IV COLÓQUIO INTERNACIONAL DE CINEMA E HISTÓRIA

3 A 6 DE DEZEMBRO DE 2019

UFPR • CURITIBA • PARANÁ

história e audiovisual

NAVIS

UFPR UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAPES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - UFPR • CURITIBA PR/BRASIL
CAMPUS REITORIA• RUA GENERAL CARNEIRO, 460 - 1º ANDAR

Coordenação Geral:

Profª Drª Rosane Kaminski (UFPR) e Profº Drº Pedro Plaza Pinto (UFPR)

Comissão Organizadora

Profª Drª Carolina Amaral de Aguiar (UEL), Profº Drº Eduardo Baggio (Unespar), Profº Drº Eduardo Morettin (USP), Profº Drº Fábio Raddi Uchôa (UTP), Profº Drº Fernando Seliprandy (UFPR), Profº Drº Ignacio Del Valle Dávila (Unila), Profº Drº Luiz Carlos Sereza (Unespar), Profº Drº Marcos Napolitano (USP), Profª Drª Mariana Martins Villaça (Unifesp), Profº Drº Pedro Plaza Pinto (UFPR), Profª Drª Rosane Kaminski (UFPR) e Profª Drª Sissi Valente (UFPR)

PROMOÇÃO:

história e audiovisual

NAVIS núcleo de artes visuais

UFPR UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAPES

COLABORAÇÃO:

PPGHIS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA Mestrado, Doutorado e Pós-doutorado

UFPR UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Universidade Tuiuti do Paraná PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS

PPG CINEAV

UNESPAR

SUMÁRIO

Apresentação 06

Resumo da Programação 08

Conferências 12

Lançamento de livros 14

Resumos das comunicações 17

Autores das comunicações/ Sessões 93

Ficha técnica 94

APRESENTAÇÃO

Em 2019 a Universidade Federal do Paraná (UFPR) sedia o **IV Colóquio Internacional de Cinema e História**, que dá continuidade aos debates sobre as relações entre o cinema e a história estabelecidos nas edições anteriores do evento. O Colóquio se constitui como um espaço para a apresentação de pesquisas que se situam nas fronteiras entre essas duas áreas e que envolvam, particularmente, reflexões metodológicas sobre como conciliar análise estética de obras audiovisuais e preocupações historiográficas.

O colóquio foi criado em 2016 pelo Grupo de Pesquisa CNPq "História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação", que é coordenado pelos professores Eduardo Morettin e Marcos Napolitano (ambos da Universidade de São Paulo-USP). O evento teve suas duas primeiras edições sediadas na Escola de Comunicações e Artes da USP (2016 e 2017), mas a partir de sua terceira edição passou a ser itinerante, buscando estabelecer novas parcerias e conexões com pesquisadores de outros centros de pesquisa brasileiros e internacionais. Assim, em 2018, o III Colóquio de Cinema e História foi realizado na Universidade Federal da Integração Latino-americana (Unila), em Foz do Iguaçu, em uma parceria com o Grupo de Pesquisa CNPq "Núcleo de Arte e Tecnologia Latino-americano" (NATLA).

Nesta IV edição o evento é fruto de uma parceria do grupo fundador com o Grupo de Pesquisa CNPq interinstitucional "Núcleo de Artes Visuais" (Navis), e envolve também três programas de pós-graduação situados em universidades de Curitiba-PR: o Programa de Pós-graduação em História da UFPR (PPGHIS), o Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar (PPG-CineAV) e o Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiti do Paraná (PPGCom/UTP).

Com a finalidade de preservar seu caráter plural, integrando diferentes modos de pensar o cinema como objeto do conhecimento histórico, o **IV Colóquio Internacional de Cinema e História** reúne pesquisas que dialogam com os seguintes eixos de análise:

1. A representação da história no cinema

Espaço aberto às comunicações que se ocupam em 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: confluências

Linha de pesquisa que recorre à análise fílmica como principal método para se constituir um conhecimento histórico sobre determinado período ou evento. Abriga trabalhos que consideram o filme e outras obras audiovisuais, em suas especificidades estéticas, como uma fonte primária, articulando-os a outras fontes documentais de época, em variados suportes.

3. Cinema, arquivos e regimes de historicidade

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

4. História e historiografia do Cinema

Engloba trabalhos dedicados aos métodos e tendências historiográficas da história do cinema. Nesta linha se encontram comunicações que discutem 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; entre outras questões ligadas à teoria e à historiografia do cinema. Também abriga propostas que se dedicam a encontrar diálogos entre filmes e os projetos historiográficos que os sustentam.

Desejamos um excelente colóquio para todos!

RESUMO DA

PROGRAMAÇÃO

TERÇA-FEIRA • 03/12/2019

HORÁRIO	LOCAL	MESA
16h00 ÀS 18h30	UFPR, Campus Reitoria. Rua General Carneiro, 460, 1º andar	Credenciamento
16h00 às 21h00	Anfiteatro 100	Conferência inaugural: Paulo Cunha (UBI- Covilhã - Portugal)

QUARTA-FEIRA • 04/12/2019

HORÁRIO	LOCAL	MESA
10h00 às 12h00	Anfiteatro 100	Sessão 1 — Imagens de trauma
10h00 às 12h00	Sala Homero de Barros	Sessão 2 — Cinejornais e propaganda
10h00 às 12h00	Sala 114	Sessão 3 — Mulheres, personagens, gênero
10h00 às 12h00	Sala 108	Sessão 4 — Cristandade e imaginário mítico
12h00 às 14h00	Almoço	
14h00 às 16h00	Anfiteatro 100	Sessão 5 — Crítica e debates em torno da história
14h00 às 16h00	Sala Homero de Barros	Sessão 6 — Conexões atlânticas
14h00 às 16h00	Sala 114	Sessão 7 — Documentários e vozes femininas
16h00 às 16h30	Coffee Break	
16h30 às 18h30	Anfiteatro 100	Conferência plenária: María Luisa Ortega (UAM - Espanha)
19h00 às 21h00	Cine Passeio Rua Riachuelo, 410 — Centro	Lançamento de livros

QUINTA-FEIRA • 05/12/2019

HORÁRIO	LOCAL	MESA
9h00 às 12h00	Cinemateca de Curitiba e MIS	Visita à Cinemateca de Curitiba e ao Museu da Imagem e do Som (mediante inscrição)
12h00 às 14h00	Almoço	
14h00 às 16h00	Anfiteatro 100	Sessão 8 — Ditadura e arena da memória
14h00 às 16h00	Sala Homero de Barros	Sessão 9 — Memória, tempo e arquivo
14h00 às 16h00	Sala 114	Sessão 10 — Teatro e cinema
16h00 às 16h30	Coffee Break	
16h30 às 18h30	Anfiteatro 100	Sessão 11 — Teoria e historiografia do cinema
16h30 às 18h30	Sala Homero de Barros	Sessão 12 — Cidades e fragmentos de memória
16h30 às 18h30	Sala 114	Sessão 13 — Pioneiros: registros e flagrantes
19h00 às 21h00	Anfiteatro 100	Conferência plenária: Mariarosaria Fabris (USP)

SEXTA-FEIRA • 06/12/2019

HORÁRIO	LOCAL	MESA
10h00 às 12h00	Anfiteatro 100	Sessão 14 — Conflitos, revoluções, guerra
10h00 às 12h00	Sala Homero de Barros	Sessão 15 — Cinema de invenção
10h00 às 12h00	Sala 114	Sessão 16 — Militância e guerrilha na América Latina
10h00 às 12h00	Sala 108	Sessão 17 — Arquivos, cinematecas e difusão
12h00 às 14h00	Almoço	
14h00 às 16h00	Anfiteatro 100	Sessão 18 — Moderno, novo, marginal
14h00 às 16h00	Sala Homero de Barros	Sessão 19 — Documentário, etnografia, cultura popular
14h00 às 16h00	Sala 114	Sessão 20 — Guerra ao terror, horror e imagens de arquivo
16h00 às 16h30	Coffee Break	
16h30 às 18h30	Anfiteatro 100	Conferência de encerramento: Georgina Torello (UdelaR - Uruguai)
19h00	Confraternização	

CONFERÊNCIAS

CONFERÊNCIA INAUGURAL • 3 de dezembro, 19h, Anfiteatro 100

O cinema português e a Revolução de Abril: um processo cinematográfico em curso
Prof. Dr. Paulo Cunha (UBI-Covilhã-Portugal)

Durante 48 anos Portugal viveu sob um regime ditatorial e colonial, violento e repressivo, que também instrumentalizou o cinema como meio propagandístico e doutrinário. Entre 1974 e 1976, durante o chamado Processo Revolucionário em Curso, o cinema também foi discutido como sector crucial para o desenvolvimento, a descolonização e a democratização do país. Esta conferência propõe uma reflexão sobre o cinema português durante e após a Revolução de 1974, especificamente no debate relativo às políticas públicas e aos modos de produção do cinema em Portugal.

CONFERÊNCIA PLENÁRIA • 4 de dezembro, 16h30, Anfiteatro 100

Crímenes y pantallas en tiempos de incertidumbre
Profa. Dra. María Luisa Ortega (UAM-Espanha)

El crimen y su castigo siempre fueron, desde los orígenes de la civilización, objetos recurrentes en las artes y la producción cultural como locus para reflexionar sobre la condición humana en el seno de la organización social. Su representación ha mutado a lo largo del tiempo, como lo han hecho sus tipificaciones legales hasta nuestros días, resignificando formas criminales ancestrales o identificando nuevas manifestaciones: crímenes de lesa humanidad, feminicidio, genocidio, etnocidio, crímenes de estado, terrorismo...
El nacimiento de la novela policial a mediados del siglo XIX generó un nuevo imaginario sobre el crimen asociado a la modernidad estética, política y científica que el cine prolongaría desde sus orígenes hasta hoy en diferentes géneros (*thriller*, *noir*, *courtroom* o *trial film*), donde la racionalidad técnica característica de los procesos de investigación y judiciales lidian con la irracionalidad y la "desviación" moral, psicológica o social de la acción humana para lidiar con miedos y ansiedades individuales y colectivos.
Nuestra conferencia analizará las retóricas narrativas y visuales del *true crime* audiovisual, caracterizado por la aparente búsqueda de la verdad, en el contexto histórico de la denominada post-verdad. Aunque nos centraremos en el documental y la no-ficción contemporáneos, trazaremos un marco histórico y cinematográfico más amplio para pensar cómo el cine se convirtió, desde principios del siglo XX, en un espacio sintomático de negociación social sobre la construcción de la verdad legal y sus alternativas.

CONFERÊNCIA PLENÁRIA • 5 de dezembro, 19h, Anfiteatro 100

Viagem à utopia: três comunistas italianos na URSS da década de 1950
Profa. Dra. Mariarosaria Fabris (USP)

Em 1957, Sauro Ravaglia, Enzo Pasi e Luigi Pattuelli saem de Alfonsine, um lugarejo comunista da Romanha, e empreendem uma viagem de trem até Moscou para participarem do VI Festival Mundial da Juventude Socialista. Os três amigos filmam em super-8 sua jornada rumo a uma sociedade que, imaginam, se afigurava mais justa e fraterna. A viagem — no início, esperançosa — torna-se reveladora quando os italianos resolvem sair do itinerário traçado para os visitantes estrangeiros. Apesar das dúvidas que surgem diante de uma dupla realidade (a encenada e a ocultada), os amigos permanecerão fiéis a seus ideais.
A partir das imagens resgatadas desses arquivos familiares, Federico Ferrone e Michele Manzolini realizaram *Il treno va a Mosca* (2013), documentário que permite uma reflexão sobre a trajetória do comunismo italiano, não como traçado pelo PCI, mas como vivido por pessoas comuns. As grandes batalhas políticas e culturais ficam em segundo plano, pois o que interessa enfatizar são as aspirações e os anseios vividos ainda à luz mítica da Resistência.

CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO • 6 de dezembro, 16h30, Anfiteatro 100

Los límites de la independencia: La práctica cinematográfica como práctica geo-política
Profa. Dra. Georgina Torello (UdelaR-Uruguai)

En el Uruguay de los años 10 se comienza a discutir la producción cinematográfica como eficaz instrumento de dominio cultural y, en consecuencia, político. La masiva presencia foránea es percibida como una nueva forma de "invasión", en síntesis, como parte del repertorio de prácticas neocoloniales implementadas por parte de los países productores. Así fueron leídas, en el mercado local, tanto la producción documental (vehículo para la mostración de la modernidad y su poderío industrial, económico y militar) como la ficcional (vehículo para la difusión de valores, modelos estéticos y comportamentales). Y así fueron discutidas sus potencialmente peligrosas influencias en el imaginario uruguayo.
En el curso de esa década y de la siguiente, pequeños agentes privados y, en menor medida, el Estado, respondieron al peligro implementando las mismas armas teóricas y estilísticas que el "dominador". Se postuló entonces el desarrollo de una producción cinematográfica centrada en la representación del territorio como estrategia geo-política defensiva y propagandística. La "topofilia" del cine uruguayo, para tomar un término trabajado por la investigadora Teresa Castro, comprendió por igual los registros documentales y los narrativos. Si algo une -más allá de las tramas y de los estilos- a la producción silente nacional es la centralidad del espacio: el pormenorizado inventario del paisaje natural y urbano expuesto en celuloide y detallado en la prensa para que el lector supiera que se le ofrecía verse a sí mismo y su entorno. Un proyecto que, se esperaba, formaría ciudadanos, pero que también ganaría adeptos fuera de las fronteras y que, por ello, no descuidó la dimensión transnacional proyectando, por lo menos desde la letra, espacios de intercambio, metas más acá y más allá del océano.

Moviéndose en el marco del llamado "giro espacial" para pensar la producción simbólica en estrecha relación con el territorio, la conferencia examinará las diferentes prácticas discursivas y estéticas formuladas en el campo cinematográfico nacional entre 1915 y 1932.

LANÇAMENTO DE LIVROS

4 de dezembro, 19h • Cine Passeio
(Rua Riachuelo, 410 – Centro)

Moderação: Rosane Kaminski (UFPR)

Arte e holocausto: da produção da memória à escrita fílmica e fotográfica nas representações sobre Auschwitz.

Autor: Rafael Tassi Teixeira
Porto Alegre: Editora Sulina, 2019

Cinema: estética, política e dimensões da memória.

Organizadoras: Carolina de Amaral Aguiar, Danielle Crepaldi Carvalho, Lúcia Ramos Monteiro, Margarida Maria Adamatti e Mariana Villaça
Porto Alegre: Editora Sulina, 2019

Crítica de cinema e repressão - estética e política no jornal alternativo Opinião .

Autora: Margarida Maria Adamatti
São Paulo: Editora Alameda, 2019

Disparos na cena do crime: o Esquadrão da Morte sob as lentes do Ultima Hora carioca (1968-1969)

Autora: Mariana Dias Antonio
São Paulo: Editora Intermeios, 2019

Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83) – perambulação, silêncio e erotismo

Autor: Fábio Raddi Uchôa
São Paulo: Editora Alameda, 2019

Cinema para russos, cinema para soviéticos

Autor: João Lanari Bo
Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019

Cinema para russos, cinema para soviéticos

Autor: João Lanari Bo
Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019

RESUMO DAS COMUNICAÇÕES

04 de dezembro

Sessão 01
IMAGENS DE TRAUMA

4 de dezembro, quarta-feira • Anfiteatro 100 - 10h00 às 12h00

"Do Ouro ao Chumbo": repressão, paranoia e o cinema de crime italiano
Gabriel Bueno Lisboa (Unicamp)

Na Itália, a partir do fim da década de 1960, grupos extremistas passaram a usar com frequência o terrorismo e o sequestro como armas de intimidação política. Enquanto isso, o Estado se mostrava cada vez mais ineficiente e corrupto, afundado em uma burocracia de troca de favores, e envolvido em escândalos de desvio de verbas e superfaturamentos relacionados a modelos de urbanização irregular. Para piorar, o próprio Estado estava envolvido nos atos de violência que deveria combater. O país também passava por um processo de fermentação política desde meados da década de 1960, cujo auge foi o "Outono Quente" de 1969, com greves e ocupações. Vários desses problemas e escândalos eram denunciados por cineastas como Francesco Rosi, Elio Petri e Marco Bellochio através do *cinema d'impegno civile* (livremente traduzido como "cinema de empenho civil"), como era chamado pelos italianos o cinema político e engajado, e cujas produções tinham grande repercussão internacional. A resposta do cinema popular para este contexto foi um ciclo de produção de filmes de crime e policiais chamados de *poliziotteschi*, cujas tramas se concentravam em histórias do crime organizado exploradas pelos jornais em seções conhecidas como *cronaca nera*. Filmes que, sob a superfície de trocas de tiros e perseguições de automóveis revelam muito sobre os ritos de passagem dos italianos neste período de insegurança e paranoia.
A presente comunicação tem como objetivo relacionar o *poliziottesco* com um período específico da história da Itália, que se encontra entre o fenômeno do *Miracolo Economico* (a bonança da década de 1950) e o período conhecido como "Anos de Chumbo" (que perdurou até o início da década de 1980). Intenta-se estabelecer esta relação a partir da análise fílmica de um representante do ciclo, *Il Grande Racket* (Enzo G. Catellari, 1976, não lançado oficialmente no Brasil). A partir da qual poderemos discorrer sobre como o *poliziottesco* se encarregava de provocar no público uma descarga catártica. Efeito alcançado através de ritos de revelação do agenciamento do Estado com o crime organizado e atos de terrorismo, num processo de anagnórise e dietrologia, conceitos trabalhados por Austin Fisher — sendo respectivamente a consciência cultural mais ampla que já espera um processo de "desmascaramento da culpabilidade", e a predisposição a desconfiar do Estado. Como em *Il Grande Racket*, vários *poliziotteschi* representam organizações criminosas comandadas secretamente por delegados, juízes ou políticos. Esta desconfiança estava balizada nas investigações jornalísticas das "Estratégias de Tensão" em curso, um conjunto de atos criminosos incentivados por células do governo para promover o caos, cuja solução seria um governo mais reacionário e autoritário. A análise de cenas específicas pode revelar como o cinema de gênero abordava nesse momento temas do cotidiano das cidades italianas, e também como exprimia a descrença na capacidade de ação política do Estado. Promovendo ações individuais do homem comum, como o vigilante e o policial à margem da lei, em detrimento do pensamento coletivo ou da reforma política (em oposição à ideologia voltada à mobilização social do cinema fundamentalmente de esquerda).

A representação do Esquadrão da Morte no cinema brasileiro na década de 1970
Renata dos Santos Ferreira (UERJ/AN)

A proposta da comunicação é apresentar uma análise da representação do Esquadrão da Morte em três longas-metragens produzidos no final da década de 1970: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), de Hector Babenco; *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), de Antônio Calmon; e *República dos assassinos* (1979), de Miguel Faria Jr. O objetivo é identificar leituras e representações de um momento histórico e político por meio da análise das narrativas e do tratamento dado ao tema. Violência de Estado, corrupção policial e denúncia social são os principais componentes destas tramas cinematográficas, que apresentam uma visão do Brasil na ditadura civil-militar (1964-1985). Esses três filmes são interpretados como obras políticas, na acepção de Vincent Pinel (apud GUTFREIND, 2018), por abordarem a maneira como um Estado é governado e denunciarem os excessos no exercício do poder.
Eduardo Morettin (2003) defende que um filme só tem dimensão de fonte histórica se o discurso que ele constrói sobre uma sociedade puder ser identificado por uma análise fílmica, que deve assinalar ambiguidades e tensões nesse discurso. A análise dos três filmes mencionados acima possibilita uma percepção mais ampla sobre uma questão que fervilhava no Brasil da década de 1970: os grupos de extermínio denominados esquadrões da morte, formados por policiais e outros agentes do Estado. Esses três longas-metragens reverberam e personificam a imagem difundida pela imprensa e pela literatura policial — que serviram de base para os roteiros — sobre o Esquadrão da Morte e os personagens que transitam à sua volta. De certa forma, o cinema foi instrumento de construção e difusão de um imaginário sobre a criminalidade e a violência policial. Para explorar essas representações no cinema, entende-se que é necessário trabalhar a concepção desses roteiros a partir dos relatos jornalísticos publicados na imprensa e na literatura jornalístico-policial da época, que produziu sete livros afinados com a temática do Esquadrão da Morte.

Considerações sobre a história de e em *Topografia de um Desnudo* (Teresa Aguiar, 2009)
Mariana Dias Antonio (UFPR)

A presente comunicação busca traçar aspectos balizadores para uma análise socio-histórica — a partir de Marc Ferro complementado por Eduardo Morettin — do longa-metragem *Topografia de um desnudo*, de Teresa Aguiar (2009). O objetivo é estabelecer um processo reflexivo acerca das relações entre câmera e espectador, sem perder de vista os elementos próprios da linguagem e estruturação do cinema ou da estruturação do real. Para Ferro, o cinema possui uma linguagem própria que readequa a veracidade do evento narrado, e cabe ao historiador compreender esta linguagem e discernir o que é uma aproximação da História e o que é típico de uma narrativa do cinema. Assim, ao considerarmos os elementos próprios da narrativa cinematográfica conforme os procedimentos de Marc Ferro, atentamos também aos apontamentos de Eduardo Morettin. Autor que considera que um filme pode abrigar leituras opostas sobre

um fato, e que uma abordagem mais convincente demanda um processo reflexivo acerca das relações entre câmera e espectador, tratando o filme como um conjunto de elementos integrados (roteiro, direção, fotografia, entre outros), e abandonando as dicotomias entre "aparente—latente", "visível—não-visível" e "história—contrahistória" propostas por Ferro. Em *Topografia de um desnudo*, tais relações entre câmera e espectador recorrem a um conjunto específico de signos e registros de memória compatível e acomodável a certa memória coletiva estereotipada. O filme é baseado na peça teatral homônima do chileno Jorge Díaz (1965), que foi inspirada nos noticiários sobre a execução de moradores de rua por policiais do Serviço de Repressão à Mendicância do estado da Guanabara em 1962 e 1963. Produzido entre 2006 e 2008, o longa se insere num contexto posterior ao Cinema de Retomada, marcado por novos mecanismos de apoio à produção de longas no país, incentivos fiscais, e ausência de uma estética bem definida que indicasse uma nova escola cinematográfica. Além dos incentivos, a criação do Polo Cinematográfico de Paulínia é de grande importância para a operacionalização do filme, visto que parte de seu orçamento foi obtida por subsídios da Prefeitura de Paulínia após o insucesso da captação de recursos em períodos anteriores. A narrativa cinematográfica é balizada por dois personagens-chave: o morador de rua Russo, que vive num depósito de lixo próximo ao rio Guandu e estabelece um papel dual entre bode expiatório da polícia e vítima; e a jornalista Abel, colunista de um jornal onde publica uma dura crítica ao governo a respeito da matança de moradores de rua e que, posteriormente, investiga por conta própria o caso. Na adaptação fílmica certos elementos da narrativa teatral são alterados, adicionando-se discursos cristalizados e por vezes infundados através de relatos de jornalistas — como a vinda da rainha Elizabeth ao Brasil como motivação para o extermínio ou o arquivamento das investigações após o golpe de 1964. Alguns desses discursos carregam certo anacronismo, como rememorações genéricas sobre a década de 1960 como um todo, mas operam — com dispositivos e referentes diversos — uma reinserção da história em relação ao discurso teatral de Jorge Díaz, que propositadamente elimina as particularidades históricas e geográficas para criar uma situação universal de crítica social.

Reescritura Cinematográfica e Arquivo em *Different Trains* (Beatriz Caravaggio - Steve Reich - Kronos Quartet)

Rafael Tassi Teixeira (Unespar/UTP)

No ano de 1988 o compositor Steve Reich desenvolveu a peça musical *Different Trains*, composta por três movimentos para quarteto de corda e sons pré-gravados. De maneira autobiográfica, a obra compreende as primeiras lembranças de infância do compositor, datadas entre 1939 e 1942, durante o trânsito em diferentes trens quando cruzava os Estados Unidos desde Nova York a Los Angeles por causa da separação dos pais. O compositor cria a partitura musical tomando como referência os trens na memória individual e coletiva, emulando os primeiros movimentos das suas viagens ferroviárias realizadas através dos Estados Unidos, e contrapondo-os com outras viagens em longas vias férreas, a descoberta da identidade judaica, e os trens que levavam os judeus para os campos de extermínio. A gravação musical da peça foi interpretada pelo grupo Kronos Quartet, no ano de 1989, e foi reescrita filmicamente em 2016 pela cineasta Beatriz Caravaggio, por encargo da Fundación BBVA (Espanha). Caravaggio reinterpreta as referências da obra de Reich dotando-a de um terceiro gesto: uma partitura visual. Nesse sentido, esta comunicação gira em torno do ato de reescritura cinematográfica realizada por Caravaggio com imagens de arquivos do período nazista e imagens de trens nos Estados Unidos. A obra fílmica contrasta as edênicas paisagens dos trens e ferrovias em diversas regiões norte-americanas — em uma visão contemplativa da América profunda e da natureza selvagem — com as imagens dos comboios de trens rumo aos campos concentracionários. O filme termina ainda por apresentar imagens do fim da etapa bélica, com as rápidas transformações sociais e a dor da memória concentracionária. Dentro do fluxo fílmico, arquivos da deportação dos judeus, dos campos de extermínio e da libertação são utilizados pela cineasta em três projeções paralelas, adensando a composição fílmica em um tríptico descompassado que acaba construindo uma fragmentação temporal e também desenvolvendo uma espécie de *collage* de diferentes trânsitos e perspectivas. Mediante o uso de multitelas a cineasta desenvolve uma peça cinematográfica que, longe de unicamente adensar a obra musical de Reich interpretada pelo Quarteto Kronos, cria uma partitura visual que revela e intensifica de diferentes modos a escuta de *Different Trains*. Esta comunicação tenta apresentar e discutir o triplo gesto dessa sinérgica habitabilidade — partitura musical, interpretação sonora e reescritura cinematográfica —, que à luz das diferentes dimensões do arquivo (músico-individual; sônico-interpretativo; imagístico e cinematográfico) repercutem na dimensão afetiva e autobiográfica da peça criada por Steve Reich.

Sessão 02
CINEJORNAIS E PROPAGANDA

4 de dezembro, quarta-feira • Sala Homero de Barros - 10h00 às 12h00

Escrever a história com imagens: análise fílmica e pesquisa histórica do cinema de propaganda do Khmer Vermelho

Tomyo Costa Ito (UFMG)

Esta comunicação aponta para as potencialidades da análise fílmica para o trabalho de pesquisa histórica, confluência que pode trazer importantes contribuições quando consideramos que as imagens de arquivo possuem uma "indeterminação radical" (MONDZAIN, 2017a) e, portanto, não são o retorno do passado como ele foi (LINDEPERG, 2017), mas traços da história abertos a interpretação. Embora ainda sem o mesmo estatuto que as fontes escritas, as imagens de arquivos são essenciais para a escrita da história, justamente por abrirem um novo espaço de "legibilidade" (LINDEPERG, 2017). Para Mondzain (2017b: 124), *"aprender a ver, é aprender a falar do que se vê"*, e para isso é preciso uma *"cultura do cinema e do audiovisual, um conhecimento das técnicas e das maneiras de filmar, uma reflexão sobre o contexto da tomada e suas relações com o fora de campo"* (LINDEPERG, 2017: 29).
Entre janeiro e junho de 2019 realizei no Centro Bophana, no Camboja, o estudo dos filmes de propaganda do Khmer Vermelho. Utilizando a análise fílmica, atentei às escolhas de posição e movimentos de câmera,

à montagem e à construção da *mise-en-scène*. Paralelamente, consultei fontes bibliográficas sobre a história do Camboja, em especial do período do regime do Khmer Vermelho (DUONG, 2018), (KIERNAN, 2008). Há, porém, um número escasso de estudos específicos sobre a propaganda — e sobretudo sobre os filmes de propaganda — do regime, tornando necessária a busca de mais informações. Por isso realizei entrevistas com o historiador Keo Duong, e aos poucos intensificamos nosso diálogo, passando da entrevista tradicional à assistência conjunta dos filmes de propaganda. Durante estas sessões, a partir das imagens solicitei esclarecimentos de certos aspectos apresentando também minhas interpretações. Esse arranjo se mostrou potente, pois possibilitou a troca de conhecimentos e de métodos de análise de cada campo, intercâmbio importante no processo de investigação de imagens que não são um indício do passado como ele foi, mas sim traços que exigem um trabalho cuidadoso de interpretação.

Os filmes de propaganda do Khmer Vermelho têm sido retomados com frequência por documentaristas cambojanos e internacionais que os usam para ilustrar o passado, sem questionar seus sentidos. Já o cinema de Rithy Panh inclui uma reflexão sobre o modo de utilização dos arquivos. Uma de suas estratégias é repetir trechos idênticos das imagens de propaganda a cada novo filme. Para ele, a repetição auxilia na criação de uma memória da imagem no espectador, que se contrapõe ao fluxo interminável da informação e do espetáculo.

Não cabe a esta comunicação criar diretrizes e regras para o modo de utilização dessas imagens, mas é preciso deixar claro ao leitor e/ou espectador qual a proveniência delas, seus contextos de produção e o modo como elas são retomadas. Um estudo conjunto entre cineastas e historiadores pode contribuir para a reflexão interdisciplinar da utilização dessas imagens, considerando seu estatuto particular como traço da história. Consideramos assim que a escrita do passado cambojano deve passar também pela análise fílmica das imagens de propaganda, pois nela estão o visível e o invisível, o controle e aquilo que escapa dele, a destruição e a resistência.

Cenas da metrópole: as crianças no cinejornal Bandeirante da tela (São Paulo, 1951-1955)

Fernanda Franchini (USP)

A cidade de São Paulo dos anos 1950 pode ser vista através das edições preservadas do *Bandeirante da Tela*. A trama urbana que definia a capital paulista como "cidade que mais cresce no mundo" e "metrópole pujante" se dava a partir de diversos produtos culturais, entre os quais o cinejornal. Diante das cenas que dão sentido ao espaço urbano nesses documentos, buscamos abordar como as crianças aparecem nas edições pesquisadas.

