

6^a



JORNADA DE ESTUDOS EM
HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

Cultura cinematográfica: entre o local e o universal

Caderno de resumos



Universidade Federal de Pernambuco



PPGCOM
PUCMINAS



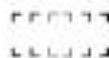
fca
Faculdade de
comunicação e artes



PUC Minas



Programa de Pós-Graduação
em Inovação em Gestão - UFPA



PPGCINEUFF

6^a  JORNADA DE ESTUDOS EM
HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

Cultura cinematográfica: entre o local e o universal

Caderno de resumos

Belo Horizonte
28 a 30 de agosto de 2024.



Apresentação

A VI edição da Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro será realizada entre os dias 28 e 30 de agosto de 2024 no curso de Cinema e Audiovisual da PUC Minas, em Belo Horizonte (MG), mantendo o objetivo central dos encontros anteriores: promover discussões, aprofundar recortes, discutir metodologias e suscitar abordagens ainda pouco exploradas acerca da história e da historiografia do cinema no Brasil.

A partir do tema “Cultura Cinematográfica: entre o local e o universal”, os pesquisadores foram instigados a refletir sobre as variadas acepções do termo. Se, décadas atrás, a noção de “cultura cinematográfica” era associada a certa erudição, a um acúmulo de conhecimentos ditos universais de uma cinefilia configurada pelo cânone do cinema enquanto arte, propõe-se nos últimos anos um olhar mais contemporâneo e alargado sobre o termo.

Por cultura cinematográfica compreende-se tudo aquilo que gira ao redor dos filmes e das práticas cinematográficas: produção, distribuição, exibição, tecnologias, espectadorialidade, compreendendo assim também as cinefilias, a crítica e o cineclubismo. Além de abordagens históricas que contemplem a perspectiva “universalizante” e elevada, também convidamos a pensar sobre as relações de agentes em um determinado contexto local, em dado momento histórico, produzindo vestígios materiais e práticas específicas que, ao longo do tempo, inscrevem os dados de uma comunidade de cinema.

A VI Jornada será dividida em dois momentos: no dia 28/08/2024, quarta-feira (tarde e noite), ocorrerá a abertura da VI Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro e do VI Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro. Nos dias 29 e 30/08/2024, quinta e sexta-feira (manhã e tarde), ocorrerão as apresentações de comunicações, com mesas compostas por três participantes cada uma. O tempo de apresentação para cada comunicação é de no máximo 20 minutos. Não haverá mesas paralelas.

A atividade acadêmica é uma realização do Curso de Cinema e Audiovisual da PUC Minas, Grupo de Pesquisa História e Preservação Audiovisual (PUC Minas), Centro de Experimentação em Imagem e Som (Ceis/PUC Minas), Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF) e Grupos de Pesquisa “Historiografia Audiovisual” (UFJF) e “Cinemídia” (UFSCar).

A VI Jornada recebe o apoio da Secretaria de Comunicação Social da PUC Minas (SECOM), da Faculdade de Comunicação e Artes (FCA), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM PUC Minas), do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL-Universidade Federal de Juiz de Fora), do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine-UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS-Universidade Federal de São Carlos).

Comitê organizador: Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar), Luís Alberto Rocha Melo (UFJF), Marco Tulio Ulhôa (PUC Minas), Pedro Vaz Perez (PUC Minas) e Rafael de Luna Freire (UFF).

