Valle Dávila  
João Vitor Resende Leal  
Lúcia Ramos Monteiro  
Marcius Freire  
Marcos Napolitano  
Margarida Maria Adamatti  
Mariana Souto  
Mariana Martins Villaça  
Pedro Faissol  
Pedro Plaza Pinto  
Pedro Vaz Perez  
Rafael Morato Zanatto  
Reinaldo Cardenuto  
Renata Melo Barbosa do  
Nascimento  
Robson Bello  
Rodrigo Archangelo  
Rosane Kaminski  
Sávio Luís Stoco  
Tomyo Costa Ito

---