Assim como em outros meios de comunicação, a narrativa visual e sonora define paisagens e grupos sociais que formam o espaço urbano (CANCLINI, 1999). O cotidiano é um elemento essencial nesse gênero de cinema. As edições podem ser compreendidas como relatos do espaço que elegem visões de conjunto e destacam determinadas práticas sociais (CERTEAU, 2014).

Esta comunicação tem por objetivo abordar o cinejornal como uma fonte histórica na investigação das concepções de infância reunidas nos modos de compreender e divulgar a cidade. Entre comemorações cívicas, eventos sociais, vistas da cidade, instituições e notícias diversas, as crianças aparecem como cenário e como foco principal. O intuito do estudo é compreender como essas narrativas acabam por evidenciar os fundamentos das políticas dirigidas a crianças de diferentes grupos sociais.

O *Bandeirante da Tela* tinha como figuras centrais o político Adhemar de Barros e seus correligionários, principalmente nos períodos de campanha eleitoral (ARCHANGELO, 2007; CHAIA, MACEDO, 2009). Desse modo, o conjunto das edições apresenta um panorama da cidade essencialmente marcado por um viés político. Essa condição também pode ser compreendida considerando a ação de outros sujeitos. Nesse sentido, mesmo que o *Bandeirante da Tela* seja composto por filmes produzidos por adultos e para adultos, é possível utilizá-lo para investigar as crianças presentes nas cenas e na composição dessas narrativas, o que torna o cinejornal uma fonte histórica também a ser considerada nos estudos da(s) infância(s).

Outubro de 1930: entre propaganda e confissões

Tairon Villi (UFPR)

A entrada da década de 1930 foi marcada por eventos de grande magnitude e impacto socioeconômico que abalaram profundamente as estruturas nacionais brasileiras. No âmbito internacional o país sentia a força da crise econômica gerada pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, ocorrida em 1929. Já em território nacional Getúlio Vargas, depois de um conturbado processo eleitoral, marchava com suas tropas do Rio Grande do Sul até o Rio de Janeiro — então capital da República — para tomar o poder e derrubar o presidente eleito Washington Luiz. Esse processo beligerante foi narrado por diferentes vozes e em diferentes linguagens, algumas concomitantemente ao evento. Duas destas são as fontes de análise dessa comunicação: *Pátria Redimida* (1930), uma película filmada por João Batista Groff; e o diário pessoal do Tenente-Coronel Pedro Scherer Sobrinho, Assistente do Comando da Força Pública do Paraná — corporação equivalente à atual Polícia Militar. O primeiro, Groff, foi um dos pioneiros e mais importantes realizadores do chamado "primeiro cinema paranaense". No filme, Groff capturou imagens das tropas getulistas a partir de sua chegada em Curitiba e até a Capital Federal, criando uma narrativa favorável às forças insurgentes — a começar pelo título — que logo foi assimilada ao discurso oficial, trazendo inclusive sucesso de bilheteria ao filme. Já na outra fonte, o diário, Scherer relata a movimentação na cidade de Curitiba com a chegada das tropas getulistas e as discussões da Força Pública sobre se ofereceria resistência ou não. Foram dias de apreensão com a possibilidade de um violento conflito armado na capital paranaense.

A presente comunicação analisa as duas narrativas elaboradas sobre o evento enquanto fontes históricas que falavam sobre seu próprio presente. O fato de estarem inseridas no próprio evento transforma essas vozes em relatos testemunhais, que tinham intencionalidades específicas e envolvidas em implicações éticas, sociais e políticas. Tanto o filme quanto o diário foram observados à luz da fortuna crítica a respeito do período, buscando aprofundar o debate a partir de duas fontes que ainda não tinham sido exploradas — uma delas, o diário, inédita ao público —, articulando o discurso historiográfico com suas possibilidades em diferentes linguagens. Por fim, esta comunicação também versa sobre o início do cinema paranaense, suas condições e contexto de produção, realizando um resgate da memória de seus realizadores.

O cinejornal de João Baptista Groff e a câmera documental de Cavação do poder

Cristiane Wosniak (Unespar)

A presente comunicação se detém sobre João Baptista Groff (1897-1970), um dos pioneiros do cinema paranaense, e é parte integrante do projeto de pesquisa coletiva '*Os Pioneiros do Cinema Paranaense*', subvencionado pelo Edital 016/PRPPG - Unespar (Apoio à Pesquisa Básica e Aplicada/Fundação Araucária),

e vinculado ao Programa de Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CineAV – Unespar). Groff, que também era fotógrafo, aparentemente manteve uma postura de sujeito-da-câmera ao registrar fatos históricos, sociais, urbanos, geográficos e políticos, sempre expressando a sua presença diante da imagem que documentava (RAMOS, 2012, p. 77). O foco de interesse desta investigação recai sobre os primeiros filmes do cineasta (1926 a 1936), que se constituem em registros de vistas documentais paranaenses encomendadas por políticos, empresários e autoridades locais. Pergunta-se: os trabalhos documentais ininterruptos de Groff podem ser denominados de filmes de cavação, garantindo sua sobrevivência graças a estas constantes encomendas? Estes filmes de cavação, que abrangem os ditos cine-jornais que Groff realizava, apresentados do ponto de vista de quem tem o 'poder' (BERNARDET, 2009, p. 38-41), constituem-se na única garantia da exibição do material fílmico? Se os filmes brasileiros dependiam, para as suas produções, de uma elite dita mundana, financeira, política, militar, eclesiástica, então a câmera do documentarista da época era a câmera do poder? Um claro exemplo desta dedicação aos filmes de cavação é o contrato de Groff com a Caixa Econômica Federal para filmar vistas/cidades paranaenses onde havia agências do referido banco e, desta forma, com a exibição destes filmes divulgar o próprio banco. Destaca-se que o termo 'cinema de cavação', atribuído ao *modus operandi* do cinegrafista Groff, não se refere apenas às suas fitas naturais/vistas paranaenses, mas também a alguns procedimentos de (re)aproveitamento de imagens capturadas para um filme – em um determinado contexto histórico e geográfico –, e inseridas em outros filmes, (re)utilizando planos inteiros e lançando-os com imagens repetidas e com títulos diferentes. Para dar conta de tais questões efetuou-se um levantamento de fontes primárias na Cinemateca – acervo fílmico – e no Arquivo Público de Curitiba. Além da análise de arquivos fotográficos publicados na Revista *Illustração Paranaense – mensário paranista de artes e actualidades* (1927-1930), que Groff criou, editou e dirigiu, e onde desfilavam temas atuais e cotidianos que retratavam o ambiente artístico e sociocultural do Paraná. É na confluência analítica das imagens indiciais fotográficas de Groff publicadas neste mensário e frequentemente (re)aproveitadas em suas imagens-câmera, que esta comunicação tem o objetivo de refletir sobre o contexto histórico da própria produção cinematográfica brasileira – pelo viés paranaense – nos anos trinta. Como procedimento metodológico adota-se a análise fílmica comparativa de um recorte de cinco cine-jornais de Groff. Pela qual se objetiva uma compreensão da linguagem cinematográfica do cineasta, que é atravessada pelos registros fotográficos documentais em um contexto exterior à obra documental, o que impõe uma demanda que compromete a imparcialidade do sujeito-da-câmera.

Sessão 03
MULHERES, PERSONAGENS, GÊNERO

4 de dezembro, quarta-feira • Sala 114 - 10h00 às 12h00

A caixa de Pandora e o anseio por liberdade: uma interpretação cinematográfica da reestruturação pós-guerra nos anos 1920

Tamara Carla dos Santos (UFSCar)

Esta comunicação se propõe a analisar o filme alemão *A Caixa de Pandora* (1929, de G. W. Pabst) e algumas das pistas deixadas por ele a fim de compreender elementos da década de 1920, tais como: a constante busca pela liberdade, o papel da mulher, padrões de vida e beleza, a reestruturação da Europa pós-Primeira Guerra Mundial, e as mudanças frenéticas – sejam elas sociais, políticas ou artísticas. Isso sem esquecer da abertura para um tema tabu como a homossexualidade feminina.

Apresentando situações de um período entreguerras, o filme se utiliza de possibilidades técnicas da época para traduzir o *zeitgeist*, com sua distinção violenta de classes e propulsão capitalista. Além disso, o clima sombrio causado por questões políticas – como a propagação da ideologia nazista – está esteticamente presente no filme. Essa arte engajada recorreu ao fatalismo para recriar o estado psicológico desse *zeitgeist* que impedia qualquer controle sobre os acontecimentos. O acaso está sempre presente na narrativa. O filme abre janelas para entender contextos sócio-culturais em profundas mudanças, como a República de Weimar – Estado que antecedeu a Alemanha Nazista –, que sofria uma das suas piores crises devido ao pagamento de indenizações pela guerra, e outros espaços importantes para o universo diegético do filme, como Londres e Paris – no filme, a cidade da "*génération perdue*" aparece como uma cidade imaginada. Os lugares onde a narrativa se desenvolve são essenciais para compreender o filme como um todo. Interessa-nos também a construção da personagem Lulu, que representa um novo modelo de mulher que surgia na década, cujo comportamento e figurino revelam o que era ser mulher nos "loucos anos 20". Contrapondo o ideal de mulher ingênua, inocente e sujeita à feminilidade doméstica que era comum na década anterior – inclusive no cinema –, essas mulheres agora participavam da vida pública, e enquanto se emancipavam buscavam afirmar suas identidades e liberdade sexual. No filme essa "nova mulher", causadora dos infortúnios dos homens, é comparada à Pandora do mito grego: a personagem abre a "Caixa de Pandora", arruinando a vida dos demais personagens à sua volta. O caos econômico vigente no período pode ser comparado ao caos financeiro e moral que rondava o filme. Trata-se de um contexto denso que alterna a miséria provocada pela Primeira Guerra Mundial à prosperidade transformadora que tornou os Estados Unidos uma grande potência. A qual dita sonhos de liberdade, mas ao mesmo tempo fomenta o consumismo e uma ideia de sorte. Este período histórico é carregado de imprecisão e angústia, bem como os eventos do filme, e partindo do pressuposto de que todas essas questões estão presentes na narrativa fílmica mesmo que de forma indireta, é possível afirmar que a arte pode traduzir e ser inspirada por uma época, assim como o inverso.

Representação do feminino em Porto das Caixas (Paulo César Saraceni, 1962)

Carolinne Mendes da Silva (USP)

Esta comunicação visa discutir a representação do feminino em *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962). Objetiva-se compreender de que modo a narrativa define o lugar da protagonista e configura determinadas relações sociais na estrutura dramática. Investigamos como esse filme aborda a questão de gênero, considerando o engajamento político e estético do cineasta e a conjuntura geral de ampliação do debate feminista na época de realização da obra.

Na Europa e nos Estados Unidos dos anos 1960 houve um grande impulso ao movimento feminista. No Brasil, embora o movimento só tenha se consolidado na década de 1970, o debate sobre o papel da mulher na sociedade e a luta pela igualdade de direitos também já estavam em pauta na década anterior. O Cinema Novo, envolvido com esse contexto sociocultural e engajado na transformação do campo cinematográfico, articulou experimentação estética e análise social. Em linhas gerais, os filmes cinemanovistas rejeitaram o modelo hollywoodiano e a representação das mulheres do cinema clássico. Entretanto, os cineastas deram pouco espaço às demandas de engajamento feminista que se colocavam na época.

Centrado no drama familiar, *Porto das Caixas* nos permite discutir algumas questões ligadas à representação do feminino, como por exemplo: a construção de uma personagem insubmissa, que tem maior poder de ação do que seu marido (e também do que os outros personagens masculinos); a dissociação dessa personagem com o trabalho doméstico; sua vinculação com o espaço público; e seu poder de sedução sobre os personagens masculinos. Além disso, na fatura fílmica, a personagem não é tratada em chave moral nem erotizada, construindo uma figura feminina complexa e incomum no contexto do Cinema Novo.

Como parâmetro da análise fílmica utilizamos Ismail Xavier como principal referência, pois este autor nos permite refletir sobre como as características audiovisuais da obra se colocam enquanto respostas às questões político-sociais do momento de produção. Além disso, consideramos fundamental o trabalho de Laura Mulvey, teórica feminista do cinema que refletiu sobre a construção da figura da mulher como objeto dos desejos e angústias do masculino no cinema hollywoodiano clássico.

A presente proposta procura identificar até onde *Porto das Caixas* questiona essa representação clássica do feminino, quais convenções e significações de gênero são mobilizadas pelo filme, e se há um possível contraponto no que se refere à representação da mulher que interpele a ordem patriarcal dominante.

Uma mulher comum. Barbarella e as contestações socioculturais dos anos 60

Lucas do Carmo Dalbeto (Unesp)

Os anos 60, período de profundas e importantes mudanças socioculturais no mundo Ocidental, também tiveram impacto na produção cinematográfica, tornando-a um importante registro dos acontecimentos que permeavam a sociedade da época. Enquanto movimentos de minorias — negros, LGBTQI+s e mulheres — tomavam as ruas e lutavam por direitos, Hollywood, Europa e outros centros absorviam estes novos valores que afloravam na sociedade e os traduziam em filmes de diferentes abordagens. Neste contexto é lançado, ao final de 1968, o filme *Barbarella*.

Dirigido pelo francês Roger Vadim e estrelado por Jane Fonda, o filme é uma adaptação da heroína das Histórias em Quadrinhos (HQs) criada por Jean-Claude Forest no início da década, e apresenta uma mulher independente, forte, corajosa e disposta a explorar a própria sexualidade. Tanto filme quanto obra original se tornaram expoentes na abordagem do feminino, ao explorar uma personagem não convencional. Diferente das HQs, *Barbarella* foi um fracasso de público e crítica. Contudo, trouxe à luz da reflexão novas demandas que se estabeleciam no momento de produção. O movimento feminista entrava em sua segunda onda, e buscava maior autonomia das mulheres sobre os próprios corpos, sexualidade e desejos.

Esta comunicação toma como pressuposto o posicionamento de Marc Ferro (1992), que compreende a importância do cinema enquanto um documento histórico, e como capaz de refletir questões de seu contexto de produção. Além disso, se apoia também na afirmação de Teresa De Lauretis (1994), de que o cinema atua como uma tecnologia de gênero que irá determinar quais os discursos adequados ao feminino. É a partir destas duas referências que este trabalho traça uma análise de *Barbarella*, tomando-o enquanto um reflexo dos anseios que afloravam durante os anos 60 na Europa e nos Estados Unidos. Para tanto, adota-se a Análise do Discurso de linha francesa, de modo a resgatar o contexto de produção dos discursos e identificar os sentidos possíveis para o que é apresentado em tela. O trabalho também se apoia na Teoria Crítica Feminista do Cinema, cujo expoente, Laura Mulvey (1975), defende que a representação feminina nas telas se dá sob o olhar masculino que tende a reduzir as subjetividades referentes ao gênero em prol de seu próprio prazer.

Como resultados, acredita-se que *Barbarella* apresenta discursos que não apenas abordam as demandas feministas, como também ilustram o próprio olhar masculino por meio de uma sátira cinematográfica da sociedade conservadora do período. Entende-se portanto que se os filmes podem ser tomados como documentos históricos, suas análises devem extrapolar o exposto em tela para que se estabeleça uma compreensão clara dos paradoxos que permeiam seus possíveis discursos.

Modos de subjetivação de mulheres negras em adaptações cinematográficas da literatura de Jorge Amado nos 1970 e 1980

Renata Melo Barbosa do Nascimento (UNB)

A presente comunição se propõe a identificar e analisar os processos de subjetivação das mulheres negras nos filmes *Jubiabá* (1987), *Gabriela, cravo e canela* (1983), *Os pastores da noite* (1979), *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) e *Tenda dos Milagres* (1979), todos eles adaptados das obras homônimas de Jorge Amado. Mais especificamente, pretende-se identificar e analisar o modo de construção dos sujeitos/personagens no enredo narrativo, atentando para o modo como suas representações constituem processos de subjetivação marcados pela imbricação/conexão do gênero à raça e outros marcadores sociais (classe, idade, religião, estado civil, região, etc.).

Pensar e analisar as representações de personagens femininas negras, relegadas historicamente aos papéis meramente coadjuvantes, aguça o intuito de discutir a historicidade dos modos de subjetivação das mulheres negras no cinema, desvelando as condições de produção destas representações cinematográficas e, especialmente, os processos históricos que marcaram as formas de ver e de fazer ver as mulheres negras no Brasil dos anos setenta e oitenta.

Ao enfocar uma perspectiva de análise do gênero em conexão com outros marcadores sociais, levo em consideração a complexidade do dinamismo dos modos de construção dos sujeitos, onde não posso isolar ou hierarquizar as opressões, pois todos os marcadores sociais possuem relevância. Caso contrário, correria o risco de efetuar uma análise simplista e negligente. Assim, é preciso levar em conta as

diferentes experiências que compõem as opressões sociais.
Desta forma, procuro caminhar para um terreno mais seguro na compreensão das bases estruturais de dominação e subordinação, apoiando esta comunicação num eixo teórico interseccional, algo fundamental para uma compreensão ampla dos elementos apresentados nos filmes analisados. É fundamental salientar que quando falo em "modos ou processos de subjetivação", entendo que são construções dos sujeitos os modos como se produzem as subjetividades, que por sua vez tratam-se de uma consciência de si, não sendo entretanto sinônimo de identidade essencializada, uma vez que "identidade e subjetividade não são correlatas, mas podem ser articuladas sob certas condições" (HENNIGEN; GUARESCHI, 2015, p. 66). Estes processos são reiterados através da literatura de Jorge Amado e dos respectivos filmes produzidos por cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Marcel Camus e Bruno Barreto. Lembrando como o cinema, por meio de suas representações, se constitui em uma máquina de produção e governo das subjetividades.
Nessa perspectiva, é fundamental analisar o meio pelo qual o cinema produz modos de existência para as mulheres negras, conformando dispositivos de gênero e racialidade (entendidos aqui, em conexão, como dispositivos de poder) — "um domínio que produz e articula saberes, poderes e modos de subjetivação" (CARNEIRO, 2005, p. 34). Vale reassaltar ainda que esta é uma dimensão social pouco explorada dentro das análises de representações filmicas, se considerarmos um caráter amplo de possibilidades no que se refere a gênero, raça e classe no Brasil.

Sessão 04
CRISTANDADE E IMAGINÁRIO MÍTICO
4 de dezembro, quarta-feira • Sala 108 - 10h00 às 12h00

Em busca de uma Santíssima Trindade: cinema, queerness e cristandade
Renato Trevizano dos Santos (USP)

A partir de uma perspectiva histórico-filosófica, esta comunicação traça relações entre a figuração do corpo de Cristo e o cinema *queer*, com foco em três filmes: *Locações na Palestina para o Evangelho Segundo São Mateus* (*Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo Secondo Matteo*, 1963, Pier Paolo Pasolini), *O Jardim* (*The Garden*, 1990, Derek Jarman) e *O Ornitólogo* (2016, João Pedro Rodrigues). As obras contribuem, respectivamente, para reflexões sobre os cinemas moderno, pós-moderno e contemporâneo, estabelecendo a amplitude histórica necessária aos questionamentos sobre as transformações visíveis de *queerness* e cristandades no cinema. Com o aporte bibliográfico de Michel Foucault (*História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber*), inicialmente refletiremos sobre a instituição da confissão como produtora da verdade última sobre os sujeitos, e como tal procedimento é perturbado nas obras de Pasolini e Jarman, dando indícios de um gesto profanador, nos termos de Giorgio Agamben (*Profanações*). A autorrepresentação dos artistas, que se colocam fisicamente em quadro, dá a ver a centralidade do corpo nos três filmes. Corpo este do qual extravasam afetos e desejos. Nesse ponto, as reflexões de Georges Bataille (*O Erotismo*) serão pertinentes, dada a mescla de sensualidade e sacralidade que o autor perscruta e que os filmes abordados materializam. Todos eles despontam como lampejos de resistência em tempos de ataques fundamentalistas contra identidades de gênero e sexualidades dissidentes, de modo que o pensamento de Georges Didi-Huberman (*Sobrevivência dos Vaga-lumes*) também assoma relevante. Por fim, a bibliografia se adensará com o recurso a outros autores e autoras relacionados à teoria *queer*, como Judith Butler e Donna Haraway, além de obras específicas sobre os cineastas em questão e o cinema *queer* de modo geral. Desse modo, pretendemos também situar os três cineastas e seus filmes dentro do panorama histórico do cinema *queer*, pesando-se os avanços que suas obras proporcionam, em termos de estéticas e problemáticas trazidas à luz. Pasolini, ao pôr em questão a concretude do espaço bíblico e reinventá-lo à sua maneira, abre a perspectiva para uma liberdade interpretativa que alguns segmentos religiosos geralmente não admitem. Além de jogar com os papéis fixos de confessor-confessante ou entrevistador-entrevistado, na medida em que ora interroga, ora é interrogado por um clérigo em seu filme, em um gesto explícito do cineasta próximo àquele do cinema-verdade. Jarman, fazendo uso de uma montagem fragmentada que alterna velocidades, cores, texturas e registros de imagem, dá a ver a instabilidade identitária em geral associada ao sujeito pós-moderno, extensível à figura do próprio Cristo. Já Rodrigues, com o uso de planos-sequências detidos sobre o corpo masculino, seminu em périplo pela mata e intercalado com pontos-de-vista de aves e outros animais, expande a noção antropomórfica do cinema e envolve em uma rede de afetos corpos humanos e não humanos, fazendo emergir a noção de um "santo ciborgue", que defenderemos como uma possibilidade ainda a se explorar, em termos políticos e espirituais.

Fronteras internas y externas en torno a la representación de lo mítico: la trilogía de La momia azteca
Silvana Flores (UBA-Argentina)

Por medio de esta ponencia, estudiaremos los mecanismos de representación que el cine mexicano utilizó para ilustrar la historia antigua de aquel país y las tradiciones culturales precolombinas en una trilogía de films producida a finales de la década del cincuenta compuesta por *La momia azteca* (1957), *La maldición de la momia azteca* (1957) y *La momia azteca contra el robot humano* (1958), dirigidas todas por Rafael Portillo. Dichas películas mostraron una tendencia a la estereotipación de los valores cultuales y culturales de la civilización azteca partiendo del imaginario acerca de la misma propuesto por el cine popular mexicano, en torno a los recursos estético-narrativos impulsados por el cine de terror y fantástico. También tendremos en cuenta el alcance que estos tres films han tenido más allá del territorio nacional, a través de la producción de versiones dobladas al inglés y comercializadas en Estados Unidos, entablando así un alcance transnacional inesperado para su productor original, el mexicano Guillermo Calderón Stell, quien desconociera en un principio dicho proyecto de traducción.
Estas cuestiones nos permitirán en primer lugar descubrir una modalidad de representación basada en una suerte de amalgama entre la familiaridad y el extrañamiento, que se establecerá como parámetro para la difusión, desde este período hasta principios de los años setenta, de sucesivas películas que configurarán

la identidad nacional mexicana y una imagen sobre la misma en el mundo, partiendo de la inclusión de figuras míticas, que forman parte de un pasado ya desplazado por un México modernizado, pero que de todos modos son expresadas en los films como elementos constituyentes de la propia idiosincrasia, en una suerte de latente exotismo que se enfrenta dicotómicamente al progreso de la civilización de Occidente y sus avances científicos.
Entendemos que la gran popularidad extendida por esta trilogía de films y por sus sucedáneos en los años venideros fue un factor que los productores mexicanos han incentivado para la explotación del mercado cinematográfico nacional a lo largo del país. En dicho mercado, se habrían aprovechado estas representaciones configurando un otro exótico con el cual el espectador puede a la vez identificarse y desprenderse. Por otra parte, el éxito generado por los films también permitió comercializarlos en otras latitudes, al otro lado de la frontera de habla inglesa. En ambos casos, ese otro, representado en la figura mítica de la momia azteca, es erigido como un elemento de extrañamiento funcional no solo para el público foráneo que accedió a las reediciones en inglés, sino también para la mirada del espectador mexicano, que al igual que los protagonistas del film, se ve atrapado entre su afinidad con la leyenda y la racionalidad a la que le obliga adherir el siglo presente.

Reinventando o Japão: cinema na encruzilhada da guerra e do pós-guerra

João Lanari Bo (UNB)

Em 1939 foi aprovada no Japão a "Lei do cinema", que teve como objetivo "racionalizar" a indústria e refletir o interesse do governo em direcionar ideologicamente a produção cinematográfica. Foram criados três conglomerados de estúdios e feitas as necessárias fusões. A orientação era realçar valores como lealdade incondicional ao Imperador, disposição permanente para sacrifícios pessoais, devoção à cultura genuinamente japonesa e a exaltação da frugalidade inerente ao *ethos* nacional. A ação restritiva da lei dar-se-ia na pré-produção, através do exame dos roteiros propostos, de modo a evitar desperdícios de tempo e recursos. Roteiros foram escritos como peças "espirituais" de propaganda. Pontificava a consagração da "alma" e do "espírito", qualidades transcendentais do combatente imperial. Era o Cinema na economia de guerra.
As qualidades "espirituais" se manifestavam sobretudo no gênero "*geidomono*", que supõe a utilização de temas relacionados à tradição cultural japonesa — Mizoguchi e Naruse enveredaram por essa via. Naruse também fez comédias veiculando valores "positivos". Neste contexto também surgiu a pioneira animação *Momotarou: O Deus dos Soldados do Mar*, realizado por Mitsuyo Seo em 1944 e exibido em abril de 45 — poucos meses antes do fim do conflito. A animação mesclou um herói popular do folclore japonês e sua carga mitológica aos ditames da propaganda de guerra.
Em 6 de agosto de 1945 é lançada a bomba atômica em Hiroshima. A rendição foi assinada em 2 de setembro, no encouraçado Mississipi. No imediato pós-guerra o Japão foi ocupado pelos Estados Unidos de 1945 a 1952, processo que se atribuiu a uma missão civilizatória para extirpar anseios bélicos e antiquados. Em 1947 foi promulgada a Constituição, redigida sob orientação do General Douglas MacArthur, o "Supremo Comandante das Forças Aliadas" (SCAP, na abreviação em inglês). A necessidade da narrativa histórica era um procedimento necessário para uma coletividade retomar sua continuidade interrompida. Sob a tutela do SCAP, os filmes passaram a evitar referências a militarismo, vingança, xenofobia ou nacionalismo; enaltecimento dos códigos de lealdade feudal; e, naturalmente, oposição à declaração de Postdam, de julho de 1945, que definiu as condições da rendição. Subentendidas nessa relação estavam alusões aos dramáticos eventos da guerra, como Hiroshima e Nagasaki, e sobretudo a qualquer menção negativa a respeito das forças de ocupação. Em contrapartida, o SCAP também listou os assuntos a serem estimulados nos filmes japoneses: democratização, direitos civis (sobretudo o das mulheres), sindicalismo pacífico, reforma agrária, reincorporação de combatentes e liberdade de opinião. Expressões amorosas passaram a ser vistas com bons olhos — no período anterior, militar-nacionalista e austero, eram vistas como símbolos da decadência inglesa e norte-americana.
O propósito dessa investigação é examinar essa conjuntura histórica através de filmes de Mizoguchi e Naruse, além da animação citada de Mitsuyo Seo. Filmes como *A espada de Bijomaru* (1945), *Vitória das Mulheres* (1946), *O amor da atriz Sumako* (1947), *Esses dias felizes* (1944), *Uma história de arco e flecha em Sanjusangendo* (1945), e *Os descendentes de Taro Urashima* (1946), serão analisados à luz da transição experimentada pelo Japão nesse momento de reinvenção nacional.

A imagem de Cristo no cinema: um caso de idolatria

Pedro de Andrade Lima Faissol (Unespar)

Analisaremos a representação de Jesus Cristo em duas produções hollywoodianas: *Rei dos Reis* (1927), de Cecil B. DeMille, e *O Rei dos Reis* (1961), de Nicholas Ray. Adotaremos nessa análise comparativa um ponto de ancoragem em comum: a cura do cego. A imagem de Jesus nesse episódio evangélico revela a posição dos dois realizadores em relação ao dilema da idolatria: de um lado, uma imagem concebida com o cuidado de não se mostrar por demais sensível ao espectador dos anos 20; de outro lado, já nos anos 60, o rosto de Jesus parece refletir a imagem de uma sociedade idólatra.
Para estabelecermos a relação entre as duas paixões recorreremos à filósofa francesa Marie-José Mondzain. Em sua pesquisa histórica acerca da Doutrina do Ícone, Mondzain identifica as raízes etimológicas do que chamamos hoje de "ícone" e "ídolo". Na segunda crise do iconoclasmo bizantino, para que os iconófilos saíssem vencedores da batalha contra os iconoclastas, seria necessário que — após longos anos de proibição e destruição de imagens — Nicéforo formulasse em Constantinopla os Antirréticos (820 d.C.). A pedra fundamental de sua argumentação baseava-se no conceito de "economia" (*oikonomia*). Essa palavra de origem grega estabelecia uma clivagem entre a representação e o modelo representado: haveria, a partir de então, um elemento relacional mediando as imagens religiosas das figuras bíblicas que as inspiraram. Os iconófilos acrescentaram esse elemento mediador para responder às inquietações provocadas pela imagem religiosa. A partir de então a Igreja se via momentaneamente livre do fantasma do paganismo, associado às estátuas dos ídolos gregos, e assim podia voltar a decorar os templos com imagens religiosas.
É através desses conceitos operatórios, sintetizados na oposição *eikon/eidolon*, que iremos estabelecer a distinção entre a imagem de Cristo nas duas paixões supracitadas.
No primeiro filme a operação empregada por DeMille para encenar o milagre da visão é o plano ponto-de-vista. Pelos olhos do cego recém curado o espectador vê o gradual "aparecer" de Cristo. Ao final do processo o seu rosto é revelado com a aparência de um ícone crístico. Supõe-se que tal referência iconográfica tenha sido uma estratégia para representar Jesus de forma indireta. Ciente da natureza problemática da imagem religiosa, DeMille teria optado pelo excesso de mediações para evitar os riscos da idolatria. Caso contrário, o filme poderia ser mal recebido pelo público dos anos 20.
Já no início dos anos 60, a monumental paixão de Nicholas Ray é concebida para encher os olhos de um público que ainda retinha em suas mentes a imagem do Cristo demilliano. O modelo crístico no filme de

Ray é muito diferente. Apoiando-se na imprecisão acerca da aparência do Cristo histórico, Ray caracteriza Jesus de acordo com o ideal de beleza vigente. A representação exacerbada de Cristo parece refletir a imagem de uma sociedade idólatra. Sacrifica-se o sentido transcendente da mensagem cristã para fazer caber o gênero das paixões no regime do espetáculo.