Sumário

Homenagens.....	6
Centro de Estudos Cinematográficos (CEC-MG)	6
Geraldo Veloso	8
Programação.....	10
VI Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro.....	13
As imagens de arquivo e a educação: entre o acervo do Museu da Imagem e do Som e o cinema documentário	13
A participação das mulheres no caminho para cinco décadas de animação paraense	15
O cinema e o audiovisual no Pará: história e memória	17
VI Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro	19
Filmes domésticos Nahim Miana: preservação e catalogação	19
A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo e a representação do patrimônio cultural brasileiro pelas lentes de Humberto Mauro.....	21
O papel do município no fomento à produção negra e periférica: breve relato-reflexivo sobre o acesso a recursos através da Lei de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte (MG) ..	23
Interseções entre o Estado Novo e a Ditadura Militar em <i>O Caso dos Irmãos Naves</i>	24
Santos milagrosos e madonas de cedro: violência e cristianismo no cinema brasileiro da década de 1960.....	26
A trajetória do filme <i>A Vida Provisória</i> : censura, exibição e crítica.....	28
Modernistas de 1922 e o público dos cinemas do subúrbio carioca: o caso de Ribeiro Couto	30
<i>Sobre os anos 60</i> e a historiografia do cinema: uma análise.....	32
A “cultura cinematográfica” segundo o programa <i>Cinamateca</i> , do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme	34
A primeira sala fixa de Salvador: a trajetória do <i>Cinema Bahia</i>	36
Desafios das retomadas - Cine São José e seus 80 anos.	38
Manifestações do gênero policial no cinema moderno brasileiro (1950-1980).....	40
<i>A Dupla Jornada</i> de Helena Solberg: um olhar sobre cinema e América Latina	42
Realismo fantasmagórico queer no cinema brasileiro contemporâneo	44
A CSN e o cinema: uma aliança em torno da construção do “operário padrão”	46
Os cartazes das chanchadas de Watson Macedo (1952-1966): um estudo de Cultura Visual	48

O papel da cena de exibição independente do Rio de Janeiro dos anos 2000 na constituição da identidade da geração local.....	50
Padre Massote: da especulação histórica à jornada acadêmica	52
<i>Hollywood</i> na Mogiana Paulista: Edgard de Castro e o cinema <i>made in</i> Ribeirão Preto;....	54
Cinema moderno em Goiás: propostas para uma história.....	56
Atividades profissionais nos primórdios do cinema brasileiro: Emílio Guimarães, família Rockert e os filmes produzidos em Campos dos Goytacazes - RJ em 1909	58
Do Rio a São Luiz: O circuito de exibição da comédia <i>Augusto Annibal quer casar</i> (1923) no Brasil	60
Luiz de Barros em <i>Selecta</i>	62

Homenagens

Centro de Estudos Cinematográficos (CEC-MG)

No vácuo deixado pela extinção do Clube de Cinema de Minas Gerais, em 15 de setembro de 1951 foi fundado o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC-MG), com o objetivo de dar vazão aos anseios dos apaixonados por cinema na jovem capital mineira. Há distintos relatos, no livro *Presença do CEC* – organizado por Mário Alves Coutinho e Paulo Augusto Gomes para celebrar os 50 anos da instituição –, sobre a reunião de fundação, mas é certo que estavam presentes figuras fundamentais para o desenvolvimento do cineclubismo e da crítica cinematográfica em Belo Horizonte naqueles anos: Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Raimundo Fernandes e Fritz Teixeira de Sales. Além dos irmãos gêmeos Geraldo e Renato Santos Pereira, recém voltados do *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), em Paris – de onde, possivelmente, veio a inspiração para a alcunha da nova instituição.

Ao longo de suas sete décadas, o CEC foi e continua sendo muitas coisas, em diferentes espaços e distintas épocas, movido e movendo variados grupos de pessoas. Para pegar emprestado o termo usado por Maurício Gomes Leite: mais que um cineclubes, ou um espaço para formação de críticos e cineastas, o CEC é e sempre foi “uma agulha oscilante”.

Pelo CEC, passaram importantes nomes do cinema, das letras, do teatro, da dança, da música, da psicanálise, e de diversas outras áreas das artes e do conhecimento. São figuras como Guy de Almeida, Maurício Gomes Leite, Flávio Pinto Vieira, Sylvio de Vasconcellos, Silviano Santiago, José Haroldo Pereira, Victor Hugo de Almeida, Carlos Denis Machado, Lúcia Helena Monteiro Machado, Fernando Brant, Márcio Borges, Flávio Werneck, Mário Alves Coutinho, Geraldo Veloso, Paulo Augusto Gomes, Celina Albano, Carlos Alberto Prates Correia, Neville d’Almeida, Ricardo e Rubens Gomes Leite, Guaracy Rodrigues, Schubert Magalhães, Valéria Penna, Ronaldo de Noronha, Ronaldo Brandão, Clarice Lerhman, Esmeralda de Moraes Terra, e tantos outros que não caberiam nesta página. Como sugere Ronaldo Brandão, havia “mais nomes no CEC do que estrelas na Metro”.