Sessão 05
CRITICA E DEBATES EM TORNO DA HISTÓRIA

4 de dezembro, quarta-feira • Anfiteatro 100 - 14h00 às 16h00

Patriotas e exilados: a contribuição francesa e alemã à formação da história do cinema (1945-1952)

Rafael Morato Zanatto (Unesp)

A presente comunicação se concentra no estudo dos livros de história do cinema de autores franceses e alemães publicados entre 1945 e 1952, a partir dos quais pretendemos demonstrar como o período é decisivo para a formação do campo de pesquisas históricas de cinema. Partiremos do final da II Guerra Mundial e da organização das comemorações do aniversário de 50 anos do cinema na França, momento no qual pesquisadores constatavam — a partir do desenvolvimento dos trabalhos das cinematecas — que muitos filmes antigos não haviam sido preservados. Diante desta constatação trabalharemos com a hipótese de que a partir dos livros de história do cinema do período poderemos acessar o processo de desenvolvimento de metodologias de pesquisa específicas para lidar com as fontes fílmicas. Ou ainda para lidar com sua ausência até o ano de 1952, momento em que Georges Sadoul apresenta os resultados dos trabalhos da comissão histórica da *Cinémathèque Française* na reunião pré-constitutiva do *Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique*, no seio da *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF). Ao analisarmos os livros de história do cinema, deveremos comprovar a hipótese de que a narrativa histórica se divide entre o recorte nacional e o mundial: o primeiro delineado pelas obras dos historiadores alemães Siegfried Kracauer, Lotte Eisner e Hans Wollenberg, e o segundo tratado nas obras dos historiadores franceses Georges Sadoul, René Jeanne e Charles Ford, dentre outros. A partir desta abordagem dividida veremos como a escolha alemã pelo recorte nacional se deve ao interesse dos historiadores exilados em compreender o cinema como fenômeno ideológico e social, marcado pela ascensão do nazismo (1919-33). Enquanto que a opção francesa pelo recorte mundial se baseia na necessidade de recolocar a imagem de França como o país da arte e da cultura. Em conjunto, também poderemos observar — a partir da formação dos estudos históricos de cunho nacional e mundial — o delineamento de critérios históricos capazes de pensar o cinema como entretenimento, técnica, arte, propaganda e fenômeno social, situando-os entre os paradigmas teóricos de seus autores e as buscas por novas fontes de pesquisa fílmicas e não fílmicas disponíveis a partir dos trabalhos das cinematecas.

A vanguarda no cinema e na crítica: críticos godardianos no Brasil dos anos 1960

Luiz Octavio Gracini Ancona (USP)

Esta comunicação analisará a leitura realizada sobre o cinema de Jean-Luc Godard por três críticos brasileiros durante os anos 1960: José Lino Grünewald, Maurício Gomes Leite e José Carlos Avellar. Tais autores foram grandes admiradores da obra godardiana, atuando como exegetas e defensores do realizador no Brasil. Conforme demonstrarei, os três críticos, por meio da legitimação de um cineasta estrangeiro face ao público brasileiro, desenvolveram também um projeto de legitimação cultural de um novo conceito de cinema no país, e dessa maneira acabaram por promover transformações no próprio fazer crítico.

Apresentarei as leituras de cada autor, destacando as distintas concepções estético-ideológicas que os moviam e os lugares por eles assumidos no debate da época. José Lino Grünewald, ligado ao concretismo paulista, avaliou Godard à luz de noções defendidas pelos concretistas à época, e enxergou no cineasta uma revolução esteticista que anteciparia intuitivamente uma revolução social. Maurício Gomes Leite, por sua vez, aproximava-se muito da política defendida por críticos franceses (inclusive Godard) dos *Cahiers du cinéma*, e desenvolveu leituras próximas de tal teoria. Já José Carlos Avellar aproximou Godard do modernismo em outras artes, e definiu o cineasta como revolucionário, não só pela experimentação formal, mas sobretudo por recusar os mecanismos industriais de produção — aproximando-se de ideias defendidas à época por cinemanovistas como Glauber Rocha e Gustavo Dahl.

Em seguida apresentarei os pontos em comum às três análises, definindo qual era o novo conceito de cinema defendido pelos críticos: um cinema autônomo em relação às outras linguagens (especialmente a linguagem narrativa e dramática), cujo sentido residia na própria forma, e que recusava o estatuto de mero entretenimento — tornando-se um instrumento capaz não só de apreender a realidade, mas também de transformá-la.

Assim demonstrarei como a modernização cinematográfica ocorrida no Brasil naquele momento não se limitou aos filmes e aos projetos de realizadores, mas se estendeu também à crítica. Na bibliografia sobre o tema é comum encontrarmos a afirmação de que a década de 1960 foi um momento de renovação nos quadros de nossa crítica (por exemplo, BRUM, 2009, p. 45). No entanto, tal processo histórico ainda é pouco explorado, ou concentra-se apenas na produção dos críticos-realizadores cinemanovistas (por exemplo, BERNARDET, 1994, p. 69). Nesta comunicação evidenciarei como Grünewald, Gomes Leite e Avellar fizeram parte desse processo de modernização da crítica brasileira, pois tomaram o cinema moderno como parâmetro de análise e avaliação, deslocando a leitura para a forma fílmica. Era nela, afinal, que identificavam o sentido das obras, e com isso contribuíram na abertura do caminho para a legitimação das inovações introduzidas pelo próprio cinema moderno brasileiro em curso naquele momento.

A produção cultural brasileira na década de 1960: três textos de Lina Bo Bardi e os filmes da Caravana Farkas

Isabel Bairão Sanchez (USP)

A história intelectual brasileira é formada pela dicotomia entre cultura erudita e cultura popular, em suas diferentes acepções. Na década de 1960, oscilações político-ideológicas em âmbito nacional ditam encaminhamentos e escolhas da elite cultural, sendo o golpe militar de 1964 um episódio referência para narrativas já estabelecidas. Propostas vinculadas ao ideário desenvolvimentista arrefecem, o populismo tardio do governo João Goulart sucumbe aos próprios anacronismos e a discussão do que poderia vir a ser uma burguesia nacional perde urgência. A produção de artistas brasileiros interessados no diálogo com o universo popular não permanece alheia a tais movimentações. Esse artigo propõe aproximações entre três textos da arquiteta italiana Lina Bo Bardi e dois conjuntos de filmes conhecidos como *Caravana Farkas*, a partir do panorama cultural do Brasil entre os anos de 1959 e 1969. Em detrimento de análises fílmicas e de linguagem textual, o estudo pretendido será concentrado na relação das propostas artísticas com a cultura *popular* e em sua dimensão *didática*, assim como na compreensão das mudanças de sentido que o transcorrer da década imprime nos termos em si.

A escolha dos textos e filmes decorre de uma pesquisa de mestrado em desenvolvimento intitulada *Diálogos Modernos: Lina Bo Bardi e a Caravana Farkas.* O escopo aqui delineado engloba quatro médias-metragens produzidos em 1964 que compõem o longa *Brasil Verdade*, e dezenove filmes distribuídos sob a denominação *A Condição Brasileira*, resultantes de uma expedição ao Nordeste em 1969 protagonizada por Thomaz Farkas, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz, Paulo Gil Soares, Edgardo Pallero e Eduardo Escorel. Os textos de Lina Bo Bardi são apresentações para três exposições sobre arte popular nordestina organizadas pela arquiteta: *Bahia no Ibirapuera* (São Paulo, 1959), *Nordeste* (Salvador, 1963) e *A mão do povo brasileiro* (São Paulo, 1969).

A arquiteta e os cineastas, em torno das atividades dos museus MASP e MAMB, dividiram espaços de trabalho em São Paulo e Salvador, e fazem referências recíprocas às contribuições resultantes desse convívio em suas obras do período. O filme *A Mão do Homem*, dirigido por Paulo Gil Soares, é dedicado à Lina Bo Bardi nos créditos iniciais e tem um título similar ao da exposição organizada pela arquiteta em 1969. Há convergências temáticas entre as obras, referentes à valorização da cultura popular do nordeste brasileiro, e sentidos didáticos que guiam as empreitadas das exposições da arquiteta e os filmes de Farkas (o conjunto de 1969 foi originalmente pensado como material didático para comercialização entre escolas secundárias).

Ao atravessar a década de 1960, as produções em questão são submetidas ao declínio de concepções desenvolvimentistas, e também a mudanças de sentido nos projetos artísticos de caráter didático realizados no âmbito do pensamento de esquerda brasileiro: a relação entre os sujeitos centrais de pesquisa e grupos como os Centros Populares de Cultura, por exemplo, será explorada. A busca por elementos que evidenciem nexos propostos entre arte popular e industrialização nacional, assim como a dinâmica artista-público pretendida por Lina Bo Bardi e pelos cineastas, deverá guiar a análise pretendida de seus diálogos intelectuais.

Dizer + não seria oportuno: uma conferência de Paulo Emílio Salles Gomes em 1974

Victor Santos Vigneron (USP)

Esta exposição tem como objetivo apresentar uma leitura do documento "*P/ Curitiba*", depositado no arquivo pessoal do crítico Paulo Emílio Salles Gomes, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Trata-se de um roteiro de doze páginas elaborado por ocasião de uma conferência realizada na capital paranaense em 1974, na qual o crítico paulista teceu um conjunto de reflexões acerca da situação do cinema brasileiro, de modo a explicitar certas tendências pouco visíveis em textos mais conhecidos da época — como "*Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*" (*Argumento*, 1973). O artigo aborda a tomada de consciência acerca do cinema brasileiro e dos entraves ao seu desenvolvimento, temática presente na obra do autor já em artigos como "*Uma situação colonial?*" (*Suplemento Literário*, 1960). O que se observa no início dos anos 1970, no entanto, é uma abordagem que procura investigar o enraizamento histórico dessa tomada de consciência, que tem na tese de doutorado de Salles Gomes — defendida em 1972 — uma peça central. Nessa tese, intitulada *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, o crítico analisou não apenas os primeiros filmes de Mauro, mas também a emergência e as contradições de um discurso favorável ao cinema brasileiro na revista carioca *Cinearte* em fins dos anos 1920. Já em "*P/ Curitiba*", o nacionalismo conservador de críticos como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima — cuja perspectiva urbana e "civilizatória" chega às raias do racismo — seria contraposto à organicidade do conservadorismo de Mauro, que consegue enraizar sua obra no universo da Zona da Mata mineira. Essa regionalização que se manifesta na conferência de 1974, numa breve digressão sobre o cinema paranaense, parece ser uma das tendências mais marcantes da produção de Salles Gomes, que nos anos 1970 faria duas incursões no campo da ficção através de um percurso extremamente calcado na história paulista: *Três mulheres de três PPPês* (1977) e *Cemitério* (obra inacabada). Por fim, a conferência também articula a reflexão indicada sobre a *Cinearte* à crítica ao cosmopolitismo que guiaria um órgão como o Instituto Nacional de Cinema (INC). A incorporação a uma perspectiva universal que marcaria a revista do INC, *Filme e cultura*, e alguns de seus críticos, como Flávio Tambellini e Moniz Vianna, é articulada por Salles Gomes às mesmas incompreensões reveladas décadas antes por Gonzaga e Lima, embora agora articuladas ao Estado. Sendo assim, a proposta desta comunicação é analisar a conferência de 1974 como índice das estratégias de atuação do crítico de cinema diante do "conservadorismo moderno", que agora se fazia oficial sob o Regime Militar. O encerramento do documento, "Dizer + não seria oportuno", deixa justamente no ar o "espírito de rebeldia" necessário à compreensão em profundidade do cinema brasileiro numa quadra tão difícil de sua história.

Sessão 06
CONEXÕES ATLÂNTICAS

4 de dezembro, quarta-feira • Sala Homero de Barros - 14h00 às 16h00

De Ivens a Álvarez: aurora do documentarismo político na Cuba dos anos 1960

Marcelo Prioste (PUC-SP)

Na tentativa de enquadrar a produção do cineasta Santiago Álvarez Román (1919-1998) numa determinada linhagem estilística dos anos 1960, muitas vezes são mencionadas referências relacionadas a aspectos formais, ou então ao cenário revolucionário de onde ela emergiu, comparando-a com frequência à Revolução Soviética e seus cineastas, principalmente a Dziga Vertov (1896 – 1954).
Dentre os muitos nomes de destaque que vieram a Cuba para conhecer a revolução *in loco*, porém, houve um que foi referência direta para Santiago: o holandês Joris Ivens (1898-1989).
A aproximação de Ivens com o cinema político inicia-se muito antes, nos anos 1930, período em que duas tendências no documentário predominavam: de um lado a reconstrução de situações em obediência a um roteiro previamente estruturado (Flaherty), e de outro a que buscava capturar a "vida de improviso" – inaugurada por Vertov –, com mais liberdade para o documentarista adentrar a realidade respaldado por premissas que iriam convergir na montagem. Em Setembro de 1960, mesmo dia em que chegou a Havana como convidado na condição de mestre realizador (SCHOOTS, 2000), Ivens participou de um encontro com as equipes de produção do ICAIC na qual destacou, além de alguns aspectos técnicos sobre cinema, a relevância do artista na condução de um processo revolucionário. Ou seja, a consciência de partir em direção ao real para formar um discurso sobre ele, usando o documentário como instrumento analítico de realidades e capacitado a tecer posições para reinventá-las. Desta forma oferecendo uma perspectiva de denúncia e desvelamento de poderes, algo que o filósofo Jaques Rancière descreve e que se estabelece desde pelo menos o século XVIII, como um "modelo pedagógico de eficácia da arte", em que assistimos a "(...) signos sensíveis de certo estado, dispostos pela vontade de um autor. Reconhecer esses signos é empenhar-se em certa leitura de nosso mundo. E essa leitura engedra um sentimento de proximidade ou de distância que nos impele a intervir na situação assim significada, de maneira desejada pelo autor". (RACIÈRE, 2012, p. 53). Assim, Ivens estimularia seus colegas cubanos a filmarem a revolução sem se apegarem em demasiado a técnicas e estilos pré-concebidos (WAUGH, 1980). Encorajando-os a confiarem em seus próprios métodos e acreditarem em suas motivações ideológicas para atingir feitos estéticos. Algo que balizaria a linguagem cinematográfica de Álvarez, marcada por um efeito discursivo no interior de um espectro coletivo que buscava representar tanto aspectos do campo material – com reformas e transformações nas estruturas sociais – como do subjetivo – na idealização de uma nação independente.

A militarização da infância no audiovisual em Cuba e Angola, 1977

Alexsandro de Sousa e Silva (USP)

Desde o início da cooperação militar entre o governo cubano de Fidel Castro e o Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA), na guerra civil iniciada em 1975, o audiovisual foi mobilizado nas duas margens do Oceano Atlântico para filmar os conflitos armados e as tensões sociais no país africano. Pelo lado cubano havia um polo cinematográfico consolidado e ativo, o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), além de outro em fase de consolidação, os *Estudios Cinematográficos de las Fuerzas Armadas Revolucionarias* (ECIFAR). Ambas instituições foram responsáveis pela produção fílmica que deu visibilidade às ações armadas e civis dos cubanos em terras africanas. Em Angola, por sua vez, equipes de filmagens utilizaram os recursos tecnológicos da recente Televisão Popular de Angola (TPA), e saíram às ruas para registrar aspectos da realidade nacional com apoio de técnicos e cineastas internacionais. Nesta apresentação analisaremos dois documentários, frutos desse duplo contexto, para conferir as diferentes formas de representação do "povo angolano": *Cabinda* (Fernando Pérez, 1977, ICAIC, ECIFAR) e *A luta continua* (Asdrúbal Rebelo e Bruno Muel, 1977, TPA). Como principal eixo das reflexões, e partindo da estruturação narrativa das mencionadas obras, propomos leituras sobre os chamados "pioneiros" – crianças órfãs de guerra mobilizadas pelo MPLA em torno da Organização dos Pioneiros Angolanos (OPA) para auxiliar as FAPLA na retaguarda dos combates armados. Uma estratégia utilizada para canalizar o ódio dos infantes, decorrente da morte dos pais e mães pelas mãos dos grupos inimigos. Esses pequenos personagens históricos foram retratados em diferentes filmes do pós-Independência de Angola e em Cuba, entre documentários e cinejornais, e fizeram parte de um problemático imaginário sobre a nação recém independente. A militarização da infância serviu a propósitos políticos, e o tema ainda se faz presente em uma cinematografia sobre o continente africano, território no qual crianças e jovens ainda são cooptados para engrossar grupos guerrilheiros e terroristas, prática denunciada em ficções como *A república di mininus* (Flora Gomes, 2012) e *Beasts of no nation* (Cary Fukunaga, 2015). Nesta comunicação recorremos a estratégias de análise fílmica, com os suportes metodológicos propostos por Marc Ferro (*História e Cinema*, 1992) e Marcos Napolitano (*A história depois do papel*, 2005), entre outros autores e autoras que se dedicam às relações entre Cinema e História. Como referencial teórico e historiográfico, além de breve discussão sobre a problemática da infância militarizada, utilizamos as obras de Piero Gleijeses (*Conflict Missions*, 2001, *Visions of Freedom*, 2013) e Jean-Michel Mabeko-Tali (*Guerrilhas e lutas sociais*, 2018). Textos que nos oferecem dados relevantes para pensar no contexto político específico de lançamento dos dois documentários, sobretudo em Angola, quando em maio de 1977 houve uma tentativa de golpe por parte de uma ala dissente do governo que desdobrou-se em violentas repressões por parte do MPLA, deixando marcas profundas na sociedade.

La revolución de Sara. Transición cubana al socialismo en el cine de Sara Gómez 1960-1974

Judith Silva Cruzatt (PUC-Chile)

La mujer en el cine cubano –en lo que a mujeres realizadoras se refiere– ha sido más un encadenamiento de excepciones, que una tradición. Esto hasta fines de la década de los noventa, puesto que con el cambio de siglo comenzó también a brotar a la superficie una serie de obras realizadas por mujeres, con temáticas

donde la perspectiva de género se manifiesta. Al respecto, el autor Jorge Sánchez manifestó: "Salvo Rosina Prado, quien aborda en Palmas cubanas (1963) a la mujer y sus reivindicaciones, en los años sesenta, la cubana como sujeto, fue llevada a la pantalla por cineastas hombres. Las causas son históricas y se derivan de la cultura patriarcal" (SÁNCHEZ GONZÁLEZ, 2010, p. 204).

La cineasta Sara Gómez Yera (1942-1972) fue una excepción ¿Qué hace que la mirada de Sara Gómez sea un ángulo interesante desde el punto de vista del estudio histórico en el proceso de la Revolución cubana? En primer lugar, Sara Gómez entregó esta riqueza en la mirada: la revolución como proceso. No como un proceso que significó necesariamente un progreso. Sino como un paso de una sociedad a otra, plena de conflictos humanos, políticos, raciales, económicos, que se arrastraban desde antes de los inicios de la República, y que debieron seguir siendo abordados, con el fin de construir la Cuba socialista que Fidel Castro proclamó en el año 1961, posteriormente a los hechos ocurridos en Playa Girón.

En segundo lugar, este proceso fue plasmado en su cine con ricos matices. Sara se sintió parte de grupos que han sido históricamente marginados de la toma de decisiones en la sociedad: fue mujer y fue afrodescendiente. El carácter perspicaz de Sara Gómez se vio reflejado en sus documentales cuando afirmó —por ejemplo— la importancia de que la sociedad y el Estado en su conjunto se hicieran parte de la crianza y quehaceres domésticos, que hasta entonces habían sido una tarea relegada a las mujeres exclusivamente, para que estas pudieran incorporarse al trabajo (*Mi aporte*, 1972), o cuando se refirió a "las decenas de años de segregación, que obligaron a una parte de los negros a copiar modos e instituciones de los blancos, en la búsqueda de un estatus social diferente" (*Guanabacoa, crónica de mi familia*, 1966 Apud SÁNCHEZ GONZÁLEZ, 2010, p. 148).

Además de mujer y afrodescendiente, Sara se involucró en la revolución. Pero, y a pesar que sus películas fueron financiadas por esta mediante su trabajo en el ICAIC, no por ello militó ciegamente en la propaganda en el arte que mejor supo hacer. No tuvo eufemismos teóricos ni audiovisuales cuando una mujer afrodescendiente afirmó en su documental *Mi aporte* (1972), mirando directo a la cámara: "Soy federada y cuando la Revolución cree las condiciones, yo iré a trabajar".

Pareciera que los puntos mencionados son evidentes al ojo de quienes conocen medianamente la historia de la Revolución cubana. Pero a juicio de quien propone este estudio, estas perspectivas que entrega con energía Sara Gómez en su cine, han sido abordadas de manera superficial —y a veces casi anecdótica— sin tomar en cuenta el real peso que estos factores, matices y contradicciones, significaron en la toma de decisiones del período siguiente (década de los setenta), en donde la libertad de discutir la sociedad que se quería construir fue reemplazada por la rigidez y el centralismo. No por casualidad la década de los setenta sería denominada como *gris* por quienes trataron de ejercer su derecho a criticar, disentir o simplemente no estar totalmente de acuerdo con las medidas de un gobierno asentado institucionalmente.

Específicamente para esta ponencia se plantean dos objetivos:

- Presentar una pequeña biografía de Sara Gómez, que incluya detalles sobre su formación e influencias intelectuales y creativas. Así como también sus vínculos con otros(as) realizadores(as) de la época.xponer un análisis sobre los actores propuestos en el cine de Sara Gómez: mujeres, afrodescendientes, marginados.
- Establecer sus roles en este período histórico y el tratamiento que la realizadora les da en sus películas.

La metodología de presentación se plantea como una exposición oral, acompañada de extractos de películas de la realizadora Sara Gómez, en formato digital.

A deusa negra: entre a Nigéria e o Brasil, uma visão realista do negro. Cinema, nação e imaginários em torno da África e do Brasil na década de 1970

Paula Halperin (SUNY Purchase-Estados Unidos)

Em 29 de maio de 1979 a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) lançou *A deusa negra*, película escrita e dirigida pelo cineasta nigeriano Ola Balogun, filmada e lançada inteiramente no Brasil. O elenco era formado por atores negros com experiência profissional no Teatro Experimental Negro (TEN) e no conjunto de filmes brasileiros associados ao chamado cinema negro dos anos 1970.

A deusa negra conta a história de Babatunde (o ator/diretor/ativista Zózimo Bulbul), um nativo de Lagos que volta ao Brasil na década de 1970 procurando o ramo de sua família que ficara para trás quando seus antepassados retornaram à Nigéria, depois da abolição da escravidão em 1888.

O filme recebeu atenção regular da imprensa brasileira. No entanto, os jornais destacaram como *A deusa negra* examinava as origens da "negritude" brasileira e seu vínculo histórico com a África. Nesse sentido, é através da exibição de rituais de candomblé e umbanda como signos de uma potente cultura Iorubá que o filme discute uma "brasilianidade" africana, forjada em um contexto atlântico fluido.

A presente comunicação analisa como o filme funcionou como uma expressão histórica do declínio da imagem brasileira "oficial" de democracia racial presente no audiovisual do país por décadas. *A deusa negra* expressou uma conjuntura histórica de intensa exploração das raízes africanas, em um momento em que o regime militar brasileiro buscava se aproximar dos países africanos — especialmente aqueles que tinham pertencido ao Império Português. O trabalho de Balogun complicou a narrativa do regime autoritário sobre as relações diplomáticas entre o Brasil e uma África independente recente, gravitando em direção a algumas das noções avançadas pelo emergente Movimento Negro (MNU).

Sessão 07
DOCUMENTÁRIOS E VOZES FEMININAS

4 de dezembro, quarta-feira • Sala Homero de Barros - 14h00 às 16h00

A representação da mulher trabalhadora nos documentários *Mulheres da terra* (1985) e *Marias da castanha* (1987)

Hanna Henck Dias Esperança (UFSCar)

A proposta desta comunicação é analisar de que forma os documentários de média-metragem *Mulheres da terra* (Marlene França, 1985) e *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987) abordam a relação entre a mulher e o trabalho, além de tentar entender, a partir de uma análise comparativa entre os filmes, quais são as diferentes representações possíveis que emergem a respeito da mulher trabalhadora. De acordo com a socióloga Paola Giulani (2004), a década de 1980 é um período de "profundas crises de reestruturação" (p. 918) no que concerne ao universo do trabalho, introduzindo novas temáticas de debate nas entidades sindicais — como a política salarial, a revisão da legislação do trabalho e a reforma agrária. Em meio aos conflitos que enfrentam os trabalhadores, a esfera política emerge como uma nova identidade que compõe a vida da mulher trabalhadora. A participação feminina nos sindicatos e na composição de diretórios torna-se crescente, culminando na revelação de uma série de problemas que afligem o seu cotidiano, até então renegados ao segundo plano. O assédio sexual e as condições insalubres no ambiente de trabalho, as horas estendidas da dupla jornada, a desigualdade salarial e a desvalorização no próprio meio sindical são algumas das diversas denúncias que as mulheres passam a trazer à luz e discutir ativamente. O discurso da coordenadora da Comissão da Mulher da CUT em 1989, transcrito no texto de Giulani, é sintomático nesse sentido, estabelecendo relações profundas entre o feminismo e o movimento das trabalhadoras:

> Embora as mulheres tenham tido presença significativa no mercado de trabalho desde o início do processo de industrialização, e atuação destacada na luta operária, os sindicatos não as incorporaram à prática política, nem dividiram com elas o poder das entidades representativas dos trabalhadores. A imagem de mãe e esposa se superpõe à de companheira. [...] Mais ágil que o sindicalismo, o feminismo desnudou a realidade das mulheres trabalhadoras. Deu-lhe visibilidade e apontou a aliança entre exploração de classe e opressão de sexo: salários menores, dupla jornada, falta de profissionalização, falta de creche. (GIULIANI, 2004, p. 921)

É justamente no encontro entre o feminismo e o trabalho, entre a classe e o sexo, que *Mulheres da terra* e *Marias da castanha* se desenvolvem. Realizados no contexto de transformação dos anos 1980 que Giulani descreve, esses filmes são reflexões diretas do processo cada vez mais intenso da organização das mulheres trabalhadoras ao redor da política. *Mulheres da terra*, além de compor o quadro de filmes que tratam das problemáticas do trabalho, também integra nossa extensa filmografia sobre o rural, sobre a desvinculação do trabalhador com a terra e a luta pelo seu direito de posse, ao focar em um grupo de cortadoras de cana-de-açúcar da região de Araraquara. *Marias da castanha*, por outro lado, desenvolve-se ao redor da mulher operária das fábricas de castanhas situadas na cidade de Belém, e é um dos poucos documentários que registra o processo de transformação pelo qual a região Norte passava na década de 1980, com o surto industrial do projeto desenvolvimentista Carajás.

History and Memory in Contemporary Feminist Documentaries: Realism, Postmodernism, and Psychoanalysis

Mariana Nicotera de Souza (SUNY-Estados Unidos)

In my speech, I examine two documentary films containing both explicit and non-explicit feminist content: *Advanced Style* (Lina Plioplyte, 2014) and *American Revolutionary: The Evolution of Grace Lee Boggs* (Grace Lee, 2013) — in order to analyze issues of memory, the past and history. This examination develops within the framework of feminist documentary theory in three conceptual lenses: the 1970s realist/anti-realist debates around documentary theory, historiography, and psychoanalysis. Both films focus on older women, and both use interviews and other techniques of capturing their subjects to raise questions about gender, power, and the nature of feminism over time.

By adopting a historiographic and historicist perspective, I investigate possible ideological functions of historical narratives in order to show how the reconstruction projects of the past implicate feminist political desires of the present. Here I probe the question of whether perhaps the historical films reveal more about the filmmakers than about their historical subjects.

In order to study women in history and women's history in relation to a contemporary feminist agenda, it is important to reflect on the theoretical conception of history, the past, and memory. My investigation into documentary theory, and more precisely feminist documentary, is a way to explore theoretical conceptions of history, memory and the past in order to understand how these feminist representations are constructed and construed. Even more importantly, in my analysis I have sought to question the notion of a static historical representation, one that traditional rhetoric around the documentary as a "true" representation of life purports to be. I contend through my exploration that documentary film is always tainted (or enhanced) by elements as: the instabilities of memory, the director's bias, the cultural ideologies at the time represented, as well as the evolution of culture through time. Therefore, the era when the film is seen is as significant to meaning as when it was produced.

Depoimentos de Elizabeth: da esperança em *Cabra marcado para morrer* ao futuro em *A família de Elizabeth Teixeira*

Marco Escrivão (USP)

Esta comunicação visa empreender um olhar sobre o filme *A família de Elizabeth Teixeira* (2014) à luz dos depoimentos dados por Elizabeth na segunda parte de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. Neste filme é possível identificar "um projeto histórico, preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro, e o agora não fique sem passado" (Bernardet,

2003). Em uma passagem notável, a personagem Elizabeth Teixeira, líder camponesa perseguida pela ditadura civil-militar, sai da clandestinidade em frente à câmera do cineasta. O momento histórico é o da abertura política realizada pelo general Figueiredo, a quem Elizabeth agradece no próprio filme. Ao longo dos três dias de filmagens, como relatado em *off* pelo cineasta, é percetível o aumento da confiança e da desenvoltura da personagem para dar depoimentos. Até que por fim ela profere um discurso esperançoso de reestabelecer laços familiares e continuar as lutas camponesas pela reforma agrária, aproveitando-se da mudança de ambiente político no país.

Depois de 30 anos, Eduardo Coutinho volta a procurar Elizabeth e seus filhos, realizando o filme *A família de Elizabeth Teixeira* (2014). Com ele podemos identificar alguns dos caminhos percorridos pelos filhos e pela própria Elizabeth nesse período de enunciado democrático, e também resgatar novas histórias relacionadas às tragédias da família Teixeira. Como lembra Cláudia Mesquita, "ao se vincular ao *Cabra*, lançado há 30 anos, *A família de Elizabeth Teixeira* reabre a história e nos permite sondar aquele 'futuro" (hoje presente) que voltava a ser possível (para Elizabeth, para Coutinho, para o país), no limiar da redemocratização' (Mesquita, 2014).

A presente análise deverá ser feita em diálogo com textos como: *Vitória sobre a lata de lixo da história*, de Jean-Claude Bernardet; *Triunfo e Tormento* de Eduardo Escorel; além do capítulo (6) intitulado *Comunidade de memória* do livro *O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo*, de Henri Arraes Gervaiseau; e de *A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta*, de Cláudia Mesquita. Frente à esperança de Elizabeth ao final de *Cabra*, qual realidade se impôs e é possível identificar em *A Familia de Elizabeth Teixeira*, 30 anos depois do filme clássico?

O que é ser uma mulher? *Reponse de Femmes: Notre corps, notre sexe* de Agnès Varda (1975)

Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro (UFPR)

Em 1975 Agnès Varda realiza o curta-metragem *Reponse de Femmes: notre corps, notre sexe* (Resposta de Mulheres: nosso corpo, nosso sexo) para responder a questão "O que é ser uma mulher?", proposta pelo programa *F comme Femme* do canal *Antenne 2*. Logo após os frames com o título e a origem do vídeo, a diretora aparece segurando, na altura de sua cabeça, um vidro transparente com os dizeres "*un cine-tract d'Agnes Varda*". Assim, desde o início Varda, a primeira mulher apresentada no filme, deixa claro que o filme tem tanto seu aspecto subjetivo como também é um ato político. O texto do curta-metragem escrito por ela, que está presente tanto de forma gráfica como também visual e falada, assume o caráter de panfleto ao se posicionar como uma *cinescrita* violenta, polêmica e rápida (o filme tem pouco mais de 7 minutos). Neste sentido ele pode ser abordado enquanto um cinema militante do feminismo dos anos 1970, fazendo uma "propaganda-protesto" que critica a ordem patriarcal por meio do discurso e práticas feministas (NAPOLITANO, 2011, p.29). Proponho analisar o filme a partir de leituras de gênero de Judith Butler (2000, 2003, 2005), Paul Preciado (2016), Joan Scott (2012), Teresa de Lauretis (1992, 1996), Gregory Balthazar e Fabiana Marcello (2018), autores que compreendem sexo/gênero enquanto construções sócio-históricas, e portanto perpassadas por disputas políticas. Isto nos permitirá pensar tanto nas rupturas quanto nas limitações da categoria mulher presente neste cine-panfleto. Em *Reponse de Femmes* o protagonismo das mulheres está presente em três esferas: na autoria, nas personagens e na espectadora. Essa presença feminina, no entanto, é branca e magra, pois sua diversidade está apenas nas idades e no corpo grávido. No decorrer do curta a diretora propõe maneiras de pensar nosso corpo, nosso sexo e nossa cabeça numa sociedade machista e misógina que prevê que os corpos das mulheres nunca pertencem a elas mesmas. Se por um lado Varda aponta para as questões culturais pelas quais somos vistas e cobradas, por outro assume certo "determinismo biológico" ao dizer que ser mulher "é ter nascido e ter corpo de mulher". Este ponto pode ser abordado por pelo menos duas perspectivas: a de que foi necessário criar uma unidade para que as mulheres pudessem se unir contra um opressor em comum (uma das características da Segunda Onda do Movimento Feminista); e a compreensão de que quando o corpo é tomado como feminino ele é carregado por uma série de estigmas, violência e formas de controle que não estão associadas ao homem, que possui uma posição privilegiada em nossa sociedade (BENEZET, 2014, p.129). Em ambos os casos o binarismo de gênero fica evidente. A autora constrói, assim, uma narrativa em que busca uma mudança e deixa bem claro que ela só ocorrerá se os homens também participarem deste processo de "reinvenção". Desse modo, o filme enquanto *imagem-saber* (BALTHAZAR, MARCELLO, 2018) elabora uma nova pedagogia sobre a educação dos e sobre os corpos.

RESUMO DAS COMUNICAÇÕES

05 de dezembro

Sessão 08
DITADURAS E ARENA DA MEMÓRIA

5 de dezembro, quinta-feira • Anfiteatro 100 - 14h00 às 16h00

Operação Cajueiro no cinema: contranarrativa e memória coletiva

Paloma da Silva Santos (UFS)

A presente comunicação se propõe a abordar o documentário sergipano *Operação Cajueiro – Um carnaval de torturas* (2014), dirigido e produzido por Vaneide Dias de Oliveira, Fábio Rogério Rezende de Jesus e Werden Tavares Pinheiro, com o intuito de compreender como o passado está sendo contado neste filme. Nesse sentido, pretende-se em um primeiro momento analisar de que forma esse episódio histórico e suas fontes são revisitados. Constata-se que a obra em questão se trata de um filme-testemunho acerca da Operação Cajueiro, realizada em 1976. A obra conta, em seu início e final, com imagens audiovisuais de arquivo, tais como filmagens da posse de Ernesto Geisel em 1974, tomadas aéreas da cidade de Aracaju, gravação da passagem do então presidente Geisel pela cidade em 1978, e uma reportagem sobre as comemorações carnavalescas de 1976 em Sergipe. Mas a maior parcela de seu tempo é destinada aos relatos de dez pessoas: oito vítimas diretas da operação repressiva que dá título à obra fílmica, um dos jornalistas responsáveis pelo vazamento da informação sobre as prisões para a imprensa nacional, e uma das advogadas que acompanhou o processo criminal instaurado. Regra geral, esses depoimentos foram filmados em enquadramento fixo e em plano aproximado ou primeiro plano, o que dá grande ênfase à expressividade dos rostos durante os relatos. A partir dessas constatações iniciais, estas comunicação busca apresentar argumentos que evidenciem o papel da obra na fixação de uma contranarrativa, que tensiona a versão estatal da época e contribui na disputa pela formação da memória coletiva sobre o período da ditadura civil-militar no Brasil e em Sergipe. Para tanto, realizou-se a análise fílmica e uma pesquisa bibliográfica. Por fim, constatou-se que esse documentário desenvolve o tema de forma bastante próxima ao que consta no conhecimento historiográfico produzido até o momento, tanto por revisitar as mesmas fontes orais, quanto pela pesquisa bibliográfica desenvolvida durante a pré-produção da obra fílmica. Ademais, através da articulação de imagens que proporcionam intimidade e proximidade aos relatos daqueles que vivenciaram experiências ligadas à operação, fruto das escolhas técnicas dos diretores, o documentário é mais um instrumento com potencialidade para reestruturar a memória coletiva. Nesse sentido, é possível afirmar que sua capacidade de afetar a maneira como as pessoas relacionam-se com esse episódio do passado recente do estado de Sergipe está ligada à visibilidade que confere aos relatos e memórias antes silenciados, permitindo a apresentação de uma narrativa que expõe as contradições presentes no discurso estatal do período ditatorial, sustentado pela lógica da Doutrina de Segurança Nacional.

Las representaciones del Estado gomecista en el cine oficial: estrategias y radio de acción

Vanessa H. Montenegro Brito (FLACSO-Equador)

Las películas de los Actos del Centenario de la Independencia de Venezuela fueron estrenadas con gran pompa en el Teatro Municipal de Caracas entre el 15 y el 19 de agosto de 1911, tres años y ocho meses después de que Juan Vicente Gómez asestara un golpe de estado a su compadre y compañero de armas, Cipriano Castro. El autoritarismo que sella un acto de tal envergadura coloca al nuevo gobierno al margen de las prácticas estatales, y el líder que se instala en el poder por esta vía se ve en la necesidad urgente de activar mecanismos que legitimen la autoridad de la que se ha apropiado y que ha arrebatado al mandatario previo.

Este caso es un ejemplo de las estrategias que se despliegan desde el Estado para controlar las representaciones que circulan sobre sí mismo y de la sociedad a la que sujetan. El cine oficial que se produjo durante el período gomecista, cumplió con un claro propósito propagandístico, por lo que podemos estudiarlo como un texto en el que el Estado hace legible a la sociedad, al territorio y a sí mismo. Cada vez que se hizo una nueva proyección de estos filmes se establecía una nueva representación del Estado en el paisaje social preexistente, sin necesidad de que Gómez y su cúpula se movieran de sus asientos. Esta tecnología ya existía en los tiempos de Cipriano Castro, pero fue Gómez quien supo aprovecharla.

En esta ponencia quiero presentar cómo la incorporación del enfoque de la historia cultural en los estudios sobre el cine, desde el cual podemos observar cómo participa el fenómeno cinematográfico en las dinámicas económicas, políticas y culturales, permite hacer una lectura del cine oficial gomecista que contribuye con la comprensión de la coyuntura de establecimiento del régimen. Con este objetivo observo los registros cinematográficos y su exhibición como formas de representación del Estado y la sociedad, en donde se despliegan una serie de rituales que a su vez se incorporan a las narrativas de la formación de la nación venezolana. Al analizar los filmes más allá de los códigos específicos del discurso fílmico, emergen nuevos códigos que se conectan con la situación política del momento, se presentan los actores y su relevancia, se establecen escalas, jerarquías y esquemas de valores, y se reproducen los patrones de las relaciones entre los grupos sociales y sus dirigentes, y se dibuja un radio de acción.

Cotejar la narrativa histórica y las profusas reflexiones que se han hecho sobre el régimen gomecista con sus representaciones cinematográficas, revela una nueva faceta de las estrategias políticas implementadas por este régimen cuya fuerza y arraigo aún despiertan interés desde diversas disciplinas sociales.

Sinal de alerta... jamais esquecer! Marcas da ditadura e batalhas pela memória no Brasil contemporâneo em *Memória para uso diário*

Rodrigo Ribeiro Paziani (Unioeste)

Esta exposição tem por objetivo realizar uma análise histórica da relação entre o passado e a memória presente da ditadura civil-militar brasileira. Para esta análise são utilizadas produções audiovisuais que

envolvem batalhas pela memória de torturados, mortos e desaparecidos, sendo o principal eixo norteador o documentário *Mem*ória para uso d*iário* (2007), dirigido por Beth Formaggini. Este filme parte do trabalho incansável de militantes do Grupo *Tortura: Nunca Mais!* do Rio de Janeiro para reelaborar, reencenar e compartilhar na tela um passado que insiste em não passar: a violação dos direitos humanos em um país que, em pleno século XXI, segue marcado pela violência e barbárie estrutural institucionalizada pelo aparato repressivo e exterminador do Estado.

O contexto histórico construído pelo documentário está ancorado na "Ditadura de Segurança Nacional", que vigorou no Brasil (e em outros países do Cone Sul) entre as décadas de 1960 e 1980. Nele procura-se amarrar os fios tênues que ligam as trajetórias de militantes da esquerda armada que foram cruelmente atingidos pelo regime, com as narrativas orais de mulheres — mães, esposas, membras do *Tortura Nunca Mais!* — que, através das memórias, revelam as lutas em defesa da justiça e da verdade sobre uma época sombria de nossa história.

Contudo, não se trata *apenas* de denunciar um passado que não passou, mas também de, ao mesmo tempo, lutar para "salvar" as memórias daquele período de recorrentes tentativas e sentidos de esquecimento organizados pelo próprio Estado. Assim, além deste aspecto fundamental denunciatório, o documentário refigura o tempo e as experiências trágicas da ditadura em meio a um Brasil democrático(?). Problematizando o tema da violência, da repressão e do extermínio sistêmico em favelas e comunidades do Rio de Janeiro, pois é protagonizado por mães de jovens (negros, pobres) brutalmente assassinados por policiais e batalhões pára/militares. A película de Formaggini atualiza, portanto, a tese ideológica do "inimigo interno" da Doutrina de Segurança Nacional.

A memória — individual, porém socialmente partilhada na dor e na esperança — necessita ser usada diariamente para coletivamente não esqueçamos estes eventos, e é preciso estarmos em alerta e lutarmos contra as novas "atualizações" de experiências autoritárias e autocráticas de poder. Visando romper o *continuum* histórico de um passado cristalizado pelas classes dominantes — especialmente em tempos conservadores, reacionários e rubicundos como o nosso —, no qual determinadas imagens e narrativas deste "passado" reaparecem articulados à hegemonia de um projeto social capitalista de fortes colorações autoritárias e fascistas, a proposta desta comunicação está fundamentada numa concepção benjaminiana de história em diálogo com questões envolvendo experiência, memória, política e poder.

Tal fundamentação encontra na relação entre história e documentário — parafraseando Bakhtin — uma arena de lutas em torno do não-esquecimento. Sem a ilusão, todavia, de vermos essa modalidade cinematográfica como reprodução ou reflexo do real filmado. Pelo contrário: na medida em que busca ressignificar e reposicionar no tempo presente as lutas, derrotas e esperanças dos oprimidos de outros tempos — sem deixar de nos avisar que o "inimigo" (capitalismo, ditaduras, fascismo) não cessa de triunfar —, *Mem*ória para uso d*iário* parece nos dizer que, para enfrentar "Moloch" em pleno século XXI, será preciso saber usar diariamente o potencial político da memória se quisermos impedir novas catástrofes.

A Guerra Fria ainda não acabou: o golpe de 1964 visto pela direita

Marcos Napolitano (USP)

Esta comunicação visa analisar o filme *1964: O Brasil entre armas e livros* (Felipe Varelim e Lucas Ferrugem, Brasil, 2019), cuja produção foi veiculada pelo movimento conservador "Brasil Paralelo", voltado para o combate às ideias e visões de história supostamente produzidas pela "esquerda". Com a intenção de oferecer uma "outra visão" do golpe e da ditadura militar, o documentário reúne depoimentos de vários ideólogos e militantes da direita e da extrema-direita, com o objetivo de se contrapor às interpretações acadêmicas dominantes no debate público. Visto por mais de 5 milhões de pessoas — tendo sido veiculado sobretudo nas redes sociais —, o filme tem a pretensão de "encontrar a verdade" supostamente "ocultada" pela esquerda, sobre o golpe e a ditadura. A narrativa, construída de maneira convencional, intercalando entrevistas e imagens de outra natureza, procura articular quatro momentos da história brasileira e mundial: o nascimento do comunismo e a Guerra Fria; a Guerra Fria no Brasil e a atuação dos espiões comunistas a serviço da União Soviética em nosso país; o Golpe e a ditadura militar; e a conjuntura pós-1988. A tese geral do filme é que a guerra cultural foi supostamente vencida pela esquerda que tomou conta do país na "Nova República", e impôs uma interpretação unidimensional dos eventos relatados no filme e da história do Brasil como um todo. O que amarra a narrativa é a revelação de uma grande "teoria da conspiração", ancorada no que eu chamo de "memória neurótica" da ditadura (que na minha perspectiva seria o contrário de uma "memória traumática" amplamente analisada pela literatura). Nesta linha de argumentação conspiratória, o movimento comunista — mesmo vencida a União Soviética — continuaria firme, forte e insidioso, atuando para destruir o Ocidente "cristão e democrático", incluindo, claro, o Brasil. A importância de analisarmos um filme como este, independente de qualquer virtude estética ou historiográfica, reside no impacto social que ele teve nas redes sociais e no contexto atual de lutas culturais marcadas pelo revisionismos ideológicos e pelo negacionismo histórico em torno do passado conflitivo da sociedade brasileira, com ampla receptividade na esfera pública. Ao mesmo tempo, procuraremos situar o filme na tradição audiovisual dos documentários sobre a ditadura, ainda que seja tomado como contraponto em tom menor, entendidos como vetores de memória sobre os acontecimentos de 1964.

Sessão 09
MEMÓRIA, TEMPO E ARQUIVO

5 de dezembro, quinta-feira • Sala Homero de Barros - 14h00 às 16h00

Entre a pintura, a literatura e o arquivo: o trabalho da memória em *O espelho*, de Andrei Tarkovski

Driciele Glaucimara Custódio Ribeiro de Souza (USP)

Ao longo de sua carreira, Andrei Tarkóvski mobilizou as mais variadas referências culturais na formulação de seu projeto estético, servindo-se do diálogo com o teatro, a literatura, a música e a pintura para a composição de um universo artístico singular. Em *O espelho* (*Zerkalo*, 1975), porém, este movimento de interlocução é agenciado de maneira radical. Entre sonhos, lembranças e relatos de infância recolhidos como ficção, combinam-se referências pictóricas, citações literárias e registros de eventos históricos

como em um mosaico de vozes narrativas, evocando o passado por vias que excedem os limites da experiência subjetiva.
Na película autobiográfica do soviético, o objeto pictórico aparece em múltiplas formas: como ilustrações em livros de arte manuseados pelos personagens, como plano autônomo conjugado a *flashbacks*, ou ainda como modelo inspirador para a organização formal da imagem fílmica. A presença do livro com os estudos gestuais de Leonardo da Vinci e a inserção do *retrato de Ginevra de' Benci* (c. 1475-1478), também do mestre renascentista, bem como a alusão visual ao universo invernal de Brueghel, o Velho, concentram-se todas no centro narrativo de *O espelho*, interpondo-se a recordações intimamente associadas à vivência traumática da guerra.
O domínio das letras, por sua vez, ora é convocado indiretamente por meio da menção a cânones da literatura — *Enfermaria n° 6*, de Anton Tchekhov; *Os demônios*, de Fiódor Dostoiévski; *Divina comédia*, de Dante Alighieri —, ora surge sob uma tonalidade intimista, quando em *voz over* os versos de Arseni Tarkóvski são recitados pelo próprio poeta. Com a leitura da resposta de Aleksandr Púchkin à *Primeira Carta Filosófica* de Piotr Tchaadáiev, contudo, o filme estabelece uma relação mais incisiva com a história intelectual russa, retomando a famosa controvérsia entre Ocidentalistas e Eslavófilos, que movimentou, no decorrer do século XIX, um acalorado debate acerca da identidade e do destino da nação, para ecoar a situação política na qual se encontrava a URSS naquele momento.
Esta expansão do discurso fílmico, que toma como premissa um drama familiar individual para associar a história de duas gerações soviéticas — pré e pós 2ª Guerra Mundial — a um contexto social e a um processo histórico mais amplos (JOHNSON; PETRIE, 1994, p. 122), torna-se evidente, sobretudo, quando as correspondências entre presente e passado são condensadas em sequências documentais. Da Guerra Civil Espanhola ao recorde soviético de subida à estratosfera; da tomada de Berlim pelas tropas vermelhas à explosão atômica sobre Hiroshima; da revolução cultural chinesa ao conflito fronteiriço sino-soviético; as imagens de arquivo e os trechos de cinejornal são solicitados pelo filme não somente como plano de fundo para as recordações do narrador, mas como comentário crítico e reflexão histórica.
A proposta desta comunicação, portanto, é refletir sobre a representação do passado no longa-metragem *O espelho*, observando como uma imbricada articulação entre reminiscências pessoais, fabulação e imaginário social é capaz de engendrar algo além da memória individual, convertendo-se em possibilidade de escrita de uma memória coletiva.

Estratos da memória: uma leitura de *Temporada*, de André Novais Oliveira

Fabiana Mie (USP)

Esta apresentação pretende investigar as relações entre memória, cotidiano e História no longa-metragem *Temporada* (2019), de André Novais. Na trama, Juliana (Grace Passô) muda de cidade para assumir um posto de agente de combate a endemias, e constrói através dos afetos e do partilhamento de memórias novas possibilidades para a própria vida.
Os indícios do tempo percorrem materialmente o filme nas diferentes marcas de pintura na parede da nova casa de Juliana, nos móveis antigos à venda ou em uso, e nas sobras de materiais de construção nos quintais. Essas referências temporais também podem ser observadas através da presença de elementos efêmeros: como o próprio título *Temporada*, que supõe um intervalo de tempo ou algo cíclico; além da contingência de trabalhar como agente comunitário; do alerta que Juliana recebe dos colegas de trabalho; e da própria casa que é alugada pela personagem até que o marido chegue e eles possam retomar a vida a dois.

A análise fílmica pretende evidenciar a vinculação entre tempo e espaço na construção visual realizada por Novais, que utiliza planos longos e à distância, locações reais (do mapeamento visual da cidade aos planos labirínticos de escadarias e passagens estreitas dos bairros visitados pelos agentes) e movimentação constante da paisagem na fala dos personagens (a lembrança dos primeiros tempos do bairro, a contemplação de uma lagoa que virou esgoto). Esse visionamento acionará os escritos de Jacques Aumont e André Bazin sobre a linguagem cinematográfica para identificar e interpretar a obra.
Localizar, descrever e interpretar os recursos estéticos é uma prerrogativa para que seja possível compreender e propor uma leitura desse projeto de cinema que privilegia os afetos do cotidiano, as dores difíceis de suportar, e as belezas que podem surgir em uma paisagem por vezes hostil. Como referência histórica e metodológica para explorar as dive rsas camadas da obra, acionaremos os escritos sobre cotidiano, memória, narração e História de autores como Michel de Certeau, Reinhardt Kosseleck e Walter Benjamin.

A memória da experiência política em *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004)

Luana Vitorino Sampaio Passos (UFC)

Esta comunicação propõe investigar a constituição da memória da experiência política individual e coletiva no filme *Peões* (2004), do cineasta Eduardo Coutinho. No filme são colocadas em cena as personalidades anônimas envolvidas nas greves dos trabalhadores metalúrgicos da região do ABC paulista no final da década de 1970 e início de 1980, que contam suas experiências como metalúrgicos(as) e grevistas atuantes nesse período. *Peões* também se utiliza das imagens de arquivo dos filmes *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979-90), *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982) e *Greve* (João Batista de Andrade, 1979), tanto para contextualizar aquele período histórico (arquivos que ocupam "tela cheia" e são intercalados com cartelas de texto que informam o que acontecia naquele momento) como para impulsionar as memórias dos personagens.
O objetivo desta exposição é, portanto, investigar como o uso de imagens de arquivo em *Peões* contribui para o desencadeamento e constituição de memórias que se transformam e transitam entre a experiência coletiva das greves e os testemunhos individuais das pessoas entrevistadas, além de também operarem na relação de identificação entre público e personagens.
De acordo com Victor Guimarães e Claudia Mesquita, em *Peões* as imagens arquivo, enquanto intermediadoras de memória e discurso, são "investidas de memórias pessoais e afetivas" (2013, p. 596), o que faz com que os testemunhos estejam sempre imbricados pela esfera individual e coletiva da experiência histórica de cada pessoa. Os testemunhos são permeados, direta ou indiretamente, pela presença de imagens de arquivo que, como aponta Consuelo Lins (2004), são assumidas em cena como dispositivo de produção da própria gravação do longa-metragem, sendo o principal meio pelo qual os personagens foram encontrados.
Assim, nesta comunicação damos destaque à importância do arquivo para o processo de rememoração, bem como ao seu papel de resistência histórica e de negação ao esquecimento daqueles que não foram ouvidos pela dita história oficial. Para essa discussão, contamos com contribuições de autores como Walter Benjamin, Jacques Derrida, Sylvie Lindeperg, e outros que discorrem sobre a questão da memória e do arquivo filmado.

Arquivos Nahim Miana: representações da memória em filmes de família e amador

Vanessa Maria Rodrigues (UFF)

Esta comunicação pretende discutir o arquivo de filmes de família e amador de Nahim Miana. São cerca de 4h de filmes em 16 mm, hoje depositadas na Funalfa, instituição pública responsável pela política cultural de Juiz de Fora (MG). Nas imagens, realizadas em Minas Gerais e no Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1950, é possível identificar festas de aniversário, batizado, casamento, primeiros passos de bebê, almoços, celebrações de Natal, viagens e outros hábitos cotidianos dos membros da família Miana, além de questões comportamentais, sociais, culturais, econômicas, políticas e de gênero que envolvem toda uma sociedade da época.
Nahim é descendente de sírio-libaneses e nasceu em 1922, em Santos Dumont (MG). Depois, mudou-se para Juiz de Fora, cidade em que se casou e morou até morrer, em 2001. Ele não tinha nenhuma relação direta com o cinema enquanto profissão. Foi industrial e professor de inglês e fazia as imagens como hobby (MIANA NETTO, 2018).
A ideia é apresentar quem é Nahim Miana, e pensar as características do seu acervo levando em conta questões como: quanto o poder de compra de uma câmera e a produção de imagens durante as décadas de 1940 e 1950 estão ligados à questão do capital econômico e social e influenciam diretamente no que é mostrado; o papel do pai de família como detentor do equipamento e representante das memórias felizes que devem figurar entre os registros para a posteridade; as migrações de sentido que o acervo ganha ao deixar o ambiente de casa e passar a fazer parte de uma instituição pública; e a importância da preservação, acesso, divulgação e retomada desse material hoje como fonte de investigação da história, memória e dos vínculos que tem com o passado, presente e o futuro em construção.

Sessão 10
TEATRO E CINEMA

5 de dezembro, quinta-feira • Sala 114 - 14h00 às 16h00

Darwin nos palcos, drama e humor nas telas: analisando as programações dos cineteatros cariocas entre 1914 e 1932

Sancler Ebert (UFF)

Dando continuidade à pesquisa apresentada no III Colóquio Internacional de Cinema e História, na qual investigamos as programações de 1922 nas quais Darwin — o imitador do belo sexo — estava inserido, propomos agora expandir esse recorte e analisar as programações dos cineteatros onde o transformista se apresentava de 1914 a 1932. Além de um mapeamento temporal maior, também acrescentamos novas categorias a serem consideradas, como a quantidade de atos das películas e a localização das salas.
Darwin foi um artista transformista de grande notoriedade dos palcos cariocas entre 1914 e 1932, performando em mais de uma dezena de cineteatros. Em suas apresentações, imitava os trejeitos femininos, exibia figurinos de luxo e dava vida a cantoras estrangeiras. A imprensa carioca descrevia o sucesso do transformista, que atraía homens, mulheres e até mesmo crianças — que frequentavam suas matinés — para sua plateia. Sua fama nos palcos o levou às telas em 1923, onde Darwin surgiu como a noiva do protagonista da comédia *Augusto Annibal quer casar*, de Luiz de Barros (EBERT, 2018).
Para analisar as programações dos cineteatros nos quais Darwin se apresentou entre 1914 e 1932, utilizamos os anúncios e notas publicadas no Correio da Manhã, por esse periódico contar com o maior número de menções ao trabalho do transformista. Para esta pesquisa construímos um banco de dados com 191 datas registradas, nas quais são citados 337 títulos de filmes (alguns desses repetidos). A partir desses dados coletados, analisaremos os gêneros dos filmes, a quantidade de atos de cada película, os artistas envolvidos nas produções, o ano de lançamento das obras, as produtoras responsáveis, e como eram pensadas as programações. Além dessas informações, consideraremos a localização das salas na análise.
Essa pesquisa se vincula à perspectiva do *New Cinema History* (MALTBY, 2011), que busca pensar a história do cinema por meio de outras abordagens que não dos filmes, seus diretores e produtores, focando em elementos como a distribuição, a recepção, a localização dos cinemas e o funcionamento das salas, por exemplo. Com essa investigação pretendemos contribuir com os estudos sobre as salas de cinema cariocas, e principalmente ampliar as análises das programações dos cineteatros, ainda pouco feitas no país.

Os Sertões - A Luta II - O Desmassacre - uma análise crítica

Josafá Veloso (USP)

A partir da análise crítica do filme *A Luta II – O Desmassacre* (quinta e última parte da transcriação teatral de *Os Sertões* de Euclides da Cunha levada a cabo pelo Teatro Oficina), dirigido por Eryk Rocha, pretende-se evidenciar o diálogo deste com a estética do cineasta Glauber Rocha. O gosto pela alegoria, o anseio de totalização, o ritual entre o mito e a história, o sagrado e profano nos trabalhos do Oficina e de Glauber. Essas aproximações são elaboradas a partir de um mergulho imanente nos procedimentos de montagem de *Luta II*, que dialogam e reflexionam com o trabalho de montagem da filmografia glauberiana. Assim, proponho exercitar um olhar crítico que escave as especificidades fílmicas de *A Luta II – O Desmassacre*, um livro que vira peça que vira filme que vira DVD sobre aquilo que "foi, na significação integral da palavra, um crime". (CUNHA, 2001, p.67). Ou melhor, uma tragédia. Um ato de tragédia.
De 2001 a 2007 o Teatro Oficina Uzyna Uzona dedicou-se à épica adaptação, ou melhor, transcriação de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Dividido em cinco partes – *A Terra*, *O Homem I*, *O Homem II*, *A Luta I* e *A Luta II – O Desmassacre* –, o espetáculo durava ao todo 26 horas: um feito artístico extraordinário. Todas as cinco partes foram construídas sob direção geral de Zé Celso Martinez Corrêa, e com a colaboração de mais de 60 técnicos e atuadores viraram também filmes. Estes, todavia, foram exibidos poucas vezes nas salas de cinema, e agora se encontram disponíveis em DVD. *A Luta II – O Desmassacre* narra a quarta e derradeira expedição do exército brasileiro ao sertão nordestino durante a Campanha de Canudos, constituída pelo o envio de 12 mil soldados, canhões, armas modernas e estrategistas como o Marechal Bittencourt, que pela primeira vez na história do exército brasileiro criou uma base de operações distante do *front* – de onde comandou as manobras chefiadas pelo general Arthur Oscar e secundada pelo sanguinário general

Barbosa. O filme discorre sobre os últimos dias da guerra civil de Canudos, que resultou no massacre de mais de 25 mil sertanejos, na morte do próprio Antônio Conselheiro e na destruição da cidadela. Mas no Teatro Oficina, o massacre de Canudos é encenado não como uma missa de repetição do martírio, mas sim da perspectiva de um "des-massacre".
Ao analisarmos *Luta II* e seus procedimentos de montagem, se mostrará evidente o diálogo com o estilo cinematográfico de Glauber Rocha presente em filmes como *Deus e o Diabo na terra do Sol (Glauber Rocha, Brasil, 1964)* e *Terra em Transe (Glauber Rocha, Brasil, 1967)*. A partir das cenas analisadas, busca-se evidenciar pontos em comum entre as jornadas artísticas do Oficina e de Glauber no que diz respeito à antropofagia, o gosto pela alegoria, o impulso de totalização da História, e como a cultura do povo e os seus mitos, na obra de ambos, funcionam como fonte de energia para a ação política e para a construção de uma estética onírica.