As sessões do CEC sempre foram nômades. Começaram no auditório da Cultura Inglesa, passaram pelo auditório do Clube Belo Horizonte, pelo Conservatório Mineiro de Música, pela Biblioteca Thomas Jefferson, Instituto de Educação, até ocupar o célebre andar de cima do Cine Art-Palácio, na rua Curitiba. As sessões ainda viriam a ocupar o auditório da Imprensa Oficial (futuro Clara Nunes), na rua Rio de Janeiro, o Cine Humberto Mauro, no Palácio das Artes, e, mais recentemente, no restaurado Cine Santa Tereza. E, como o CEC, após mais de 70 anos de história, segue em atividade, é de se esperar que novos espaços acolham as sessões no futuro.

Por vários anos, o CEC funcionou como o núcleo da intelectualidade belo-horizontina: nos filmes projetados nas telas – disputadas pré-estreias ou clássicos revisitados; nas páginas da *Revista de Cinema* – lançada em 1954, e que ecoou na Bahia de Glauber Rocha, na São Paulo de Paulo Emílio Sales Gomes, no Rio de Alex Viany, na Roma de Guido Aristarco e Luigi Chiarini, na Paris de Agnès Varda. Pelas lentes do CEC e pelas páginas da *Revista* foram abertos os olhos de mineiros e brasileiros para o neorealismo italiano, o cinema de Hollywood, a Nouvelle Vague e tantas outras realizações.

Entre as diferentes gerações e as idas e vindas da instituição ao longo das décadas, foram realizados diversos cursos, mostras e festivais. E os frutos irradiaram também na curadoria de

filmes do Cine Pathé (Savassi) e na criação do pequeno Cinema Nôvo (na galeria San Remo), onde eram programados filmes de arte paralelos ao circuito comercial. Depois, na criação da Sala Humberto Mauro, no fim da década de 1970. Do CEC também saíram inspirações para outros campos, como a famosa relação dos músicos e compositores do Clube da Esquina com o cineclubista: a importante pré-estreia de *Jules et Jim* no CEC, que mudaria os rumos da carreira de Milton Nascimento; as imagens cinematográficas projetadas nas letras de Márcio Borges e Fernando Brant, ambos cequianos, são exemplos dessa articulação.

Em torno do CEC – e da Escola Superior de Cinema da Universidade Católica (ESC) – também surgiram cineastas e filmes importantes na história do cinema no Brasil. Atravessando a fronteira traçada desde a década de 1950, que definia a crítica e o cineclubismo como atividade primordial da instituição (apesar do pioneirismo de José Roberto Duque de Novaes, em 1953, com seu *Estudo n. 1*), jovens visionários partiram em meados de 1960 para a realização cinematográfica. Diferentes fatores colaboraram para esta virada, como o famoso curso de Arne Sucksdorff no Rio de Janeiro – de onde, em 1963, José Haroldo Pereira planejou o não realizado *Namorados* –, e o convite para assistências diversas nos sets de *Barravento* (Schubert Magalhães e Flávio Pinto Vieira), *O Padre e a moça* (Geraldo Veloso, Carlos Alberto Prates Correia e Flávio Werneck) e *A Hora e a vez de Augusto Matraga* (Harley Carneiro, Guará Rodrigues e César Pacheco, alunos da ESC).

Com a experiência destas produções, em 1965 organiza-se o Centro Mineiro de Cinema Experimental (Cemice) – ainda pouco estudado –, e realizam-se filmes em várias frentes. Valemo-nos aqui das informações deixadas pelo saudoso Paulo Augusto Gomes, que generosamente mapeou grande parte desta produção, da qual destacam-se as estreias de Carlos Alberto Prates Correia, com *O milagre de Lourdes*, e de Neville d’Almeida, com *O bem-aventurado*. Ambos acabariam traçando elogiosas carreiras no cinema. Outra estreia foi de Schubert Magalhães, com *Aleluia*, cujo precoce falecimento abreviou uma trajetória que ainda prometia muitas realizações.