Interprete mais, pague mais e o teatro brasileiro

Thiago Mendonça (USP)

Esta comunicação propõe discutir a obra *Interprete Mais Pague Mais* (1975), de Andrea Tonacci, como um filme-sintoma das mudanças ocorridas no teatro brasileiro a partir dos anos 1970. Neste sentido, a forma-mercadoria toma a frente em relação ao ideário de teatro político, mesmo que este siga predominante no discurso. Este processo é revelado com maestria pela câmera de Tonacci e torna-se parte estruturante da narrativa do filme.
Interprete Mais Pague Mais se trata de um documentário que acompanha o processo criativo e de produção da peça *A máquina do mundo de Calderón de la Barca*, dirigida por Victor Garcia – diretor vanguardista argentino –, produzida por Ruth Escobar, e encenada por artistas brasileiros que estavam vivendo a experiência do exílio durante a ditadura, fosse de forma voluntária ou forçada. A personagem central do filme é Ruth, apresentada em duas situações: na primeira, doce e sedutora, ela lida com os patrocinadores e donos dos teatros europeus. Aqui a língua corrente é o francês. Ruth fala de negócios e trata diretamente o teatro — em suas feições política e vanguardista — como mercadoria, transformando discursivamente a condição de artistas latino-americanos no exílio em algo que agrega valor ao produto que oferece. Assim a personagem se coloca como uma ponte entre o mundo europeu dos financiadores e o universo dos artistas latino-americanos. Já na segunda situação vemos a Ruth Escobar produtora. Aqui não há lugar para doçura. Ela é dura, autoritária, persuasiva, e coloca-se como a dona do projeto, desqualificando o diretor e manipulando as relações entre os atores. Em suas falas há sempre uma lógica pragmática, e não há reflexão conceitual do que se produz. O que vem à tona aqui são as relações de poder entre os donos do capital e aqueles que só tem a força de trabalho para oferecer como moeda de troca. Ruth é a intermediária desta relação desigual. Na arte feita como mercadoria não há espaço para a utopia, para a criação livre, para a experimentação. A pesquisa cênica de Victor Garcia é substituída pelo tino comercial de Ruth Escobar com sucesso.
Este processo captado pelo filme, longe de uma experiência única, é descrito pela crítica e pesquisadora Iná Camargo Costa como um processo histórico vivido pelo teatro brasileiro a partir do final da década de 1960 e início da década de 1970. Este trabalho buscará contextualizar a experiência registrada em *Interprete mais pague mais* dentro de um processo histórico maior, arrebatador, de hegemonia da arte-mercadoria, discutindo a forma pela qual este conceito ganhou espaço nos circuitos de arte alternativa e nos resultados estéticos e políticos das obras produzidas.

Vestígios do cinema silencioso no Ébrio de Gilda de Abreu

Margarida Adamatti (UFSCar)

Na historiografia do cinema brasileiro, *O Ébrio* (1946) de Gilda de Abreu é lembrado como um dramalhão musicado, que conseguiu conquistar uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro graças ao sucesso da canção homônima de Vicente Celestino e de sua presença como protagonista. Se os críticos avaliaram *O Ébrio* como obra de estreante, com uma linguagem convencional herdada do palco, por outro lado o estudo da forma fílmica foi preterido por informações relativas à produção e ao enredo. Ao se procurar compreender o quanto a configuração da obra deriva do entrelaçamento com as mídias anteriores pelas quais Gilda de Abreu atuou, como o teatro, a música e a literatura, a evocação ao cinema silencioso adquire relevo crescente em diversos momentos da história. Esta comunicação, portanto, procura analisar os vestígios formais do cinema silencioso no *Ébrio*. É como parte de uma referência intramidiática (Rajewsky, 2012) a elementos, estruturas e técnicas fílmicas de épocas passadas, afinal, que esses traços estilísticos do cinema silencioso nos auxiliam a compreender o quanto o modo de filmar de Gilda de Abreu está vinculado ao trajeto anterior da cineasta. É em torno das conexões, continuidades e intersecções entre o cinema silencioso e *O Ébrio* que procuramos observar o papel dessas referências intramidiáticas na composição interna da obra.
Para trilhar esse percurso analítico, tomamos inspiração na pesquisa de David Bordwell (2013), que procura construir uma história do estilo no cinema a partir de continuidades de procedimentos técnicos em diferentes décadas. Ao mesmo tempo, as cenas analisadas estabelecem recorrências formais que se aproximam tanto do cinema silencioso quanto dos filmes produzidos no Brasil naquele momento, tornando o objeto mais complexo ao nosso olhar. A preferência por uma investigação que privilegie a continuidade em temporalidades mais vastas, segundo a perspectiva traçada por Bordwell, traz a possibilidade de correlacionar os vestígios deixados na materialidade fílmica com as escolhas técnicas disponíveis a Gilda de Abreu na Cinédia.
Os paralelos históricos entre o *Ébrio* e o cinema silencioso são observados em três eixos principais: a configuração espacial, a montagem e a encenação. Portanto, numa perspectiva histórica, a articulação entre as recorrências formais e a análise fílmica nos permite observar uma alusão às obras das primeiras décadas do cinema. Destacamos nesse estudo o jogo da atuação dos atores, a encenação em *tableau* (Brewster; Jacobs, 1997), a disposição corporal dos intérpretes, e a tensão entre o movimento de câmera e a montagem (Bordwell; Staiger; Thompson, 2005). Em síntese, essas recorrências no *Ébrio* possibilitam apontar para uma genealogia de procedimentos técnicos com origem no período silencioso em pleno cinema brasileiro dos anos quarenta.

Sessão 11
TEORIA E HISTORIOGRAFIA DO CINEMA

5 de dezembro, quinta-feira • Anfiteatro 100 - 16h30 às 18h30

A noção de história enquanto *zwischenzustand* de Siegfried Kracauer: uma contribuição para história e historiografia do cinema

Jéssica Frazão (USP)

O judeu-alemão Siegfried Kracauer é conhecido principalmente enquanto teórico e crítico do cinema. O estabelecimento dessa relação teve início logo no começo da década de 1920, quando Kracauer, impossibilitado de seguir carreira acadêmica e aproveitando-se do crescente prestígio do jornalismo, entrou para a equipe editorial do *Die Frankfurter Zeitung*, um dos mais prestigiados jornais alemães da época. Na posição de editor-chefe Kracauer ficou responsável pela coluna dedicada ao *feuilleton*, e publicou inúmeros textos ensaísticos, tendo como *leitmotife* tanto a sociedade da época — caracterizada sobretudo pelo que ficou denominado como República de Weimar — quanto a indústria do entretenimento vigente. Por conta destas funções, seus interesses e atuações abrangeram diferentes áreas do saber, fazendo-o atuar como crítico da cultura, escritor, jornalista, sociólogo, filósofo e historiador. Kracauer se valeu de elementos do materialismo histórico dialético, da Psicanálise, e outros paradigmas metodológicos em seus textos, dialogando por exemplo com Adorno, Walter Benjamin, Husserl e Georg Simmel. A historiografia do cinema o associou à Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. Judeu, Kracauer se exilou na França e nos Estados Unidos por conta da expansão do Nazismo. Foi neste período que escreveu seus mais conhecidos livros sobre cinema. A última obra de Kracauer, conhecida como *History: The Last things before the last* (1969), só chegou a ser publicada postumamente, quando sua esposa e um amigo deram formas finais aos esquemas e sinopses deixados pelo autor. Este estudo tardio aponta para o interesse sobre o campo da História nos últimos anos de vida de Kracauer. *History* reflete uma continuação do pensamento enunciado em *Theory of Film — the redemption of physical reality* (1997), uma vez que há um esforço em encontrar paralelos existentes entre a história e os meios fotográficos e cinematográficos. Desse modo, esta comunicação trabalha a concepção de história kracaueriana enquanto um *zwischenzustand* (estado-intermédio), ou seja, como uma concepção que pensa a peculiar natureza da História como uma área móvel situada entre a literatura e a ciência. Isto é importante para compreendermos não só a relação entre a história do cinema e a macro-história, mas também algumas da principais guinadas que marcaram os textos acadêmicos sobre cinema, entre outras questões ligadas à teoria e à historiografia do cinema.

A eterna esperança: um ensaio cinematográfico sobre a história do cinema paulista

Arthur Autran (UFSCar)

A proposta desta comunicação integra uma pesquisa mais ampla acerca do pensamento historiográfico de Jean-Claude Bernardet. Na pesquisa-mãe serão examinados os livros *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica* (1983, em coautoria com Maria Rita Galvão), e *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995). Para além dos livros, entende-se ser necessário abordar também a produção de Bernardet como diretor de cinema, a qual possui nítida preocupação historiográfica e se constitui naquilo que Luis Rocha Melo (2016) intitula de "historiografia audiovisual".

Esta comunicação, por sua vez, é voltada para a análise do documentário de média-metragem *A eterna esperança* (1971), codirigido por Jean-Claude Bernardet e João Batista de Andrade. Este filme é parte da trilogia *Panorama do Cinema Paulista*, que conta ainda com o longa *Paulicéia fantástica* (1970) e o média *Vera Cruz* (1972) — também codirigidos por ambos os realizadores. A série reconta de forma cronológica a história desta cinematografia desde as suas origens até meados dos anos 1950. É importante notar que no período de realização dos documentários Jean- Claude Bernardet era perseguido pela ditadura militar. Devido a essa perseguição, ele não pôde assinar os filmes.

O documentário abordado na comunicação, *A eterna esperança*, é considerado pelo próprio Bernardet como o mais bem sucedido da trilogia. A película, ao tematizar o período de tempo entre 1936 e 1948, não só enfocaa a produção de fitas de não-ficção destes anos, como também destaca a experiência malograda da Companhia Americana de Filmes — empresa que construiu um grande estúdio, anunciou projetos de envergadura e obteve atenção da elite social paulista, mas produziu apenas um filme (*Eterna esperança*, Léo Marten, 1939), vindo a quebrar logo em seguida. Esta experiência já deixava patente as limitações, no contexto brasileiro, do pensamento industrial calcado no *Studio system* tal como desenvolvido em Hollywood.

O documentário *A eterna esperança*, assim como os outros filmes do *Panorama do Cinema Paulista*, incorporou o que havia de mais refinado em termos de historiografia sobre cinema brasileiro, como as pesquisas de Maria Rita Galvão e Paulo Emílio Salles Gomes.

Quanto aos procedimentos estilísticos, *A eterna esperança* se utiliza desde recursos bastante tradicionais, tais como locução para informar o espectador sobre as questões principais — ilustrada na banda de imagem por fotos e recortes de jornal, ou trechos de filmes do período abordado —, até procedimentos inusuais na época, como encenações com atores profissionais — no caso Gianfrancesco Guarnieri e Antônio Fagundes.

Partindo da hipótese de que esta obra se trata de um ensaio cinematográfico, pretende-se — por meio da análise fílmica — deslindar a narrativa e os principais traços estilísticos de *A eterna esperança*, de maneira a perceber qual o discurso historiográfico que ele estrutura.

Diálogos e recepção do *underground* norte-americano no meio cinematográfico brasileiro (1960-1972)

Theo Duarte (Unicamp)

Nesta comunicação pretende-se apresentar os resultados de uma pesquisa a respeito dos efetivos

encontros, trocas e divergências entre cineastas do *New American Cinema* (ou cinema *underground*) e do Cinema Novo (que se desdobraria, mesmo que em oposição, no chamado Cinema Marginal) durante os anos 1960 e início dos 1970. Para este fim busca-se também discutir a recepção do cinema *underground* norte-americano no Brasil nesse mesmo período.
Os encontros entre esses cineastas se iniciam no começo dos anos 1960 em festivais na Europa que consolidam a presença de ambas tendências no plano internacional (Figueirôa, 2002: 43; Kreul, 2004: 170-172). Pretende-se assim trazer à luz algumas questões contextuais dos primeiros contatos ocorridos na II e III *Mostra internazionale del cinema libero*, ocorridos em Porretta Terme em 1962 e 1964, notadamente entre os líderes e porta-vozes do Cinema Novo e do *New American Cinema*: Jonas Mekas e Glauber Rocha.
Busca-se discutir também os diversos eventos dedicados à exibição de filmes do *underground* ocorridos no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1965 e 1972. Observou-se que esses eventos tiveram uma fria recepção se comparada com a repercussão de mostras dedicadas ao *New American Cinema* na Argentina (1965), na Itália (1967) e na antiga Iugoslávia (1967-1968), que catalisou a formação de grupos e cooperativas de cinema experimental nesses países (Windhausen, 2015; Sitney, 1967; Janevski, 2011). Apesar da presença nesses eventos de diversos cineastas brasileiros, manteve-se certo silêncio ou desdém público em relação a essa produção. Os cinemanovistas, principalmente Glauber Rocha, associaram-na à futura produção do Cinema Marginal, inventando para isso uma famosa corruptela: *udigrudi.* Ademais, os cinemanovistas considerariam os *undergrounds* norte americanos também como "formalistas" e "ideologicamente reacionários" (2004:245), por interpretarem que sua produção incorporava "o caos social sem assumir a crítica da história" (1986:80). Os cinemanovistas brasileiros, assim, recusariam quase sempre qualquer associação ou influência do *underground* norte-americano em seus filmes ou mesmos nos modos de produção e circulação independentes.
Busca-se nesta comunicação compreender as razões desse desdém e os debates que subjazem a rejeição em bloco do cinema *underground*, e demonstrar, se possível, como procedimentos, figuras, estruturas formais e temas característicos desse cinema foram, à contrapelo das declarações públicas de seus autores, absorvidas, transformadas ou rejeitadas nos filmes brasileiros desse período — como em *Câncer* (1968-1972), de Glauber Rocha; *Mangue Bangue* (1971), de Neville D'Almeida; *Lágrima-Pantera, a míssil* (1972), de Júlio Bressane; *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972), de Hélio Oiticica; e *Hitler 3º Mundo* (1968), de José Agrippino de Paula.

Hacia un tercer cine: un estudio de sus postulados teóricos a cincuenta años de su formulación

Ignacio Del Valle Dávila (Unila)

Esta presentación tiene como objetivo analizar la evolución del concepto de "tercer cine" desarrollado por Octavio Getino y Fernando Solanas, miembros del grupo argentino Cine Liberación, y publicado en forma de artículos, entrevistas y ensayos entre los que destaca el célebre manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969). Buscaré presentar principalmente las reformulaciones por las que pasó la teoría desde su origen, hace cincuenta años, hasta su abandono, por parte de sus creadores, a finales de los años setenta y comienzos de los años ochenta. En ese sentido, mi principal interés será el análisis de la vertiente original (argentina) de la teoría del tercer cine y no las relecturas realizadas en los ochenta —sobre todo en inglés— a partir de los trabajos de Teshome Gabriel (1982). Así, me abocaré a estudiar, desde su historicidad, la génesis y evolución de los presupuestos teóricos de lo que podríamos llamar, parafraseando a Mike Wayne (2001: 6), la *primera ola* del tercer cine. Es decir, consideraré principalmente su planteamiento original y sus primeras reformulaciones en el contexto del peronismo revolucionario argentino y de los movimientos tercermundistas latinoamericanos, sin considerar las revisiones y resignificaciones emprendidas por la *segunda ola* vinculada a autores poscoloniales —aunque ello no signifique desconocer su importancia.
Dentro de los presupuestos de la teoría de Getino y Solanas he escogido centrarme en la distinción entre los tres tipos de cine, pues es el aspecto que experimenta una mayor evolución a lo largo de los años. Esos tres cines corresponderían, respectivamente, a lo que podríamos llamar el modelo hegemónico hollywoodiano, el cine de autor y el cine militante. Como veremos, la difusa frontera entre el segundo cine y el tercer cine será objeto de permanente revisión por parte de Getino y Solanas. Se trata de una lógica de reformulaciones teóricas que puede relacionarse con las relaciones, no exentas de polémicas y malentendidos, que ambos autores entablaron con otros directores y colectivos de cineastas latinoamericanos.

Sessão 12
CIDADES E FRAGMENTOS DE MEMÓRIA

5 de dezembro, quinta-feira • Sala Homero de Barros - 16h30 às 18h30

"Cidade violenta": as representações da cidade e da Unidade Popular na película *La batalla de Chile* (1975-1979) de Patricio Guzmán

Cristiane Aparecida Fontana Grümm (IFC/UFSC)

Nichols (2016) destaca que, no filme documental, o diretor explora de um lado a liberdade artística da ficção, e de outro tem a responsabilidade e o compromisso do jornalista ou do historiador com a realidade histórica e social. Com base nesses princípios, o autor define que no documentário as pessoas reais (atores sociais) se apresentam ou representam a elas mesmas em uma história ou narrativa que é plausível com acontecimentos representados do ponto de vista do cineasta, de maneira direta ou alegoricamente (NICHOLS, 2016, p. 37).
Entre as décadas de 1950 e 1970 o cinema latino-americano encontrou solo fértil para o surgimento, amadurecimento e consolidação de projetos políticos, sociais, militantes e revolucionários. O cine documental nesse contexto tornou-se uma das principais ferramentas para cumprir os objetivos desses projetos. A produção acadêmica sobre o período tem ampliado suas temáticas e abordagens e revelado redes de solidariedade e a reorganização da resistência política através do cinema (Villaça, 2010; 2012; Del Valle Dávila e Aguiar, 2013; Del Valle Dávila, 2014; Silva, 2015; Aguiar, 2015).

Nesse sentido, a presente proposta de comunicacão centra seu foco de interesse no cine documental chileno de Patrício Guzmán, especificamente na película *La Batalla de Chile* (1975-1979). O trágico contexto político latino-americano contribuiu decisivamente para a consolidação de um eixo estruturante do documentário chileno: temáticas sociais e políticas. Dittus e Castillo (2017), ao abordarem os documentários sobre a ditadura implantada a partir de setembro de 1973, destacam o papel das instituições — *Chile Films*, *Universidad de Chile* e *Universidad Católica* — que deram suporte ao cinema chileno naquele contexto. Segundo Ignácio Del Valle Dávila e Carolina Amaral Aguiar (2013), a Unidade Popular (UP) que assumiu o poder no Chile em 1970 utilizou-se do cinema para legitimar as ações e estratégias do Estado. A empresa estatal *Cine Chile* — fundada em 1942 — aparelhou as estruturas já existentes e financiou alguns documentários e cineastas.

A UP era uma coalizão de esquerda formada pelos partidos comunista, socialista, radical, socialdemocrata, e pelo *Movimento de Acción Popular Unitária* (Mapu), que conduziu ao poder, através do voto, Salvador Allende. A partir da vitória da UP, "o processo chileno se tornava uma nova referência", e despertava interesse internacional como uma "estratégia inovadora" conhecida como "experiência chilena" (AGUIAR, 2015, p. 115). Foi nesse momento que Patricio Guzmán retornou ao Chile (fevereiro de 1971), e uma vez em solo chileno preocupou-se, segundo Ruffinelli (2008), em captar a realidade que vivia o país. As suas primeiras filmagens dão origem a um curta de 10 minutos com o título *Chile, eleiçoes municipales*. Inicia o projeto de filmar o primeiro ano do governo Allende e no mesmo ano lança a película *El primer año*. No ano seguinte, inicia as filmagens do segundo ano do governo de Salvador Allende, e percebe o clima de tensão que tomava conta do Chile. De março a setembro de 1973, Guzmán continua com seu projeto de filmar o Chile da Unidade Popular. Suas lentes conseguem captar a polarização política e o projeto da direita de derrubar a qualquer preço Salvador Allende. Das tomadas filmadas desde o acirramento de tensões nas eleições parlamentares de março de 1973 e de partes filmadas e inseridas no *El primer año* (1971) e em *La respuesta de octubre* (1972), resultaram a trilogia *La Batalla de Chile* (1975-1979).

Para a presente comunicação pretende-se problematizar como a cidade e a UP são representadas na trilogia *La Batalla de Chile* (1975-1979) pelo olhar do cineasta chileno Patricio Guzmán e da equipe do *Tercer Año*, a partir da liberdade artística e da responsabilidade e compromisso com a realidade histórica e social.

Como nasce uma cidade: a representação da modernidade urbana na obra de Olney São Paulo

Alisson Oliveira Soares de Santana (UFBA)

A inserção do cinema e de outros elementos na cidade moderna configuraram novos modos de percepção social, tanto nas paisagens urbanas quanto na mobilidade dos sujeitos e na forma de vivenciar o urbano. Concebendo a cidade como um espaço de inteligibilidade da modernidade, Walter Benjamin sinaliza que o cinema inaugura uma nova forma de contato com as multidões e com o espaço urbano. A paisagem urbana se caracteriza como um espaço dialético, uma vez que é no cenário urbano que ocorre grande parte das interações cotidianas da população com outros elementos que comportam a urbe e estimula o seu progresso. Assim, é numa perspectiva de mutualidade que a relação cinema-cidade se estabeleceu, a partir de uma interação de favorecimento mútuo em que a cidade abriu caminhos para o desenvolvimento do cinema e de suas variações, e o cinema, por sua vez, tornou-se a manifestação artística e cultural que mais transcendeu desde o seu surgimento, seja na expansão das formas de exibição ou nas dimensões das produções cinematográficas. É mediante essa discussão que este trabalho pretende abordar e discutir o documentário urbano *Como nasce uma cidade*, de Olney São Paulo, produzido em 1973 em homenagem ao centenário da cidade de Feira de Santana, Bahia. Considerando os inúmeros significados sociais e políticos que o cinema constrói ao longo do século XX, esse estudo preocupa-se em discutir preliminarmente a relação cinema-cidade, analisando a produção de Olney frente às questões da modernidade e das novas configurações urbanas representadas na obra, cruzando estas informações ainda com fontes documentais de periódicos da época. Ao explorar esse universo das representações, o estudo de Roger Chartier nos permite pensar o quanto o cinema é capaz de construir representações e significados sociais que são formidáveis na produção de práticas sociais. Os conceitos de representação e apropriação trabalhados por Chartier possibilitam tecer algumas percepções sobre o caráter documental e histórico da obra de Olney. Considerado como o documento histórico audiovisual mais rico e emblemático sobre a cidade, essa produção nos permite não apenas pensar nas transformações urbanas de Feira de Santana, mas também na experiência da realização documental de Olney e nas aproximações entre esses dois campos — Cinema e Cidade.

"É preciso fazer alguma coisa!": Olney São Paulo e as pelejas contra o esquecimento (1970-1978)

Roberto Luis Bonfim dos Santos Filho (UFBA)

O propósito desta comunicação é analisar as feições assumidas pelo cinema brasileiro na década de 1970 através da filmografia do cineasta baiano Olney São Paulo (1934-1978), produzida entre os anos de 1970 e 1978. A análise visa abordar as características da produção fílmica do cineasta, as formas de realização, distribuição e exibição tomadas por sua produção, assim como o temário e linguagem propostas pelo cineasta. Ademais, propõe-se também uma análise do contexto enfrentado pelo cinema brasileiro no período, estabelecendo um panorama dos problemas relativos ao Regime Militar — como a intensificação da censura, a criação de leis, órgãos e políticas culturais para o cinema brasileiro —, e observando a medida dessa influência sobre a produção de cinema.

A hipótese dessa investigação considera que, a despeito da complexa conjuntura em que estava enredada a cultura e o cinema nos anos 1970 — intensificação da censura, utilização do cinema enquanto dispositivo cultural mobilizado pelo Estado com vistas à formação de uma identidade nacional, e de um mercado cinematográfico no conjunto dos produtos industriais nacionais —, Olney São Paulo consegue mobilizar através dos seus filmes (explorando temáticas, formas de produção e lugares de circulação, além das articulações políticas construídas local e nacionalmente) um arquivo crítico que se insere no conjunto de formas de resistência política e de denúncia dos problemas sociais da realidade brasileira. Essa imagem de Olney São Paulo se demonstrará através da análise desses rastros impressos no filme, mas também extrapolando-os.

O exercício de desarquivar e reconstruir a cinematografia de Olney São Paulo, analisando-a à luz da história e de questões e problemas sociais experimentados por ele, constitui um esforço que visa tirar este autor e suas produções do esquecimento e dar visibilidade à sua contribuição para os campos do Cinema e da História, propondo representações sobre aspectos socioculturais numa perspectiva particular projetada pela linguagem cinematográfica.

Cinema e História: *Oxalá cresçam pitangas* e a cidade de Luanda no pós-guerra civil

Ana Paula Wagner (Unicentro); Antonio Cesar de Almeida Santos (UFPR)

Nesta comunicação trabalhamos com a narrativa do filme *Oxalá cresçam pitangas (Histórias de Luanda)*, produção angolana de 2006 que pretende trazer para o espectador aspectos da vida de parte da população da cidade de Luanda após o término da guerra civil, cujos últimos embates ocorreram entre 1998 e 2002. Kiluanje Liberdade e Ondjaki Ndalu de Almeida foram os responsáveis pelo roteiro e direção do documentário, que apresenta entrevistas realizadas com alguns moradores daquela cidade. Estes depoimentos dão acesso à situação social que várias famílias que precisaram fugir das áreas de conflito enfrentam na periferia de Luanda. As histórias das personagens apresentadas no filme retratam diferentes olhares e percepções da cidade de Luanda, permitindo uma leitura de "representações da realidade histórica" (NAPOLITANO, 2008, p 237) e a identificação de desejos e anseios de um grande número de pessoas que ali vivem na contemporaneidade. Apesar de ambos os realizadores terem deixado Angola ainda crianças, o enfoque do filme não é marcado pelo sentimento de estranheza em relação à realidade retratada (CESAR, 2012; CRUZ, 2016). Com a análise da narrativa fílmica, nosso objetivo é o de discutir a relação dessa narrativa com a história angolana recente, explorando a questão da "recepção" (BAMBA, 2006), no sentido de considerarmos as expectativas dos espectadores frente à especificidade de uma cinematografia africana, que pode ser entendida "como um objeto cultural, mas também como realidade discursiva e narrativa singular" (BAMBA & MELEIRO, 2012, p. 16). A partir destas considerações, e levando em conta a ideia de mediação, queremos abordar as possibilidades de utilização do filme como instrumento para o ensino de História da África.

Sessão 13
PIONEIROS: REGISTROS E FLAGRANTES

5 de dezembro, quinta-feira • Sala 114 - 16h30 às 18h30

Flagrantes do cotidiano: a produção fílmica no Recife no período silencioso antes do Ciclo do Recife

Felipe Davson Pereira da Silva (UFF)

O estudo sobre a história do cinema na cidade do Recife se debruça sobretudo em três momentos: o *Ciclo do Recife*, que é a produção fílmica nos anos vinte; o período do *Super 8* na época da ditadura civil-militar nos anos 70; e finalmente o *Cinema da Retomada* a partir dos anos noventa. Apesar disso, pesquisadores como Bernardet (1970) identificaram produções cinematográficas já na década de dez, no início do século XX. De forma que posteriormente o debate foi ampliado por Cunha (2010) e Figueirôa (2016), autor esse que trouxe uma nova lista de películas rodadas no Recife entre 1915 e 1920. Observa-se que no Recife, antes da inauguração das primeiras salas específicas para exibição de filmes em 1909, ainda no período de itinerância dos aparelhos cinematográficos, existem relatos de filmagens e exibições nos anos 1902, 1906 e 1908. Assim, diante das informações levantadas em pesquisas outrora realizadas e em andamento, esta comunicação estabelece como seu objetivo analisar os registros sobre os filmes produzidos e exibidos no Recife nos primeiros anos do início do século XX. As ações metodológicas dar-se-ão na análise documental de periódicos, revistas, reportagens, anúncios, dentre outros documentos da época, numa busca pela identificação do modo como essas películas dialogavam com o pensamento de uma sociedade moderna, e das maneiras pelas quais a cidade era representada com os seus "flagrantes". Busca-se compreender, portanto, de que modo os filmes fabricados no Recife no período silencioso dialogaram com outros suportes de veiculação de imagens, qual o papel adotado pela imprensa na divulgação das salas, e como seus relatos evidenciavam tais filmes. Esta comunicação empenha-se assim em contribuir para uma ampliação da historiografia do cinema e sua importância como fonte histórica.

Mañana cuando me vaya: um estudo sobre a reelaboração da tópica da viagem feita por Jorge Prelorán em seus curtas-metragens

Ana Caroline Matias Alencar (PUC-RJ)

A partir de *Feria de Yavi* (1967), um dos curtas-metragens dirigidos por Jorge Prelorán para o projeto cinematográfico denominado *Relevamiento de Expresiones Folklóricas Argentinas*, o objetivo primeiro sobre o qual a presente proposta de comunicação se inclinará será o de investigar a leitura singular feita pelo cineasta de um tema que, ao longo dos últimos três séculos, obteve larga penetração na literatura latino-americana. Neste sentido, sondarei as possíveis infiltrações — pela obra do cineasta — das reflexões elaboradas por Augusto Raúl Cortazar, intelectual envolvido com a institucionalização e divulgação de uma ciência folclórica pautada justamente pela tarefa de ida aos rincões encravados no interior argentino, de modo a documentar as manifestações da cultura nacional compreendidas pelo folclorólogo como sendo as mais "autênticas", mais representativas da "argentinidade".

Tendo em vista a proximidade estabelecida entre Cortazar e Prelorán durante os anos de vigência do "*Relevamiento*", me proponho a examinar o profícuo diálogo intelectual promovido entre folclorólogo e cineasta. Para tanto, analisarei o modo como a tópica da viagem — central para os preceitos metodológicos receitados por Cortazar aos jovens envolvidos com os estudos folclóricos e engajados na missão de desvelamento do país — teria sido reinterpretada por Prelorán em seus curtas-metragens, e poderia ser identificada em *Feria de Yavi* de duas diferentes maneiras: como método conformante da estética cinematográfica formulada pelo cineasta, e como procedimento narrativo de que o documentarista lançaria mão para autopsiar uma realidade específica.

Com isso, procurarei evidenciar de que forma — ao mobilizar o mote do "viajante incansável" como recurso produtor de visualidade e como meio responsável por respaldar um conjunto de interpretações acerca do interior argentino — o cineasta teria tomado parte em um largo debate intelectual sobre a descrição da natureza compreendida como tarefa a ser desempenhada pelos letrados, artistas e intelectuais do país. Discussão esta no qual gerações sucessivas da intelectualidade argentina estiveram envolvidas.

Os primeiros anos do cinema científico no Brasil

Ingrid Hannah Salame da Silva (Unicamp)

Esta comunicação faz parte do projeto que venho desenvolvendo no doutorado sobre os filmes científicos realizados sobretudo durante o período silencioso na França, Alemanha, EUA, Itália, Argentina e Brasil, e que eventualmente foram exibidos ou comentados pela imprensa nacional.

O cinema tem servido duplamente como instrumento científico e de divulgação dos avanços científicos. Segundo Gaycken (2015, p.30), 1903 pode ter marcado o início da narrativa ficcional como forma predominante de cinema, mas também testemunhou a emergência de outro gênero: o filme científico popular.

O dr. Eugène-Louis Doyen, célebre médico francês, foi exemplar na feitura dos primeiros filmes originalmente realizados com intuito educacional — visando mostrá-los em suas conferências —, e que posteriormente foram exibidos ao redor do mundo conquistando público numeroso.

No mesmo período em que Doyen realizava seus filmes, o renomado médico e professor Alejandro Posadas encomendava à Casa Lepage (produtora e distribuidora platina), na Argentina, o registro de suas cirurgias a fim de que estas servissem unicamente como material de ensino. Mas elas logo foram comercializados pela empresa Lepage, alterando seu objetivo original.

Ainda por volta de 1900, Charles Urban — estadunidense estabelecido no Reino Unido — passou a produzir documentários do gênero em parceria com cientistas britânicos. Ao contrário dos médicos supracitados, Urban fez filmes com o propósito duplo de educar e entreter público diversificado, inclusive com vistas ao público infantil. Outrossim, os seus documentários foram feitos para serem assistidos em diferentes locais, não somente em congressos ou conferências, abrangendo o maior número possível de casas exibidoras.

Quanto aos filmes científicos brasileiros produzidos nos primeiros anos do século XX, vale mencionar aqueles exibidos durante a Exposição Internacional de Higiene de 1911, em Dresden (Alemanha), que retratavam campanhas inéditas contra a Febre Amarela e a Doença de Chagas. Todos os dias, pelo menos dois curta-metragem eram projetados no pavilhão brasileiro — *Combate à Febre amarela* (1911) e *Chagas em Lassance* (1909-1911).

Essa comunicação, portanto, busca reconstituir a presença dos filmes científicos de Eugène Doyen, Alejandro Posadas, e Charles Urban no Brasil, além de identificar o que foi produzido localmente até o início dos anos 1910. Para tanto, nossa pesquisa se apoia em arquivos e fundos cinematográficos, principalmente na consulta de jornais, revistas, fotografias e cartazes, uma vez que a maioria dos filmes estão desaparecidos ou indisponíveis.

Por uma outra história do cinema: o pioneirismo de Oscar Micheaux

Fabio Luciano Francener Pinheiro (Unespar)

À margem da historiografia de maior circulação e canonizada pela crítica, nos últimos anos emergiu uma outra história do cinema, protagonizada por sujeitos que até pouco tempo atrás sequer eram mencionados em livros sobre realizadores, tecnologias e filmes. A agenda racial, que nos últimos anos definitivamente cravou seu espaço no cinema *mainstream*, vem sendo enriquecida com a contribuição de estudos que revelam — às custas de imensas dificuldades pela completa ausência de fontes — o protagonismo negro no cinema estadunidense.

FIELD (2015), por exemplo, aponta que antes mesmo de *O Nascimento de uma Nação* (1915), um cinema de fundo educativo já era desenvolvido como forma de divulgar cursos profissionalizantes para negros. Com isso, todo um conjunto de práticas de uma *black filmmaking* vem ganhando visibilidade. Os *race films*, por exemplo, eram produções de e para negros, com um *black star system* — uma divulgação e crítica em jornais para negros. Há termos que designam práticas de recepção, como as *midnight rambles*, sessões segregadas para plateias de afro-americanos que aconteciam apenas após a meia-noite, uma vez que nas sessões anteriores os cinemas dos estados sulistas só permitiam a entrada de brancos.

Tendo em vista tal contexto, esta comunicação tem por objetivo conectar esta cultura e estas práticas ao nome ainda pouco conhecido de Oscar Micheaux, escritor, roteirista, cineasta e produtor. Filho de escravos libertos, nascido em 1884 em Illinois, Micheaux é considerado o maior nome dos *race films*. Autor de sete romances, entre 1919 e 1948 ele também esteve à frente de 40 filmes (a maioria perdidos), conseguindo o feito de fazer a difícil transição do período pré-sincronizado para os *talkies*. Dos 20 filmes que fez no período silencioso, apenas três foram preservados: *Within Our Gates (*1920), *The Symbol of the Unconquered* (1920) e *Body and Soul* (1925). O primeiro aborda a trajetória de uma jovem negra que dirige uma escola para crianças negras. O segundo mostra as ações cometidas por membros da Klu Klux Khan contra um proprietário de terras negro. *Body and Soul*, por sua vez, trata de um padre que explora a boa vontade dos fiéis de sua paróquia. Os filmes de Micheaux, se medidos pelos parâmetros das obras do *studio system*, revelam imensas limitações em valores de produção, técnica e estética. O próprio autor filmava uma parte de um roteiro escrito por ele mesmo e promovia exibições itinerantes dos trechos filmados para donos de salas de exibição para negros, que compravam os direitos sobre o material. Apenas após levantar parte dos recursos ele retomava a produção. Apesar das dificuldades, a obra de Micheaux é uma fonte riquíssima para se traçar a inserção do afro-americano no complexo tecido social das primeiras décadas do século XX, além de um testemunho valioso de como o negro construiu uma imagem de si mesmo e de como temas polêmicos como racismo e linchamento foram transformados em narrativas com imagens criadas por um realizador negro, para plateias negras.

RESUMO DAS COMUNICAÇÕES

06 de dezembro

Sessão 14
CONFLITOS, REVOLUÇÕES, GUERRA
6 de dezembro, sexta-feira • Sala 100 - 10h00 às 12h00

Oxalá Cresçam Pitangas (2005/7) e *É Dreda ser Angolano* (2006/7): olhares sobre Luanda
Renata Dariva Costa (PUC-RS)

A presente comunicação tem como objetivo a análise de duas obras fílmicas angolanas distintas: O filme *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7), do escritor Ondjaki e do cineasta Kiluanje Liberdade, e É *Dreda ser Angolano* (2006/7), do Coletivo Fazuma. As obras possuem um caráter diferenciado na relação de seus financiamentos e linguagens. A primeira é vinculada ao IACAM (Instituto Angolano de Cinema Audiovisual e Multimédia) e ao cinema de retomada angolano (2003), instituto oficial de cinema surgido em Angola com o término das guerras civis em 2002. Já a segunda se vincula ao cinema de poeira dos *musseques* (LEVIN, 2015), movimento iniciado na década de 1990 por jovens nos *musseques* angolanos (regiões periféricas de Angola) que com o advento e acessibilidade de novas tecnologias — como o computador e a internet — afirmam realizar o seu próprio cinema, que muitos diretores relatam "vir da poeira". Os filmes abordam diferentes olhares sobre questões vinculadas à angolanidade a partir da cidade de Luanda. *Oxalá Cresçam Pitangas* (2005/7) utiliza uma linguagem cinematográfica oriunda das antigas estruturas do Laboratório Nacional de Cinema (LNC) e do Instituto Angolano de Cinema (IAC), aparelhos estatais surgidos após a proclamação da independência de Angola em 1975 pelo MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). É *Dreda ser Angolano* (2006/7), por sua vez, utiliza-se de uma tecnologia sem muitos recursos financeiros, com o objetivo de vender a obra em mercados públicos livres nas ruas de Luanda. Para o entendimento das obras realizamos, além da análise fílmica das mesmas, a relação cinema-história e o cinema em Angola, que foi mobilizado após a independência através das estruturas estatais em que se ancora *Oxalá Cresçam Pitangas*, e que já estabeleciam através das imagens em movimento a cidade de Luanda como espaço da "nova" angolanidade. Desta forma, procura-se entender também de que forma o cinema de poeira se mobiliza, contrapõe e dialoga nesses espaços através da obra É *Dreda ser Angolano*.

Israelenses e Palestinos: a questão da identidade no documentário *Nosotros, Ellos y Yo* (2015), de Nicolás Avruj
Claudinei Lodos (Unifesp)

O documentário *NEY*: *Nosotros, Ellos y Yo (2015),* dirigido por Nicolás Avruj, retrata o conflito entre israelenses e palestinos a partir do olhar de um judeu argentino em conflito com a sua identidade. No ano 2000, em meio à segunda *Intifada,* o diretor viajou ao Oriente Médio filmando a região do conflito e entrevistando ambos os povos. O documentário resultou da experiência da viagem e de um processo de edição que durou quinze anos até o seu lançamento. A questão da identidade judaica permeia o filme, e pode ser compreendida tanto por meio da viagem do diretor como pelo processo de produção. O objetivo desta análise é compreender como o documentário representa a crise identitária do diretor e o conflito na região, tendo em vista a historicidade desta guerra cuja duração já ultrapassa um século.
NEY contou com a produção de Diego Lerman e a edição de Andrea Kleinman. Lançado em 2015 na Argentina e 2016 no Brasil, o filme passou por um processo de experimentações desde que Avruj retornou da sua viagem no ano 2000. A produção de filmes documentários pode expressar os "valores e crenças" de uma determinada comunidade, através da construção ou contestação das questões relacionadas ao pertencimento desta comunidade no que se refere ao tempo e espaço (Nichols, 2012, p.181-2). *NEY*, documentário autobiográfico, utiliza dois modos de representação propostos por Nichols, o expositivo e o participativo, os quais pretendemos discutir. É válido destacar que o cinema documental argentino, após a década de 1990, passou por renovações do ponto de vista formal, estilístico, discursivo e também temático. Uma das características desta renovação diz respeito aos documentários em que o diretor é também protagonista, assumindo diferentes estratégias discursivas, como o uso da narração em primeira pessoa (Piedras, 2014, p. 21). A subjetividade no documentário de Avruj está presente na representação do conflito e na rememoração dos fatos ocorridos no período da sua viagem, inseridos no processo de edição. *NEY* começou a ser produzido em um período marcado pelo "*boom de la memória*" (1995-2003) na Argentina, quando "as Ciências Sócias e a História refletiram sobre a última Ditadura Militar e progressivamente a memória foi se tornando um tema de pesquisa" (Lvovich & Bisquert, 2008, p.74, tradução nossa). *NEY,* além das imagens de árabes e judeus na região do conflito, traz imagens de arquivo e um acervo documental da sua família. O uso da memória na produção fílmica argentina também pode ser explicitado pelo diagnóstico da "guinada subjetiva" (Sarlo, 2007), todavia isso não significa que a mudança sugerida por esse termo esgote toda e qualquer assertividade no cinema documental (Seliprandy, 2018, p.26).

Cinema, história e poesia: uma leitura do filme *El espíritu de la colmena* de Victor Erice
Maria Ignês Carlos Magno (UAM)

O filme *El espíritu de la colmena* (1973), de Victor Erice, narra uma história aparentemente simples: em um pequeno povoado espanhol, em 1940, duas crianças assistem ao filme *Frankenstein* e ficam obcecadas com o personagem título. Uma delas desaparece por um breve período, o que agrava ainda mais a obsessão da outra menina com o monstro. Aqui termina a simplicidade.
Começando pelo título que foi extraído do livro do poeta e dramaturgo Maurice Maeterlinck, Erice diz utilizar a expressão *El espíritu de la colmena* para descrever esse espírito todo poderoso, enigmático e paródico que as abelhas parecem obedecer e que os homens jamais conseguiram compreender. Também interessa saber que em 1 de abril de 1939 Franco declarava o fim da Guerra Civil (1936-39), e que o bombardeio de Guernica (1936) e o início da Segunda Guerra abririam uma ferida na história e na alma do povo espanhol. O filme foi rodado em 1973, quando grupos separatistas já estavam organizados em vários países europeus, especialmente o *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA). Em março de 1974 o governo autorizou as execuções do anarquista Salvador Pulg Antich e do polaco Heinz Chez, e em setembro do mesmo ano cinco membros do ETA e da Frente Revolucionária Antifascista e Patriótica (FRAP) foram executados, apenas para citar alguns dos fatos históricos das épocas retratadas (1939/40) e do período em que o filme foi

realizado e exibido (1973/74). A Guerra Civil espanhola ainda era uma ferida aberta na época da realização do filme. Assim, embora Erice diga que o mito de *Frankenstein* (de James Whale, 1933) e a contemplação de uma sociedade instintiva porém perfeitamente organizada como as abelhas tenham sido a inspiração do filme, é possível perceber como a guerra está presente em toda a narrativa. Mais interessante ainda é perceber como o diretor construiu poeticamente quadro a quadro a narrativa: como muitas das imagens de *El espíritu de la colmena* parecem ter suas matrizes em alguns dos poemas de Antonio Machado lidos sob a ótica de Miguel Unamuno, proponho para esse IV Colóquio mostrar como Victor Erice entrelaçou imagens e poesia para falar de um dos períodos mais trágicos da história espanhola.

La Commune (Paris, 1871), de Peter Watkins: aspectos políticos e estéticos de uma insurreição televisionada

Patrícia Kruger (USP)

A obra *La Commune (Paris, 1871)*, de Peter Watkins, figura como uma das grandes realizações artísticas da história recente do cinema europeu. Lançada em 2000, a obra retrata de maneira inventiva e provocadora os acontecimentos da insurreição francesa do século XIX, mesclando ficção e dados documentais, passado e presente, memória e imaginação. A estratégia escolhida pelo diretor é fazer com que uma anacrônica cobertura televisiva da tomada de Paris pela classe operária conecte o experimentalismo político da Comuna ao experimentalismo estético do filme. Dessa forma é dada ao espectador a oportunidade de refletir sobre as conquistas e limitações de ambos os experimentos, tarefa esta que objetivamos realizar nesta comunicação.

Durante as quase 6 horas de duração do longa, diferentes registros formais oferecem uma representação da história que convida insistentemente o espectador como signo material da obra. É assim que Watkins problematiza, já de saída, o papel do artista engajado em um momento de grandes vitórias da lógica cultural pós-moderna e de avanços neoliberais. Nesse contexto a recuperação da memória do que pode ser entendido como a primeira república proletária da história transforma *La Commune* em um objeto de resistência política. Soma-se a isso o emprego consciente de estratégias formais cujo alcance crítico é digno dos experimentos de Bertolt Brecht. Como resultado, o filme trata de colocar como protagonista o próprio *processo coletivo* do experimento de 1871 ao mesmo tempo em que explora as contradições inerentes a esse evento e os conecta à realidade histórica do final do século XX, incluindo o legado colonial da França e a continuidade de lógicas opressivas de classe, de raça e de gênero.

É interessante notar que essa estrutura "mosáiquica" do filme ganha organicidade a partir dos relatos de duas emissoras televisivas: a Versailles TV, com seu discurso de classe média e dinâmica de estúdio, e a Commune TV, com seus repórteres diretamente envolvidos nos acontecimentos e dando voz aos diversos participantes da insurreição. O papel social da mídia é assim também explorado pelos diferentes níveis narrativos da obra, e estende-se ao próprio contexto de produção do filme. *La Commune*, vale sublinhar, acabou sendo marginalizado dentro da França e limitado a uma audiência televisiva bastante restrita pela emissora ARTE. Isso porque a emissora não conseguiu fazer com que Watkins realizasse uma reedição radical do filme, condição central para que o filme fosse exibido para um público maior. A recusa de Watkins de se adequar ao que ele denominava como a "monoforma" das produções cinematográficas e televisivas de maior alcance é um dos aspectos mais complexos de sua criação artística. No atual contexto de distribuição e acesso a produções midiáticas, parece-nos válido discutir também esse aspecto, que se integra à tarefa urgente de pensar a representação dos fatos históricos a partir de uma perspectiva insurrecta e transformadora.

Sessão 15
CINEMA DE INVENÇÃO

6 de dezembro, sexta-feira • Sala Homero de Barros - 10h00 às 12h00

O antidocumentário e a alegoria da história em o *Anno de 1798* (Arthur Omar, 1975)

Alvaro Luiz Nunes (UFPR)

Esta comunicação se propõe a realizar uma análise fílmica do curta-metragem *O Anno de 1798* (1975), de Arthur Omar, a partir de uma compreensão do *antidocumentário* em chave alegórica. O filme trata do evento histórico conhecido como Revolta dos Alfaiates, mas por meio de um experimentalismo radical denominado pelo próprio autor de antidocumentário. Embora as primeiras impressões sobre o conceito de antidocumentário possam associá-lo somente ao embate com o documentário convencional, estudos recentes apontam que os filmes de Omar ressaltam "[...] a multiplicidade dos aspectos da realidade, que não são excludentes, mas que articulam-se entre si de forma complexa e sem obviedade" e questionam " [...] formas de fazer cinema e de se relacionar com a realidade brasileira" (KAMINSKI, 2016, p.244).Com base nos postulados de Ismail Xavier (2012) acerca da noção de alegoria no cinema brasileiro, nosso objetivo é argumentar que *O Anno de 1798* faz uso da linguagem alegórica para discutir a história, e traz em seu arranjo interno a antiteleologia relacionada à crise de um projeto de nação. Deste modo, o filme não se apresenta somente como desconstrução da sintaxe clássica do cinema, uma vez que a alegoria aponta para um referencial histórico. Conforme Xavier (2001, p. 127), na década de 1960 a cinematografia brasileira que teve o nacional como referência buscou fazer da experiência social o seu referencial. Este impulso, que orienta o estético em direção ao político, indica a preocupação destes realizadores com o tempo histórico, o que acabou por impregnar a experiência social no arranjo interno dos filmes. Xavier (2012) examina este cinema na chave da teleologia da história, que se internalizaria nos filmes pela alegoria e se tornaria princípio organizador das narrativas. Em um primeiro momento a teleologia da história carregou um sentimento de esperança no futuro. Este esquema teleológico entrou em crise devido à intensificação da repressão política e o consequente fracasso de um projeto de sociedade e de cinema. O segundo momento, na passagem para os anos 1970, foi marcado pelo sentimento de desencanto, e esta nova relação com o tempo histórico transformou a teleologia em antiteleologia (ibidem, pp. 34-35). A antiteleologia caracteriza também o filme *O Anno de 1798*, o que se evidencia pelo rompimento radical com o *continuum* discursivo, e a oposição à concatenação clássica se mostra na não-sincronia entre imagem e som. A alegoria é uma das leituras possíveis para o tratamento do tema histórico no filme. Nossa argumentação, portanto, será a de que essa desconstrução do documentário convencional presente no filme não é somente um ato de negação (como sugere o termo antidocumentário cunhado pelo cineasta), mas também é positiva, ou seja, constrói significado. O *Anno de 1798* não é antirreferencial, ele busca construir um discurso acerca do evento histórico e da realidade que o cerca por meio da linguagem fragmentária e alegórica, realizando experimentos com som e imagem.

Tião Brasil Grande e a alegoria do processo colonizador moderno em *Iracema, uma transa amazônica*

Maria Elisa de Carvalho Sonda (UFPR)

O filme *Iracema, uma transa amazônica*, foi dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna em 1974, contexto em que o regime militar lançou mão de dois artefatos políticos para controle da sociedade e manutenção do poder: a repressão social e o crescimento econômico acelerado. Neste mesmo período, para consolidar no imaginário popular a ideia de que a década de 1970 seria uma época de enorme crescimento econômico, além dos discursos e da propaganda oficial do governo e do setor industrial, foi criado o mito "Brasil Grande", que se constituía na ideia de um país com abundâncias naturais e econômicas, prestes a se tornar uma das maiores potências mundiais. Um dos símbolos deste ideário foi a construção da rodovia Transamazônica, que como acreditava a gestão de Emílio Garrastazu Médici, representava um novo tempo, de um Brasil integrado e desenvolvido. O longa-metragem de Bodanzky e Senna parte dessa ideia de "Brasil Grande" para construir uma narrativa que busca, através da história ficcional de Iracema — uma jovem ribeirinha de 15 anos — e de seu encontro com o caminhoneiro gaúcho Tião Brasil Grande, denunciar por meio de um hibridismo entre os gêneros de ficção e documentário os impactos e violências causadas pela modernização acelerada do território amazônico. Uma forte contraposição ao discurso de integração nacional e desenvolvimento econômico e social proferido pelos militares. Ao longo do filme *Iracema*, a interação entre Tião e os signos que compõem a representação da Amazônia, em seus diversos formatos, evidenciam diferentes aspectos da relação entre a região amazônica e o resto do país, sobretudo no que significa a visão do regime militar acerca da ocupação e exploração do território. Tião é a expressão do discurso de integração nacional que incentiva a ocupação de um vazio demográfico que, na realidade, é um espaço já ocupado, mas por seres invisíveis perante o olhar do ocupante. Já a ribeirinha Iracema, assim como outros amazônidas que cruzam o caminho de Tião, simboliza diversos povos massacrados em suas alteridades em nome de um progresso que não os inclui. Este trabalho propõe uma leitura das fronteiras narrativas de *Iracema* que entende Tião não somente como a representação da ditadura militar, mas também como uma alegoria de um passado colonial que se mantem vivo nas relações de conquista, exploração e opressão da modernidade. Esta comunicação ambiciona portanto — a partir da análise fílmica frente ao seu contexto de produção, em especial na relação estabelecida entre Tião e os signos da Amazônia — compreender alguns elementos sobre a exploração social da região amazônica naquele momento em que, em nome da integração territorial e com o discurso de inclusão social, a invisibilidade dos povos originários da região os colocou, mais uma vez, no pior lugar do progresso capitalista: em meio à catástrofe. Para isso, foram utilizadas fontes de jornais, discursos oficiais de membros do governo, e produções historiográficas sobre o período e sobre a história da colonização da Amazônia, bem como teorias referentes ao uso do cinema como fonte historiográfica.

O Brasil em *Sem essa, Aranha*, de Rogério Sganzerla

Estevão Garcia (IFG)

Objetivamos por meio da análise de *Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, Brasil, 1970), examinar como o contexto histórico brasileiro contemporâneo à realização do filme — a passagem dos anos 1960 para os 70 — foi representado em suas imagens e sons. *Sem essa, Aranha*, visto hoje, quase cinquenta anos após sua realização, configura-se como um significativo documento para a compreensão de seu entorno político e cultural. No filme de Sganzerla escutamos sair da boca de seus personagens indagações como "o que é o Brasil?" e "o que é o brasileiro?". A busca por uma definição do que seria o Brasil e o brasileiro é primeiramente uma resposta a um anseio de autoafirmação e de crise identitária. Para definir um objeto é necessário antes identificá-lo, e o filme opera uma ânsia de classificação simultaneamente a uma urgência de se encontrar uma identidade. Ao mesmo tempo em que é preciso definir o Brasil, é preciso saber o que é o Brasil. Em uma das cenas do filme, Gladys e Ignez deslizam o dedo no mapa-múndi, procurando onde se localiza o Brasil, sem encontrá-lo. Chegam à conclusão de que ele está fora da página, de que o país foi riscado do mapa. O Brasil teria sido excluído do planeta? Em *Sem essa, Aranha* a interrogação por uma identidade brasileira está atrelada ao presente, e o presente é, por definição, sombrio. A náusea, a ânsia de vômito e o aspecto de estar vivenciando uma permanente *bad trip* diante do atual momento brasileiro perpassam o filme em toda a sua duração. Em outra cena, Luís Gonzaga — antes de começar a tocar — olha para a câmera e fala diretamente ao espectador, afirmando que estamos vivendo um momento de anti-Brasil. O anti-país mencionado pelo músico se alinha ao do filme. Em outras passagens será exposto que a sensação de que estamos mergulhados em um anti-Brasil também pode ser enunciada, sob um outro enfoque, pelo "inimigo", conforme é o caso das falas proferidas pelo capitalista Aranha. Estamos em uma guerra, em um país dividido em duas partes irreconciliáveis e nenhuma delas está satisfeita. Cada uma acusa a outra de ser a negação do país. Podemos, portanto, pensar na seguinte indagação: se há um anti-Brasil é porque há um Brasil? A pergunta sobre o que é o país parece permanecer sem resposta. Em *Sem essa, Aranha*, não encontramos afirmações e defesas identitárias e sim a dúvida e a procura. É justamente através dessa jornada de busca e dúvida que o filme, ao não chegar a uma conclusão categórica do que é o Brasil, consegue definir o que pensa serem os seus contrários.

José Agrippino de Paula em *Hitler do III mundo*: fragmentos do Brasil no período de repressão militar

Patrícia Marcondes de Barros (UEL)

A presente comunicação tem o objetivo de abordar a obra *Hitler do III Mundo* (1968), do romancista, cineasta e dramaturgo paulista José Agrippino de Paula e Silva (1937-2007). Em face das estéticas artísticas tradicionais, a referida obra, sob a égide do movimento contracultural que eclodia no mundo, representou uma ruptura — fundindo a realidade ao insólito como em um realismo fantástico na apresentação alegórica do Brasil e de seus sujeitos incautos, desde seus ditadores até a esquerda heroica da década de 60. Nessa perspectiva, entrecruza estética pop, literatura *beat*, contracultura, surrealismo, entre outros horizontes descortinados no experimentalismo do Tropicalismo, tornando o autor uma das principais referências contraculturais no Brasil. A obra *Hitler do III Mundo* é o único longa-metragem em 35mm do cineasta, realizado com recursos limitados e filmado entre os anos de 1968 e 1969, período do ápice da repressão militar no Brasil com a instituição do AI-5. Até então, Agrippino se notabiliza como um artista do *underground*, postulando uma nascente contracultura brasileira com as obras literárias *Lugar Público* (1965) e, especialmente, *PanAm*érica (1967). Suas obras em diferentes linguagens artísticas (cinema, teatro, literatura, entre outras) estabelecem entre si uma complexa dialogia, indo da ficção ao realismo fantástico e outros componentes que propiciaram uma ruptura aos padrões artísticos tanto na forma como no conteúdo, tornando-a marginal à época e alcançando o século XXI ainda como inovadora e fundadora de uma nova sensibilidade estética. O filme *Hitler do III Mundo* ficou duas décadas no anonimato,

sendo divulgado apenas em circuitos restritos no período de abertura política na década de 1980. O teor da obra reside na crise da identidade do indivíduo, num momento de torpor advindo do contexto histórico em que foi construída, centralizadas na figura de um ditador impotente que resolve instaurar o fascismo no III Mundo e em uma esquerda representada por heróis com finais trágicos. Inicialmente trataremos do tema desenvolvendo a análise da obra e suas confluências com o contexto histórico balizado pela ditadura militar, contracultura e tropicalismo. Posteriormente alcançaremos as principais referências artísticas da composição da referida obra que desvelou o Brasil em fragmentos disformes e grotescos: o cinema invenção e transgressão, como postula o crítico Jairo Ferreira.

Sessão 16
MILITÂNCIA E GUERRILHA NA AMÉRICA LATINA

6 de dezembro, sexta-feira • Sala 114 - 10h00 às 12h00

Algumas reflexões sobre o documentário *Nuestra Haydée* (Esther Barroso, 2015) e a representação da atuação de Haydée Santamaría

Carolina de Azevedo Müller (Unifesp)

Nesta comunicação pretendemos analisar o documentário cubano *Nuestra Haydée* (2015), produzido pela *Casa de las Américas e Cubavisión Internacional* (ambos órgãos estatais cubanos) com roteiro e direção da jornalista e cineasta cubana Esther Barroso (1968-). Este documentário trata da trajetória política e pessoal da cubana Haydée Santamaría (1922-80), guerrilheira do *Movimiento 26 de Julio* —cujas ações ocasionaram a Revolução em 1959 — e presidente da instituição cultural *Casa de las Américas* de 1959 até 1980, ano em que comete suicídio (sem razões esclarecidas).

Após a emblemática morte de Haydée se iniciou um processo de mitificação de sua persona, instigado pela memória oficial cubana. Processo ao qual acreditamos que *Nuestra Haydée* esteja relacionado. Esse discurso mitificador enfatizou, nas mídias cubanas, representações de feminilidade e sacrifício pessoal, salientando a postura "maternal" de Haydée à frente da direção da *Casa de las Américas* e minimizando sua atuação política e as possíveis divergências em relação à política cultural assumida pelo governo. Este documentário é uma das produções de caráter oficial que visa divulgar internacionalmente — por meio da linguagem audiovisual e das redes da internet — a trajetória política de Haydée em um tom heroico, bem como celebrar a Revolução. Em nossa análise, visamos compreender o processo de produção do documentário e analisar criteriosamente o formato do mesmo e o discurso sobre a vida de Haydée e o processo revolucionário, considerando dois elementos contextuais importantes: a existência de controle de informações e do acesso à internet em Cuba (MISKULIN, 2015: 23); e o fato de que o documentário foi produzido nos anos 2010, sob o governo de Raúl Castro, momento em que ocorria a retomada das relações com os EUA, o que também significava mais olhares direcionados à ilha.

Em *Nuestra Haydée*, com narração em voz-*over* (NICHOLS, 2005) e atuação de Ana Niria Albo Díaz (funcionária da Casa), Barroso apresenta uma "jornada" de descobrimento sobre a história de vida da Haydée. Em um documentário de caráter memorialista a cineasta faz uso de lugares de memória (SELIPRANDY, 2018) ao tratar da história da heroína. Albo Díaz visita diversos locais que marcaram a vida política de Haydée, e busca intensamente em arquivos por documentos e fotografias da época, além de gravar depoimentos de sujeitos que a conheceram. Partimos da hipótese de que este documentário apresenta, por meio da linguagem audiovisual, uma avaliação histórica do papel de Haydée como guerrilheira e dirigente, no contexto do processo de institucionalização da Revolução Cubana, não isenta de ambiguidades e silenciamentos. Também pretendemos problematizar as noções de gênero presentes no documentário, considerando que o mesmo foi realizado por uma diretora, e que há em Cuba uma tradição recente de filmes com temáticas voltadas ao lugar da mulher na Revolução (IGLÉSIAS, 2019; PASTOR, 2012; VILLAÇA, 2010). Por fim, ainda desejamos investigar o impacto do documentário em Cuba e sua recepção no exterior.

La representación de la guerrilla y el terrorismo estatal del México de los años 70 en el cine documental. El caso del grupo guerrillero Fuerzas de Liberación Nacional (FLN)

Claudia Arroyo Quiroz (UAM-Cuajimalpa-México)

El terrorismo de Estado perpetrado en contra de la guerrilla rural y urbana en el México de los años 70 ha permanecido impune. Hasta la fecha no ha habido una política gubernamental que satisfaga las demandas de la sociedad civil en torno a memoria, verdad y justicia. Mientras que organizaciones de familiares han mantenido la demanda de presentación con vida de los desaparecidos y la exigencia de justicia, la academia ha contribuido a la investigación sobre ese proceso histórico. Por su parte, las producciones literarias, audiovisuales y museográficas han participado en la construcción de una memoria cultural de los movimientos guerrilleros y de la violencia estatal.

Esta comunicación estudia las aportaciones del cine mexicano documental contemporáneo a la representación de la guerrilla y el terrorismo estatal del México de los años 70, con base en el concepto de memoria cultural propuesto por Astrid Erll y en abordajes teóricos sobre el cine documental. En particular se analizan dos documentales que se enfocan en el caso del grupo guerrillero Fuerzas de Liberación Nacional (FLN). Aunque los filmes tienen esa coincidencia temática, a la vez presentan diferencias importantes en sus procedimientos y enfoques: *La insurrección de la memoria* (AMV, 2009) aborda el caso de las FLN como grupo, con un enfoque claramente apologético, mientras que *Flor en otomí* (Luisa Riley, 2012) aporta una reconstrucción biográfica de una integrante del grupo, Dení Prieto Stock, desde un abordaje intimista y nostálgico. Pero los filmes comparten también algunas estrategias de composición, entre ellas, una inversión narrativa que convierte a la casa de seguridad central del grupo (la casa de Nepantla), que fue asaltada por el ejército en 1974, en un espacio de memoria donde se condensan simbólicamente tanto la experiencia de la clandestinidad como los crímenes del Estado. Otra estrategia común es el uso de una serie de textos e imágenes que buscan documentar la historia de las FLN, entre los cuales resultan particularmente importantes las fotografías de los guerrilleros asesinados. Mediante la movilización de

tales materiales, los filmes participan en la conformación de una especie de archivo visual de la guerrilla y el terrorismo estatal de los años 70. La construcción fílmica de ese espacio de memoria y de ese archivo visual resultan muy relevantes en el contexto de la ausencia de una política oficial de memoria, verdad y justicia en torno a esos procesos históricos.

Historia y política en el documental uruguayo: *La rosca* (Grupo América Nueva, 1971)

Pablo Alvira (UdelaR-Uruguai)

Durante los años sesenta y setenta, emergieron en varios países expresiones cinematográficas fuertemente politizadas, configurando un movimiento continental llamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). La participación uruguaya en este proceso fue significativa, especialmente con la creación en 1969 de la Cinemateca del Tercer Mundo (c3m). No obstante, y a pesar de concentrar la mayor parte de la bibliografía, la c3m sólo es explicable en un contexto de diversas experiencias similares, una efervescencia cinematográfica "militante" que comprendía a varios grupos, entre ellos al grupo América Nueva, nacido de talleres de realización en el cineclub Cine Universitario (Lacruz, 2015). A pesar de su heterogeneidad, aquellos agrupamientos compartían dos objetivos: por un lado, pretendían realizar un cine que acompañara y promoviera las luchas populares del momento; por otro, les preocupaba encontrar un lenguaje adecuado para comunicar esas nuevas realidades y representar los sujetos sociales que emergían como protagonistas del cambio social.

En este sentido, propongo analizar en la ponencia el cortometraje *La Rosca*, realizado en 1971 por el grupo América Nueva, una de las películas menos conocidas del cine político uruguayo de aquel período. Se trata de un documental cuyo tema es la denuncia de la "rosca", término con el cual sectores de la izquierda aludían a la trama del poder económico y político que en su opinión sometía al pueblo uruguayo, y cuyas raíces el film rastrea hasta a los tiempos de la independencia del país. *La rosca* parece condensar las visiones de un "nacionalismo revolucionario" (Rey Tristán, 2006) dominante en la mayoría de los movimientos emancipatorios latinoamericanos del período, donde convergían ciertas versiones del marxismo, la teoría de la dependencia y un nacionalismo antiimperialista que venía de décadas previas.

A través del examen del propio film y la utilización de diversas fuentes como prensa y testimonios, propongo un análisis en dos dimensiones. Por un lado, identificar los contenidos discursivos, que considero que comprenden, como en muchos otros filmes del NCL, no sólo una denuncia de la situación coyuntural, sino también un ejercicio de historización con pretensiones didácticas. Por otro lado, analizar las estrategias audiovisuales que el grupo puso en práctica para comunicar su mensaje político a quienes eran sus destinatarios "ideales": no los militantes esclarecidos, sino los pobres, los trabajadores y otros actores con "bajo nivel de conciencia", según expresaban sus autores en entrevistas de la época.

O discurso histórico e a construção da memória da militância feminina uruguaia no documentário *Siete instantes* (Diana Cardozo, 2007)

Mariana Martins Villaça (Unifesp)

Nesta comunicação analisamos um documentário uruguaio-mexicano realizado em um período de auge da produção cinematográfica sobre a ditadura uruguaia, que coincide com a eclosão de políticas de memórias no país, no contexto do primeiro governo de Tabaré Vázquez, eleito pela Frente Ampla (2005-2010). Nossa intenção é mostrar como o documentário, que é dirigido por uma cineasta e montado também por mulheres, participa e dialoga com tais políticas, problematizando determinada leitura historiográfica da resistência armada e buscando um "olhar feminino". O qual é construído substancialmente a partir de entrevistas a cinco ex-militantes tupamaras, que foram detidas, torturadas e — algumas delas — confinadas em isolamento por muitos anos. A narrativa do filme é conduzida por meio de uma sequência de blocos temáticos entremeados por documentos de época que perfazem um repertório visual muito utilizado na filmografia uruguaia para representar o período. Considerando esse filme como um documento histórico, procuramos perceber em nossa análise como esse formato, aliado à trilha sonora e à fotografia (marcada pela alternância de imagens em cores e em preto e branco), dialogam com a "cartografia da repressão" e a construção de uma "memória íntima", elementos muito presentes no documentarismo latino-americano recente dedicado ao tema (Seliprandy, 2018). Também buscamos compreender o que há de peculiar na voz fílmica, considerando a preocupação da equipe em realçar os relatos de mulheres e um enfoque que nos parece menos recorrente: a exposição de momentos de "encruzilhada" e de impasse nas vidas das pessoas entrevistadas, tocando em questões delicadas do ponto de vista moral e humano quando se trata da história da militância de esquerda, como as execuções decididas coletivamente pela organização, o despreparo dos militantes, aspectos pueris de seu comportamento juvenil, bem como as dúvidas e auto-críticas que despontam nos testemunhos. Podemos considerar a estética do documentário convencional, uma vez que ele adere ao "modo participativo" (Nicholls, 2005) e é composto predominantemente por entrevistas realizadas em planos fixos, com o enquadramento frontal, closes nos rostos dos entrevistados, subtítulos explicativos pontuando informações históricas relevantes. Contudo, há uma forte presença do humor nos relatos, facilitado pela empatia visível entre entrevistadora e entrevistadas. Esse tom informal contribui para colocar em cheque a solenidade das entrevistas e o caráter heróico das ações narradas. O humor confere ao filme, a nosso ver, algo do distanciamento critico assumido pela historiografia uruguaia a partir desse momento, que passa a tentar compreender mais de perto os imaginários e a cultura política vigente (MARCHESI el al, 2004; DE GIORGI, 2011). Por fim, iluminamos alguns temas e fatos históricos silenciados no filme (deliberadamente ou não), que impactam na elaboração do discurso histórico e na memória construída, motivando algumas reflexões sobre os limites de algumas discussões e a complexidade da relação entre memória e história.

Sessão 17
ARQUIVOS, CINEMATECAS E DIFUSÃO

6 de dezembro, sexta-feira • Sala 108 - 10h00 às 12h00

O conceito de preservação ativa no processo de implantação da Cinemateca Pernambucana

Paulo Cunha (UFPE); Ana Farache (UFPE)

O objetivo da comunicação é discutir a importância do conceito de preservação ativa na implantação da Cinemateca Pernambucana — espaço destinado à coleta, catalogação, preservação, formação, pesquisa e difusão das produções audiovisuais do cinema feito em Pernambuco. Inaugurada em março de 2018, como resultado de uma parceria entre a FUNDAJ, a UFPE e a TV Escola, a Cinemateca Pernambucana surgiu como forma de fortalecer a cadeia produtiva do audiovisual no estado, com foco na formulação de projetos voltados para a preservação ampla do acervo pernambucano e sua disponibilização para realizadores, pesquisadores, estudantes e público em geral. A unidade privilegia a preservação em formato digital e possuía, em julho de 2019, um acervo de 529 filmes em formato digital e 1.316 itens no arquivo físico (filmes em película, roteiros, cartazes, peças de figurino, entre outros). Implantada no contexto pernambucano impregnado pela produção de filmes desde o início do século XX, a Cinemateca Pernambucana procurou recuperar os debates sobre preservação surgidos nos anos 1950 (*Cineclube Vigilanti Cura* e o *Cineclube Recife)* e nos anos 1970 (durante o movimento Super-8), sempre em torno do conceito de preservação ativa, que colabora com a viabilização de condições técnicas, de infraestrutura, profissionais e políticas, para que de forma sustentada a produção local de cinema possa garantir sua sobrevivência e sua permanente ressignificação. A questão é verificar de que forma o equipamento pode não se isolar do campo cultural contemporâneo, mas se conectar a ele, como um modo de [re]difusão da produção local. Tal concepção de preservação ativa aponta para uma cinemateca como lugar da preservação de filmes e outros materiais, mas principalmente como espaço vivo, no qual todos os documentos do acervo possam ser ressignificados com projeções e cursos. A ideia em construção na Cinemateca Pernambucana busca permitir acesso facilitado aos materiais, e que a experiência cinematográfica do passado esteja articulada à atividade produtiva do presente. Vinculada à Coordenação de Cinema da FUNDAJ, a Cinemateca Pernambucana se utiliza das duas salas de exibição da instituição, promovendo sessões periódicas do acervo fílmico pernambucano. A Cinemateca Pernambucana vem se constituindo também como um centro avançado de estudos e pesquisas na área do cinema, contribuindo para a formação de estudantes e professores vinculados aos cursos superiores de Cinema e Audiovisual.

La piedra en el charco. Cine Arte del SODRE y la redefinición de los conceptos de cine y de público

Mariana Amieva (UNLP-Uruguai)

"Esta es la función de 'piedra en el charco' que compete a Cine Arte. Dejar en cada espectador un espasmo de inquietud más o menos intenso, más o menos consciente según el alcance de cada cual, pero legítimo y valedero en todos los casos por las resonancias que despierta en cada sensibilidade" (Hugo Alfaro. Cine Radio Actualidad, 26/3/1944). Alfaro presenta esta nueva iniciativa esperando que se produzca una onda expansiva; con la expectativa de que se inicie una nueva etapa destinada a un público joven, que quiere inquietarse y vivir experiencias sensibles que no se encuentran en las salas de cine comercial. Era necesario fundar otro tipo de instituciones. Cine arte del SODRE desde sus inicios se presentó como una institución similar a los cineclubs y cinematecas europeas, generando un espacio que se distinguía de los circuitos de exhibición comercial. Sin embargo, las prácticas puntales que desarrolló esta institución durante los primeros períodos de su existencia (1944-1961, bajo la dirección de Danilo Trelles) fueron distinguiéndose de ese cineclubismo, prestando especial interés a la llegada de un público ampliado a partir de la apelación a los espacios de educación formal que excedía al público cinéfilo. Junto a esto se va notando un matiz cada vez más presente que se aleja del canon clásico para focalizar en otro grupo de piezas audiovisuales no ficcionales, con duraciones variables y sobre todo con otro sentido: más que a la conformación de un gusto cinematográfico ligado al Cine Arte, las programaciones fueron ocupándose de otros fines del cine, más cercanos al concepto de *cine útil*.
Para esto trabajaré con las memorias institucionales del departamento y con las programaciones y catálogos, así como con otras fuentes documentales de los protagonistas de este período. Analizaré las distintas voces institucionales y referencias que ocupan la voz oficial del organismo, así como los cambios en las programaciones. Concluiré con la conformación de un archivo de filmes que fue pionero en la integración en la FIAF junto con San Pablo, pero que luego tuvo un desempeño muy particular.

A Cinemateca do MAM durante a gestão de Cosme Alves Netto

Fabián Núñez (UFF)

Quando a ditadura militar se instala no Brasil, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se encontra em uma situação bastante delicada, revertida graças a uma mudança de direção ocorrida em 1965. Como afirma Quental (2010), encerra-se assim a primeira fase da instituição, caracterizada por sua criação e consolidação. Nessa primeira fase, a principal figura por trás das ações da Cinemateca era Antônio Moniz Vianna, o mais importante crítico de cinema no Rio de Janeiro, atuante no *Correio da Manhã*. Quental detalha como o apoio institucional desse jornal marca a formação do Museu e, por extensão, da Cinemateca, uma vez que a principal dirigente do museu era a jornalista e empresária Niomar Moniz Sodré, esposa de Paulo Bittencourt, dono do *Correio da Manhã*. No entanto, o jornal entrara em crise durante a ditadura, já que os militares se indispuseram com a sua linha editorial. Apesar de ter sido crítico às reformas de João Goulart, tendo chegado a defender a deposição do presidente, o *Correio da Manhã* não apoiava a ditadura instalada no país e promoveu uma campanha em defesa da legalidade, o que culminou na prisão e na cassação dos direitos políticos de Niomar Moniz Sodré em 1969, evento que viria a provocar a falência e o fechamento do jornal em 1974.
Quental (2010) analisa o quanto a crise que se abate no *Correio da Manhã* repercute nos rumos do Museu e da

Cinemateca. A partir da segunda metade dos anos 1960, Moniz Vianna se afasta cada vez mais da Cinemateca ao se envolver com as atividades do *Correio da Manhã*, no qual chega a ser editor-chefe. Portanto, a chegada de Cosme Alves Netto à direção da Cinemateca do MAM em 1965 se dá em um período de crise na instituição, devido à incerteza sobre os seus rumos, uma vez que o homem de confiança da direção do Museu da área de cinema, Moniz Vianna, estava sendo forçado a se distanciar da Cinemateca. Pougy (1996, p. 58) afirma que Cosme somente aceita a direção da instituição por um "*ultimato*" de Moniz Vianna, já que caso ele não aceitasse, a Cinemateca seria fechada. Logo, a existência institucional da Cinemateca estava em jogo em 1965 (infelizmente, não seria a única vez em que isso ocorreria, pois a Cinemateca do MAM sofre outro grave ataque institucional no desmonte de 2002). Em suma, Cosme consegue reverter a situação na qual se encontrava a Cinemateca, ao estabelecer outras parcerias que transformariam a instituição e "a levariam para outro (longo) caminho" (QUENTAL, 2010, p. 137). Cosme ficaria à frente da Cinemateca do MAM até 1988, quando foi destituído da chefia da Cinemateca pela direção do Museu, embora jamais tenha sido demitido da instituição, onde trabalhou até a sua morte prematura ocorrida em fevereiro de 1996. A gestão Cosme na Cinemateca do MAM ficou celebrizada pela importante atuação que a instituição carioca exerceu na época, não apenas na cena cultural local e nacional, mas também por seu prestígio internacional, sobretudo em âmbito latino-americano.

Reflexões sobre o arquivo audiovisual do *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*

Carolina Amaral de Aguiar (UEL)

Esta comunicação tem como objetivo principal desenvolver uma reflexão sobre as particularidades do arquivo audiovisual disponível no *Centro de Documentación Audiovisual* (CEDAV) do *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* do Chile. Inaugurado em 2010 durante o primeiro mandato de Michelle Bachelet, esse "lugar de memória" (Pierre Nora) visa rememorar as violações aos direitos humanos cometidas durante a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Além de um espaço monumental dedicado à rememoração, o Museu abriga fundos e coleções variadas referentes ao período, entre os quais se destacam filmes e reportagens (em formato digital) que estão arquivados e disponibilizados no CEDAV. Esta apresentação pretende apresentar desafios metodológicos referentes à pesquisa dos fundos fílmicos e televisivos depositados na instituição. A análise parte da minha trajetória de investigação de pós-doutorado financiada pela Fapesp (2014-2017), na qual trabalhei com materiais audiovisuais feitos por agentes e produtores estrangeiros sobre a ditadura chilena, que estão disponíveis no CEDAV.

É necessário destacar que já houve uma tentativa de sistematizar o conteúdo desse arquivo na publicação institucional *Archivo audiovisual: Colección del Museo de la Memoria y Derechos Humanos* (2015), na qual se apresenta a informação de que, até outubro de 2015, havia mais de 2000 títulos depositados no CEDAV — dos quais cerca de 300 se encontravam disponíveis para a consulta do público no interior do próprio museu. Vale dizer também que parte desse material constitui elementos cênicos importantes e centrais no espaço expositivo da instituição.

Diante dessas considerações, esta comunicação pretende debater especificidades e implicações desse fundo audiovisual, como a relação que estabelece entre uma instituição pública de caráter não cinematográfico, constituída como um *lugar de memória*, e um arquivo audiovisual que se constitui a partir de doações institucionais transnacionais ou de sujeitos privados que formam um acervo extremamente rico, mas também fragmentário. Dessa forma, salienta-se que não há uma política sistematizada de aquisição. Além disso, é preciso refletir particularmente sobre os materiais audiovisuais feitos por estrangeiros sobre a ditadura chilena que estão depositados no Museu: a grande variedade de procedências; a descontextualização do material de seus circuitos de exibição originais (problemática presente sobretudo nas reportagens televisivas internacionais); a dificuldade de se trabalhar com uma variedade de contextos nacionais e idiomáticos nos quais as redes de solidariedade se articulam. Por fim, esta comunicação busca valorizar a importância do *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* na preservação de uma memória audiovisual da ditadura, procurando compreender os caminhos e desafios para se pesquisar nesse arquivo ainda pouco conhecido e estudado.

Sessão 18

MODERNO, NOVO, MARGINAL

6 de dezembro, sexta-feira • Anfiteatro 100 - 14h00 às 16h00

Hong Sang-soo e *a volta do parafuso* nos filmes de conversação

Alexandre Rafael Garcia (UFPR)

Em 1965, Éric Rohmer afirmou, "O que eu gostaria de fazer é um cinema de câmera absolutamente invisível. Sempre é possível tornar a câmera menos visível". O cineasta consolidou sua carreira a partir de então, apresentando um estilo que podemos chamar de "filmes de conversação". A partir deste conceito, ao observarmos o cineasta sul-coreano Hong Sang-soo — nascido em 1960 e em plena atividade — percebemos várias intersecções entre os filmes dos dois realizadores.

Entre 1996 e 2019, Sang-soo lançou 31 longas-metragens. Para esta análise, partimos de *A Câmera de Claire* (2017), o 29º longa-metragem de Sang-soo. O próprio título é um diálogo com o 4º longa-metragem de Rohmer, *O Joelho de Claire* (1970), mas os dois filmes compartilham outras questões fundamentais, destacando-se duas: 1. Se passam no litoral francês. 2. Possuem uma personagem estrangeira, que é quem irá estremecer a narrativa. No filme de Rohmer, esta personagem é Aurora, uma romancista que literalmente provoca o protagonista a tomar determinadas ações. No filme de Sang-soo, é Claire, uma fotógrafa que vai interligar todos personagens e questionar suas ações. Ou seja, em ambos os casos essa estrangeira é o elemento catalizador.

O Joelho de Claire é o filme mais autorreflexivo de Rohmer em termos narrativos. *A Câmera de Claire* é *uma volta do parafuso* nos filmes de conversação, porque Sang-soo parte desse modelo cinematográfico e abala suas características, promovendo um tipo de filme que ao mesmo tempo é simples em suas

premissas (narrativas, estéticas e de produção), mas complexo em seus desdobramentos, em uma espécie de *mise en abyme*. Enquanto Rohmer evitava contraplanos, os usando com parcimônia, Sang-soo evita mais ainda e quando vemos um plano que parece ser um contraplano, uma dúvida é colocada no ar: o que vimos é real dentro da narrativa? Porque, como os filmes de Sang-soo insistem em nos mostrar, a realidade dos acontecimentos não é absoluta. Rohmer dizia que pretendia um cinema transparente, onde o espectador não sentisse a câmera. Já Sang-soo pontua a nossa presença como espectadores a todo momento, nos colocando como observadores das situações retratadas, mas também como construtores de uma narrativa que não nos é apresentada de maneira ordenada e clara. Fatos são omitidos, o tempo é confundindo, as intenções são obscuras. A câmera não está a serviço do olhar dos personagens e não é organizadora dos fatos, mas sim uma intrusa naquelas situações. Em *A Câmera de Claire* temos uma única imagem que é ponto de vista de um personagem: So Wansoo — o personagem que é diretor de cinema — vê uma foto de Manhee, mas como percebemos em uma cena a seguir, aquela foto vista por Wansoo talvez nunca tenha existido, porque quando Claire fotografa o evento mencionado, Manhee estava com outra roupa. Este é apenas um exemplo das confusões que Sang-soo vem operando. Assim, nesta análise é apresentada a ideia de que os filmes de Hong Sang-soo evidenciam um gesto criador e reflexivo sobre o conceito de "filmes de conversação", cunhado a partir da teoria do cineasta Éric Rohmer.

A interdição do filme *Prata Palomares* (1971-1979): arquivos como fonte para refletir sobre as inscrições e reinscrições históricas de um filme brasileiro proibido

Adriano Del Duca (UFF)

Entre os diversos filmes brasileiros interditados pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) durante o regime civil-militar há um relevante material pouco lembrado pela historiografia do cinema. Buscamos através da organização do material ligado ao filme *Prata Palomares* (André Faria, 1971), analisar a sua recepção em perspectivas sincrônica e diacrônica, já que a obra, interditada pela censura brasileira, teve leituras distintas em momentos diferentes da história cultural do país. Impedida sua exportação e circulação nacional no momento em que foi realizado (1971), elaborou-se uma visão oficial negativa sobre o material fílmico e seus autores. Já liberada sua exportação em 1977, teve sua recepção deslocada do contexto cultural, das obras que lhe seriam contemporâneas em 1971/72 e também dos eventos históricos do período ditatorial que o filme busca representar alegoricamente em sua diegese. Exibido no Brasil em 1979, foi reconhecido com premiações, mas a circulação e comercialização do filme foi enviezada pelo deslocamento em relação ao contexto sócio-cultural que o gestou.

O filme foi realizado por artistas ligados ao grupo do Teatro Oficina e outros que circulavam entre o cinema novo e o cinema marginal, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em diálogo com a experiência da tropicália, o filme traz à cena a luta armada, a tortura, a religiosidade popular e a antropofagia como elementos estéticos da ficção narrada. Sua interdição se articulou em torno da proibição de exibí-lo na *Semaine de la Critique* do Festival de Cannes de 1972, e tanto o longo processo de interdição (1971-1977) quanto o material de imprensa e censura relacionado à exibição do filme — em festivais em 1977 e 1979 e ao seu lançamento comercial em 1983 — comportam elementos para a reflexão sobre a arte produzida durante a ditadura civil-militar e o enfrentamento que se deu entre o Estado brasileiro e artistas neste período.

A partir da reorganização de elementos textuais e contextuais do filme pretendemos uma reflexão historiográfica que investigue a recepção de *Prata Palomares* em seu contexto original (1971) e nos momentos em que pôde vir a público (1977-1979-1983-1988), buscando aí elementos que possam ter determinado seu embotamento na historiografia do cinema brasileiro, bem como o reincidente silenciamento sobre o conteúdo de seu texto e os subtextos que se ligaram à sua realização. O objetivo é um exercício historiográfico que relacione os materiais depositados em arquivos e que circundam a obra — processo de censura e notícias ligadas ao filme — e o texto fílmico, a fim de captar as diversas interpretações que o filme abarcou nos diferentes momentos históricos que sua recepção foi possível a espectadores e agências singulares, como curadorias de festivais, crítica cinematográfica e instituições censórias.

O desafio da história imediata em dois filmes do Cinema Novo

Joêzer de Souza Mendonça (PUC-PR)

Esta comunicação parte de duas bases: 1) a reflexividade engendrada pelo Cinema Novo sobre a aproximação dos intelectuais em relação às classes populares e sua experiência de derrota frente ao golpe civil-militar (XAVIER, 2001); 2) a realidade política nacional utilizada como recurso estrutural, e não meramente ornamental, nos filmes do Cinema Novo (GRAÇA, AMARAL, GOULART, 1997). Como obras-síntese dessas premissas, destacamos dois filmes: *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Os Herdeiros* (1970), de Carlos Diegues. Em *O Desafio*, o personagem Marcelo é um intelectual que vive o grave impasse entre o quietismo e a ação contra o regime militar instaurado no Brasil em 1964. *Os Herdeiros* reconta, em chave irônica, o alinhamento ideológico entre as classes intelectual, política e econômica desde o estabelecimento do Estado Novo até a ditadura militar. Ambos os filmes perfazem a relação dialética entre produto audiovisual e fato socio-histórico imediato, ainda que façam diferentes opções diegéticas. Em *O Desafio*, lançado com cortes apenas um ano após o golpe, há perplexidade no vagar do intelectual longe do poder. Em *Os Herdeiros*, realizado no pós-AI 5, há exasperação e ambiguidade na trajetória de Jorge Ramos com o poder político-econômico. *O Desafio* é um *zoom* na história imediata que flagra o personagem Marcelo assistindo ao show *Opinião*, espetáculo cujas músicas viriam a se tornar hinos da resistência política; *Os Herdeiros* faz uma panorâmica sobre a história pretérita da política brasileira e situa seus personagens em esquetes que reutilizam, de forma irônica, canções já consagradas pelo sucesso popular. *O Desafio* se aproxima do cinema político-existencial europeu e registra as contradições e o imobilismo da classe intelectual; *Os Herdeiros* retoma a moldura carnavalesca da chanchada e a combina com as figurações do Tropicalismo em sua representação das forças sociais e do alijamento das classes populares do papel revolucionário. Na visão de Campo (2007), o filme *O Desafio* "deduz sua historicidade do real" e "não ofereceu respostas aos impasses criados pela ruptura política". Em outra perspectiva, *Os Herdeiros* é um painel explicativo "sobre o papel das elites dominantes — intelectual, política e econômica — no processo de construção e controle da nação" (GONÇALVES, 2007). Nesta comunicação recorremos ao campo de estudos da História Imediata e às análises das relações entre história do Brasil e Cinema Novo, a fim de balizar nosso olhar sobre as diferenças de abordagem aos fatos históricos observadas nestes dois filmes e verificar como os diferentes momentos políticos vivenciados à época de sua produção (1964 e 1968, cinema existencial e tropicalismo) serviram de elemento estruturante da sua diegese.

Eu vos saúdo, Sarajevo: a arte como dissenso e o massacre de Bijeljina

Nikola Matevski (USP)

Entre o final de março e o início de abril de 1992, o fotógrafo Ron Haviv acompanhou a entrada da formação paramilitar comandada por Željko Ražnatovic Arkan na cidade de Bjeljina, na Bósnia. Algumas das imagens mais pungentes das guerras dos Balcãs surgiram nesses poucos dias de primavera em que Haviv pôde registrar a violência sofrida pela população civil no seio de um conflito movido pelo racismo e pelo preconceito étnico. Os homens de Arkan deixavam-se fotografar porque não percebiam em seus atos qualquer motivo para pudor ou vergonha. A barbárie perpetrada, incluindo uma série prisões, torturas e execuções dirigidas predominantemente contra a população muçulmana, era um triunfo de batalha que poderia intimidar os outros e ser ostentado. Logo, porém, no lugar da fotografia como um troféu de guerra, uma imagem obtida por Haviv circulou nas páginas da revista Time e causou grande repercussão internacional. Pouco depois, Arkan inscreveu o nome de Haviv numa lista de extermínio, e o fotógrafo acabou preso e torturado durante três dias.

Na fotografia em questão, três corpos de civis executados e jogados na calçada em frente ao muro de uma casa são correspondidos pelos corpos eretos de três soldados. Dois deles, na porção esquerda, olham para fora do quadro, negligenciando o entorno imediato. O olhar das figuras dirige-se para um evento e um espaço a que não temos acesso, evocando a imaginação e a sugestão: o que poderia tragar a atenção para longe de uma cena tão terrível? O terceiro soldado, ao contrário, olha para baixo em direção ao alvo para o qual prepara um chute. Ao contrário dos colegas, pouco mobilizados em sua distração, o paramilitar virado de costas com a perna direita engatada é uma figura dinamizada pelo equilíbrio entre os óculos de sol brancos apoiados na cabeça, o braço esquerdo estendido com o cigarro, o rifle segurado pela mão direita, e a sola da bota levemente inclinada para trás — antecipação de um gesto que mira a cabeça da vítima assassinada, Tifa Šabanovic.

No ano seguinte, Jean-Luc Godard utilizou a imagem em *Je vous salue, Sarajevo* (1993), um de seus filmes mais breves e fortes. Numa sucessão de planos — recortes da fotografia de Haviv — a montagem justapõe um texto lido por Godard e acompanhado pela música de Arvo Pärt, *Silouans' Song*. Revelada em sua inteireza, nos últimos instantes do filme, a fotografia é assimilada no que se torna um discurso-manifesto a propósito de arte e cultura, em que à primeira é reivindicado o papel de resistência e dissenso (num contexto mais amplo de debates em que a arte fora reiteradamente vista como ato de comunicação ou consenso).

Na presente comunicação, pretendemos recorrer à análise formal da fotografia de Haviv e do filme de Godard para discorrer a propósito do episódio histórico atrelado à produção da imagem — o massacre de Bjeljina —, incluindo considerações a propósito da vítima Tifa Šabanovic e do soldado Srđan Golubovic Maks. A partir da leitura de Susan Sontag, bem como dos processos jurídicos em que a fotografia em questão serviu de evidência, os apontamentos levarão em conta os problemas e limites das imagens como fontes de saber histórico.

Sessão 19
DOCUMENTÁRIO, ETNOGRAFIA, CULTURA POPULAR

6 de dezembro, sexta-feira • Anfiteatro 100 - 14h00 às 16h00

O Mundo do Mestre Vitalino (1953) e *Bumba-meu-boi* (1953): dimensões etnográficas do filme documental

Arthur Gustavo Lira do Nascimento (UFPE)

O Mundo do Mestre Vitalino (1953) e *Bumba-meu-boi* (1953) são os primeiros documentários produzidos pelo Instituto Joaquim Nabuco (IJN), órgão federal vinculado ao Ministério da Educação e destinado à pesquisa social. Dirigidos respectivamente pelos franceses Armando Laroche e Romain Lesage, esses filmes caracterizam-se por suas dimensões etnográficas em convergência com o projeto socio-antropológico da instituição naquela década, sobretudo na etnografia da cultura popular nordestina. Segundo o sociólogo e deputado federal Gilberto Freyre, autor do projeto que funda o IJN em 1949, o objetivo era criar um organismo de "pesquisa viva", que deveria se integrar à sociedade por suas múltiplas faces, da pesquisa social aos mais diversos aspectos culturais (FRESTON, 1989). Em 1952, nos primeiros anos de seu funcionamento, o IJN apoia a realização do filme *O Canto do Mar* (Alberto Cavalcanti, 1953), e no ano seguinte se aproxima diretamente do gênero documental, produzindo as películas de Laroche e Lesage. Os franceses são os primeiros artífices de uma cinematografia institucional voltada à imagem do Nordeste e registro etnográfico que irá se estender e intensificar nas décadas seguintes.

O Mundo do Mestre Vitalino é um curta-metragem sobre o ceramista do Alto do Moura, no agreste pernambucano, narrado por Waldemar de Oliveira e com arranjos musicais de Nelson Ferreira. É o único registro de imagem em movimento de Vitalino. Em harmonia com o tema retratado, o antropólogo René Ribeiro, primeiro diretor do Departamento de Antropologia do IJN, publica em 1957 o livro *Vitalino, um ceramista popular do Nordeste*. René Ribeiro também foi o autor do texto narrativo de *Bumba-meu-boi*: *o Bicho Misterioso de Afogados*, média-metragem dirigido por Romain Lesage que retrata o ofício do mestre do bumba-meu-boi, Antônio Pereira, conhecido como Bicho Misterioso dos Afogados (bairro do Recife). Com registros de imagens sobre os mocambos, que externam a pobreza vivida pelos brincantes, o filme exalta uma narrativa antropológica sobre o folguedo. Conforme relata Araújo (1997), este filme foi feito nos intervalos de um projeto inacabado do cineasta junto ao Instituto Joaquim Nabuco: realizar um filme biográfico sobre o Recife.

Através do contato entre o cinema e a antropologia, o objetivo deste trabalho é analisar as obras citadas e a relação dos cineastas franceses com o IJN nos anos 50. Investigando como os argumentos dos filmes dialogam com a pesquisa social do período e a importância do apoio institucional para a subsistência do gênero, explorando assim também seus significados para uma história do documentário no Brasil.

O acervo Vladimir Kozák: desafios para uma historiografia

Luis Fernando Severo (Unespar)

Ao falecer em 1979, o engenheiro, fotógrafo e cineasta Vladimir Kozák, tcheco radicado em Curitiba, deixou um vasto acervo que atualmente se encontra no Museu Paranaense. Um dos destaques dessa vasta coleção são os registros cinematográficos que totalizam aproximadamente 36 horas de filmes em película 16mm reversível colorida, não sonorizados, que desde 2017 integram o Programa Memória do Mundo da UNESCO-Brasil. Em boa parte filmados quando Kozák trabalhou na Universidade Federal do Paraná a convite do antropólogo José Loureiro Fernandes, os documentários enfocam diversas etnias indígenas do Brasil, aspectos da cultura popular, e registram comunidades urbanas e aspectos geográficos de diversos estados, mas principalmente do Paraná. Embora já tenha ensejado a escrita de trabalhos acadêmicos com abordagens multidisciplinares, a obra de Kozák como cineasta oferece inúmeras oportunidades e grandes desafios no âmbito de uma abordagem que inter-relacione o Cinema com a História. Embora as pesquisa no campo da História trabalhem regularmente com registros documentais de todo tipo, incluindo obras com pretensões artísticas, reportagens e registros amadores, o cinema de Kozák possui peculiaridades que exigem especial atenção na sua abordagem. Embora em grande parte realizados sob o viés da antropologia e da sociologia, de acordo com a visão científica do departamento da UFPR para o qual trabalhava, Kozák frequentemente transcende a esse aspecto aproximando de maneira sutil seu cinema da narrativa ficcional. O exemplo a ser abordado nesta comunicação é seu filme sobre a *Congada da Lapa*, a mais importante manifestação folclórica de matriz afro-brasileira do Paraná. Aplicando-se sobre o filme aquilo que Marc Ferro denomina "sócio-história cinematográfica", nos orientamos em direção a processos analíticos capazes de extrair das imagens o contexto histórico sob o qual foram captados e a base científica fornecida pela universidade que orientou sua feitura. Mas, analisando-se o filme em sua estrutura de montagem e de acordo com a utilização que Kozák faz da linguagem cinematográfica, podem ser detectadas estratégias que transcendem o registro etnográfico e borram as fronteiras entre o documentário e a ficção. Atitude que se repete em outras obras de Kozák, essa ambiguidade de tratamento fílmico pode representar para um historiador que transite nesse campo a oportunidade de estabelecer uma leitura multifacetada da obra do autor, onde se destaque seu papel de agente da história e não mero ilustrador dela.

El debate antropológico y la transformación de la imagen de la población indígena en el cine documental de la segunda mitad del siglo XX en México

Álvaro Vázquez Mantecón (UAM-Azcapotzalco-México)

En esta ponencia analizaré algunos momentos clave del debate de la antropología mexicana sobre la importancia de la población indígena en México y su correspondencia con diversas representaciones cinematográficas a lo largo del siglo XX. La ponencia presentará una mirada diacrónica sobre el cine mexicano, que abarcará desde las primeras filmaciones en los últimos años del siglo XIX y hasta las últimas décadas del siglo XX. El objetivo principal será el de estudiar la tensión que ocurre entre las ideas predominantes sobre la sociedad y su impacto en la pantalla, para mostrar encuentros y desencuentros que conducen a la construcción de una representación que ha sido clave para explicar a la sociedad mexicana hasta nuestros días. A través del análisis de las películas, se mostrarán las diversas maneras en que se ha concebido a la población indígena: desde las visiones positivistas que apartaban a los indios al privilegiar al mestizaje como solución social, hasta los procesos de reconocimiento de la importancia de los pueblos originarios que condujeron a la generación de nuevas formas de autorrepresentación. El contrapunto entre ideas antropológicas y formas de representación cinematográfica puede mostrar los vasos comunicantes que contribuyen a formar las ideas predominantes en la sociedad contemporánea.

Do cinema de Guel Arraes à literatura de cordel: uma arqueologia dos autos da Compadecida

Mauricio Cardoso (USP)

O filme de Guel Arraes, *Auto da Compadecida* (2000), é uma adaptação da peça homônima de Ariano Suassuna, escrita em 1955. Por sua vez, a peça baseou-se, conforme declarou o autor, em determinados folhetos de cordel: as histórias de João Grilo, escritas por vários autores no Brasil e em Portugal, como *O testamento do cachorro* e *O cavalo que defecava dinheiro*, ambos de Leandro Gomes de Barros, *O castigo da soberba* de Anselmo Vieira de Souza, e *A Peleja da Alma* de Silvino Pirauá de Lima. A princípio, Guel Arraes adaptou a peça para uma minissérie, exibida em 1999 na Rede Globo, com duração de 4 episódios de aproximadamente 40 minutos. Depois, em 2000, reduziu a narrativa para a versão cinematográfica com duração de 100 minutos. Essa, no entanto, foi a terceira adaptação da peça de Suassuna: em 1969, George Jonas, um cineasta húngaro-brasileiro, dirigiu *A Compadecida*, com roteiro do próprio Jonas e de Suassuna; enquanto em 1987, uma adaptação livre com direção de Roberto Farias foi lançada com o título *Os trapalhões no Auto da Compadecida*. A presença expressiva dessas narrativas na cultura popular — através da literatura de cordel — e a reorganização desse material — pelo teatro e pelo audiovisual — revelam aspectos importantes da relação de certos setores da intelectualidade com a cultura popular e apontam, ainda, um projeto de interpretação da formação do país que tem problematizado a articulação entre as tradições populares (especialmente, em chave cômica) e a busca pela comunicação de massa. Na passagem do cordel para o teatro de Suassuna e posteriormente para as adaptações audiovisuais, as formas narrativas e seus conteúdos se transformam e incorporam outros repertórios, num processo de resignificação sobre as tradições populares. Nessa comunicação, proponho uma análise das diversas narrativas do *auto da compadecida* a partir dos três filmes adaptados, tendo em vista identificar determinados aspectos da estrutura, dos procedimentos de linguagem e do enredo, especialmente as trajetórias de João Grilo e Chicó e o papel da Compadecida. Pretende-se assim apresentar uma interpretação sobre a incorporação das culturas populares pelo audiovisual.

Sessão 20
GUERRA AO TERROR, HORROR E IMAGENS DE ARQUIVO

6 de dezembro, sexta-feira • Sala 114 - 14h00 às 16h00

Imagens de identificação: o uso de arquivos em *Evidência da Evidência*

Adriano Ramalho Garrett (UAM)

Não é incomum que aparatos repressivos documentem de maneira vasta as suas atuações, muitas vezes para dar a elas uma fachada de legalidade. Como aponta o diretor cambojano Rithy Panh, um documento "não é uma prova em si. É a história que ele contém que é uma prova, mas essa história não se oferece espontaneamente. É preciso procurá-la" (PANH). Nesse sentido, o cinema documental tem se mostrado um locus privilegiado para produzir tal tipo de resgate histórico, através de filmes do próprio Pahn e de nomes como a portuguesa Susana de Sousa Dias. No Brasil, o documentário *Retratos de Identificação* (2014) enfoca a história de quatro militantes que participaram da luta armada contra a Ditadura Militar (1964-1985), e mostra como os arquivos governamentais comprovam crimes praticados pelo Estado. Nas palavras da diretora Anita Leandro: "feitos para identificar, subjugar e controlar o prisioneiro, esses retratos ajudam, agora, a compreender o próprio dispositivo de repressão que os produziu". À luz das reflexões geradas por Leandro, pretende-se estudar o uso de imagens de arquivo no documentário norte-americano *Evidência da Evidência* (2017). Neste filme Alex Johnston retrata a rebelião ocorrida no presídio de Attica, no estado de Nova York (EUA), em setembro de 1971, que durou quatro dias e resultou na morte de 43 pessoas. A maior parte do tempo de tela é ocupado por imagens produzidas pelo soldado Frank Smith para a Polícia de Nova York. O que, à época de sua captação, tinha objetivos institucionais e de uso interno, é ressignificado quando apropriado pelo aparato do cinema. Johnston traz essas gravações "de volta ao convívio social" (LEANDRO), e a partir delas encontra fissuras que permitem o estabelecimento de novos sentidos àqueles materiais. A presente apresentação pretende analisar três elementos formais através dos quais o filme de Alex Johnston gera tais fissuras: o aspecto amador das imagens, resultado da inexperiência do soldado Frank Smith no manuseio de câmeras; o choque entre imagem e som, que faz com que planos que tinham a intenção de passar uma aparência de normalidade sejam ressignificados a partir das vozes dos prisioneiros; e as escolhas de montagem no sentido de ressignificar imagens outrora utilizadas para identificar e assassinar líderes da rebelião.

Sob direção da CIA e do Pentágono: intervenções ideológicas em Hollywood na alvorada do governo de George W. Bush

Carlos Cesar de Lima Veras (UFRJ)

Em 2016 os autores Tom Secker e Matthew Alford obtiveram acesso, através do *Freedom of Information Act*, a cerca de 4000 páginas de documentos referentes a intervenções da CIA e do Pentágono na produção de filmes e séries televisivas dos Estados Unidos. Além da publicação de *National Security Cinema* (2017), livro no qual são abordadas partes de tais informações, os documentos foram disponibilizados integralmente por meio virtual, facilitando o acesso às práticas registradas. Os dados do acervo são muito amplos, nele podem ser encontrados desde documentos de apoio às produções com autorizações para filmagens em bases militares e cessão de pessoal oriundo das forças armadas, até a censura direta de roteiros. Os documentos demonstram que, apesar do discurso de liberdade irrestrita que em diversos filmes é tão associado como um aspecto naturalizado dos Estados Unidos, o direcionamento e cerceamento de filmes de grandes estúdios por parte do Estado não são episódios isolados. Para o historiador, o filme, além da sua importância como fonte, também pode ser compreendido como um agente da história, exercendo papel de cunho ideológico e propagandístico, mesmo que tal postura não seja explícit — tal como autores como Marc Ferro, Leif Furhammar e Folke Isaksson expuseram. Tais perspectivas se tornam pertinentes ao analisarmos as interações de agências governamentais com filmes produzidos nos Estados Unidos, considerando que este tipo de produto é amplamente consumido ao redor do globo e, além do aspecto econômico, também pode produzir consideráveis efeitos culturais e mesmo políticos. Desta forma, o objetivo deste trabalho é analisar alguns filmes e suas referências nos documentos anteriormente mencionados, mais precisamente no início da gestão do presidente George W. Bush (2001-2009), marcada pelo atentado de 11 de setembro de 2001 e pela doutrina da Guerra ao Terror, que pautou a política interna e externa estadunidense no período. Ao selecionar três filmes de distintas vertentes (*A Soma de Todos os Medos*, de 2002, e *Hulk* e *Bad Boys II*, de 2003), busca-se identificar as variadas formas de intervenção da CIA e do Pentágono na produção fílmica, seja no sentido de limitar a liberdade artística, seja no sentido de impulsionar o aspecto propagandístico de tais obras num período de acirramento da retórica belicista dos Estados Unidos.

Práticas de ressignificação ou de violação dos arquivos?

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues (UFPE)

Ao revisar os apontamentos de diferentes autores, o objetivo desta apresentação é discutir o tratamento dos arquivos audiovisuais nas obras que supostamente investem em processos de ressignificação, mediante operações como a montagem e procedimentos como a colorização, a sonorização, o reenquadramento e o *ralenti*, e que almejam assim a produção de novas legibilidades históricas. Em outros termos, em que medida estas práticas fomentam novos entendimentos do passado ou contribuem para um embotamento e/ou uma violação do arquivo?

Em 1967, Pasolini redige um curto ensaio sobre o plano-sequência, uma espécie de compilação de notas, posto que o viés conclusivo não é enfático. Ao fazer isto, termina por também indicar um pensamento sobre a montagem. Segundo ele, a montagem realiza um trabalho semelhante ao da morte — ela daria "fechamento" a uma existência, e permitiria narrá-la, interpretá-la e lhe conferir diferentes sentidos.

Embora redutora, ela é necessária, e o artista deve enfrentá-la (deve definir o melhor percurso de entendimento/visionamento). No ensaio, Pasolini (1981) analisa o chamado *Zapruder Film*, um filmete de poucos minutos que documenta o assassinato de John Kennedy em Dallas, no ano de 1963. Uma breve tomada que torna uma nação obcecada em torno da tragédia presidencial. Mas que experiência e entendimento do episódio este curto registro nos possibilitaria?

Nas décadas seguintes, nos EUA, lembro que não foram poucos os especialistas que se voltaram para este filmete no intuito de perscrutá-lo e de até "violentá-lo", num esforço de fazê-lo "falar mais", de revelar pormenores sobre o episódio em questão. Nestas práticas, vislumbramos um empreendimento que desrespeita e entende como déficit o que poderíamos designar de lacunaridade constitutiva do arquivo audiovisual (Farge, 2009; Lindeperg, 2015). Em outros termos, ao manusear este registros, não testemunhamos uma operação de *remontagem* que visa localizar latências, promover deslocamentos e reinserir os planos em novos fluxos e arranjos no intuito de descobrir sentidos e camadas de leituras não evidentes no contexto de sua circulação inicial (Didi-Huberman, 2012 e 2015). Ao contrário, o que tal expediente nos sugere é um trabalho de intervenção que, no limite, descaracteriza os arquivos e desrespeita a fenomenologia da tomada (as condições de apreensão do registro).

Mas se recorro ao exemplo do *Zapruder Film* é apenas para reiterar que, no presente, tal prática de violentar o arquivo para suprir sua lacunaridade parece se converter em norma para muitos realizadores. Assim, seu emprego despontaria em obras tão diversas como na sua sequência final de *Ônibus 174* (2002), de José Padilha; na série *Apocalipse - A Primeira Guerra Mundial* (2014), de Isabelle Clarke e Daniel Costelle; e no filme *Eles não envelhecerão* (2018), de Peter Jackson. Nesta apresentação desejo portanto aprofundar a análise deste fenômeno — a violação dos arquivos — e suas implicações para o conhecimento histórico.

O horror em 15 segundos: tempo, atração e dispositivo nos curtas-metragens do gênero

Diogo Paiva Yabeta de Moraes (UFF)

O trabalho analisa as estruturas de curtas-metragens de horror com duração de 15 segundos difundidos na internet, estabelecendo suas origens formais no sistema de atrações. Termo que remete ao primeiro cinema, período histórico em que os filmes eram exibidos em feiras de novidades tecnológicas, espetáculos de vaudeville ou mesmo por artistas itinerantes. Para tal propósito, a pesquisa parte de conceitos e discussões acerca da temporalidade da narrativa, passa pelo aprofundamento teórico da estética de atrações, convenções do horror, conectando questões de espectatorialidade com a problematização de experiências cinematográficas contemporâneas e como estas têm reconfigurado não apenas o gênero horror, mas todo um modo de se contar histórias e, sobretudo, de assisti-las. O principal objetivo é apresentar os curtas-metragens do festival *15 Second Horror Film Challenge* como um fenômeno estilístico e estrutural que tem como origem uma espécie de sistema de atrações atualizado. A pesquisa estabelece seu corpo teórico a partir de estudos sobre a temporalidade da narrativa, tema originalmente abordado pela literatura, mas que trata de assuntos pertinentes aos curtas-metragens, como brevidade, concisão e fragmentação. O propósito é aproximar as características das micronarrativas dos resultados impactantes do horror em curta-metragem. Em seguida o trabalho apresenta um aprofundamento teórico acerca do sistema de atrações, em que os filmes — em sua maioria — não possuíam características expressamente narrativas e buscavam a atenção do espectador através de impactos e estímulos visuais efêmeros. Expondo suas principais características — estética, modo de produção, contexto histórico — e estabelecendo uma conexão direta com os mecanismos e efeitos desejados pelo cinema de horror. Aproveitando ainda para discorrer sobre as convenções do gênero, chegando até suas funcionalidades nos curtas-metragens. Por fim o trabalho trata dos aspectos espectatoriais dos filmes de horror, modos de assisti-los e a experiência do espectador com o gênero em uma metragem tão curta, especialmente diante do surgimento de novos dispositivos cinematográficos — por onde estes filmetes circulam e têm visibilidade —, como por exemplo a tela do celular e a internet em geral. A pesquisa visa demonstrar que estes curtas-metragens revivem o cinema de atrações, oferecendo ao espectador estímulos visuais de alto impacto em pequenas doses a fim de satisfazerem sua ânsia por arrebatamento, numa época em que este tem sua atenção disputada por inúmeros tipos de informações, entretenimentos, distrações visuais e sonoras permanentemente, fazendo com que em determinado sentido o espectador contemporâneo se assemelhe muito ao do final do século XIX na maneira de lidar com sua experiência visual-imagética-sensorial.

Autores das comunicações/ Sessões

Adriano Del Duca (Sessão 18)
Adriano Ramalho Garrett (Sessão 20)
Alexandre Rafael Garcia (Sessão 18)
Alexsandro de Sousa e Silva (Sessão 6)
Alisson Oliveira Soares de Santana (Sessão 12)
Alvaro Luiz Nunes (Sessão 15)
Álvaro Vázquez Mantecón (Sessão 19)
Ana Caroline Matias Alencar (Sessão 13)
Ana Farache (Sessão 17)
Ana Paula Wagner (Sessão 12)
Arthur Autran (Sessão 11)
Arthur Gustavo Lira do Nascimento (Sessão 19)
Carlos Cesar de Lima Veras (Sessão 20)
Carolina Amaral de Aguiar (Sessão 17)
Carolina de Azevedo Müller (Sessão 16)
Carolinne Mendes da Silva (Sessão 3)
Claudia Arroyo Quiroz (Sessão 16)
Claudinei Lodos (Sessão 14)
Cristiane Aparecida Fontana Grümm (Sessão 12)
Cristiane Wosniak (Sessão 2)
Diogo Paiva Yabeta de Moraes (Sessão 20)
Driciele Glaucimara Custódio Ribeiro de Souza (Sessão 9)
Estevão Garcia (Sessão 15)
Fabián Núñez (Sessão 17)
Fabiana Mie (Sessão 9)
Fabio Luciano Francener Pinheiro (Sessão 13)
Felipe Davson Pereira da Silva (Sessão 13)
Fernanda Franchini (Sessão 2)
Gabriel Bueno Lisboa (Sessão 1)
Hanna Henck Dias Esperança (Sessão 7)
Ignacio Del Valle Dávila (Sessão 11)
Ingrid Hannah Salame da Silva (Sessão 13)
Isabel Bairão Sanchez (Sessão 5)
Jéssica Frazão (Sessão 11)
João Lanari Bo (Sessão 4)
Joêzer de Souza Mendonça (Sessão 18)
Josafá Veloso (Sessão 10)
Judith Silva Cruzatt (Sessão 6)
Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues (Sessão 20)
Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro (Sessão 7)
Luana Vitorino Sampaio Passos (Sessão 9)
Lucas do Carmo Dalbeto (Sessão 3)
Luis Fernando Severo (Sessão 19)
Luiz Octavio Gracini Ancona (Sessão 5)
Marcelo Prioste (Sessão 6)
Marco Escrivão (Sessão 7)
Marcos Napolitano (Sessão 8)
Margarida Adamatti (Sessão 10)
Maria Elisa de Carvalho Sonda (Sessão 15)
Maria Ignês Carlos Magno (Sessão 14)
Mariana Amieva (Sessão 17)
Mariana Dias Antonio (Sessão 1)
Mariana Martins Villaça (Sessão 16)
Mariana Nicotera de Souza (Sessão 7)
Mauricio Cardoso (Sessão 19)
Nikola Matevski (Sessão 18)
Pablo Alvira (Sessão 16)
Paloma da Silva Santos (Sessão 8)
Patrícia Kruger (Sessão 14)
Patrícia Marcondes de Barros (Sessão 15)
Paula Halperin (Sessão 6)
Paulo Cunha (Sessão 17)
Pedro de Andrade Lima Faissol (Sessão 4)
Rafael Morato Zanatto (Sessão 5)
Rafael Tassi Teixeira (Sessão 1)
Renata Dariva Costa (Sessão 14)
Renata dos Santos Ferreira (Sessão 1)
Renata Melo Barbosa do Nascimento (Sessão 3)
Renato Trevizano dos Santos (Sessão 4)
Roberto Luis Bonfim dos Santos Filho (Sessão 12)
Rodrigo Ribeiro Paziani (Sessão 8)
Sancler Ebert (Sessão 10)
Silvana Flores (Sessão 4)
Tairon Villi (Sessão 2)
Tamara Carla dos Santos (Sessão 3)
Theo Duarte (Sessão 11)
Thiago Mendonça (Sessão 10)
Tomyo Costa Ito (Sessão 2)
Vanessa H. Montenegro Brito (Sessão 8)
Vanessa Maria Rodrigues (Sessão 9)
Victor Santos Vigneron (Sessão 5)

IV COLÓQUIO INTERNACIONAL DE CINEMA E HISTÓRIA

3 A 6 DE DEZEMBRO DE 2019
UFPR • CURITIBA • PARANÁ

FICHA TÉCNICA

Coordenação geral
Rosane Kaminski (UFPR)
Pedro Plaza Pinto (UFPR)

Comissão organizadora
Carolina Amaral de Aguiar (UEL)
Eduardo Baggio (Unespar)
Eduardo Morettin (USP)
Fábio Raddi Uchôa (UTP)
Fernando Seliprandy (UFPR)
Ignacio Del Valle Dávila (Unila)
Luiz Carlos Sereza (Unespar)
Marcos Napolitano (USP)
Mariana Martins Villaça (Unifesp)
Pedro Plaza Pinto (UFPR)
Rosane Kaminski (UFPR)
Profª Drª Sissi Valente (UFPR)

Comissão científica
Ana Laura Lusnich (UBA/CONICET)
Andrea Cuarterolo (UBA/CONICET)
Andrea França (PUC-RJ)
Angela Prysthon (UFPE)
Arthur Autran F. de Sá Neto (UFSCar)
Carolina Amaral de Aguiar (UEL)
Charles Musser (Universidade de Yale)
Cristiane Freitas Gutfreind (PUC-RS)
Danielle Crepaldi Carvalho (USP)
Dinaldo Sepúlveda A. Filho (Unila)
Eduardo Baggio (Unespar)
Eduardo Morettin (USP)
Fábio Luciano F. Pinheiro (Unespar)
Fabio Uchoa (UTP)
Fernando Seliprandy (UFPR)
Ignacio Del Valle Dávila (Unila)
Ismail Xavier (USP)
Jean-Pierre Bertin-Maghit (Univ. Paris 3)
Lúcia Ramos Monteiro (USP)
Luiz Carlos Sereza (UFPR)
Marcius Freire (Unicamp)
Marcos Napolitano (USP)
Margarida Adamatti (UFSCar)
Mariana Baltar (UFF)
Mariana Villaça (Unifesp)
Mariano Mestman (UBA/CONICET)
Mônica Almeida Kornis (Grupo de Pesquisa História e Audiovisual)
Paola Margulis (UBA/CONICET)
Patricia Machado (PUC-RJ)
Paula Halperín (SUNY Purchase)
Pedro Plaza Pinto (UFPR)
Rafael Tassi (UTP / Unespar)
Reinaldo Cardenuto Filho (UFF)
Rosane Kaminski (UFPR)
Sandra Fischer (UTP)
Sissi Valente Pereira (UFPR)
Sylvie Rollet (Universidade Paris 3)
Thaís Blank (FGV)
Vicente Sánchez-Biosca (UVA)
Virgínia Flores (Unila)

Comissão discente (Equipe Técnica)
Alloma Noara Pereira Modzelewski (UFPR)
Amanda Corrêa Tortato (UFPR)
Bruno Bello (UFPR)
Bruno Ribeiro (Unespar)
Camila Vital Paschoal (Unespar)
Felipe Marconatto de Andrade (UTP)
Fernando Cardoso (UFPR)
Gabriel Antonio Forgati (UFPR)
Isis Muller Krambeck (Unespar)
Iury Peres Malucelli (Unespar)
João Pedro Garcez Franceschi (UFPR)
Laís Cristina Trindade Gomes (UFPR)
Larissa Guedes Busnardo (UFPR)
Leonardo Bento de Andrade (UFPR)
Luciane Carvalho (UFPR)
Luiz Alexandre Pinheiro Kosteczka (UFPR)
Maria Eduarda Bacellar (UTP)
Maria Elisa de Carvalho Sonda (UFPR)
Maria Luisa Farinazzo (UFPR)
Mariana Dias Antonio (UFPR)
Noemia Paula Fontanela de Moura Cordeiro (UFPR)

Revisão do Caderno de resumos
Arthur Aroha
Carolina Amaral de Aguiar
Ignacio Del Valle Dávila
Rosane Kaminski

Designer
Yasmin Fabris