Na mesma época outros curtas-metragens foram realizados, como *Interregno*, de Flávio Werneck, *Joãozinho e Maria*, de Márcio Borges, *Ocorrência policial*, de Luís Otávio Madureira Horta, *Primeiro momento e Momento de violência*, de Alberto Graça, *Esparta*, de Milton Gontijo, *Roteiro do Gravador* e *Superstição no Futebol*, de Sylvio Lanna, *Anunciação*, de Lucas Raposo e *Pastores Desavisados*, de Ricardo Teixeira de Salles. No Rio de Janeiro, o cequiano Maurício Gomes Leite rodava, em 1966, seu primeiro curta, *O Velho e o novo*. Nos anos seguintes, além do próprio Maurício, outras figuras como Oswaldo Caldeira e Geraldo Veloso davam início na direção cinematográfica. O CEC atingia, definitivamente, as câmeras de cinema.

Hoje, o CEC segue atuante na formação de público e na defesa do cineclubismo, graças ao ímpeto de nomes como Victor Hugo de Almeida e Lourenço Veloso, apoiados por cequianos históricos. Projetos de fomento têm sido realizados, um documentário sobre a história da instituição se anuncia, e está em curso projeto de digitalização de seu importante acervo, que reúne documentos das sessões, cartazes, jornais, revistas, livros e filmes.

Pelas sete décadas de engajamento no cineclubismo, na crítica e na realização, a 6ª Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro homenageia o Centro de Estudos Cinematográficos. Vida longa ao CEC!

Pedro Vaz Perez

Professor e Coordenador do curso de Cinema e Audiovisual da PUC Minas

Geraldo Veloso

Homenagear o cineasta e crítico, Geraldo Veloso (1944-2018), é revisitar uma trajetória artística e intelectual que, em maior ou menor medida, está conectada a alguns dos momentos mais importantes da história do cinema realizado em Minas e no Brasil. Com uma personalidade cativante e profundamente apaixonado pela sétima arte, Veloso – como era chamado por amigos e familiares – exibiu um conhecimento enciclopédico nas palestras e sessões nas quais era convidado para participar, como na ocasião em que promovemos um rico debate sobre *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos. Evento, como tantos outros, em que a sabedoria e as experiências de Geraldo Veloso iluminaram os caminhos da cinefilia belo-horizontina, oferecendo ao público um entusiasmo e um amor singular pela arte do cinema.

Conhecer, portanto, a trajetória de Geraldo Veloso requer um retorno ao seu marco inicial: o ingresso no Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC-MG), no qual teve o privilégio de estar ao lado de importantes críticos da época, como Cyro Siqueira, Fritz Teixeira Salles, Maurício Gomes Leite, Jacques do Prado Brandão, Silviano Santiago, Flávio Pinto Vieira e Guy de Almeida. Por Cyro, Veloso nutria uma especial admiração que tinha como principal referência seu trabalho como crítico e editor da então prestigiada *Revista de Cinema*, publicação a qual futuramente Veloso também se tornaria um dos editores. Nas palavras do próprio Veloso, em seu livro, *O Cinema Através de Mim* (2015), a sua entrada no CEC está articulada a uma geração posterior à de Cyro que, por sua vez, se tornou conhecida por ser a primeira geração de cequianos interessada não só na crítica, mas na realização de filmes. Uma geração fortemente inspirada pela *Nouvelle Vague* e por outros movimentos ao redor do mundo que tinham como elemento em comum a consciência de que o cinema poderia ser feito de forma independente e autoral, por jovens cinéfilos ansiosos por uma nova linguagem e liberdade expressiva.

Uma atitude que mobilizou toda uma geração de jovens membros do CEC, a realizarem seus primeiros filmes, em meados da década de 1960. Além de Geraldo Veloso, Neville D’Almeida, Schubert Magalhães, Carlos Alberto Prates Correia, Victor Hugo de Almeida, Oswaldo Caldeira, Tiago Veloso, Ricardo Gomes Leite, Sylvio Lanna, Paulo Augusto Gomes e José Sette de Barros, são alguns nomes que se destacaram dentre os frequentadores do CEC que, a partir do golpe e das transformações em curso no cinema brasileiro, perceberam que os grandes temas do pensamento e da produção artísticas naquele tempo, passavam tanto pelo “fazer cinema” quanto pelo “compromisso político”.

Alguns acontecimentos foram cruciais para os primeiros passos de toda essa geração em direção à realização cinematográfica. Em um dos seus textos, Geraldo Veloso destacou a importância da participação de alguns mineiros ligados ao CEC, no curso de Arne Sucksdorff, realizado no Rio de Janeiro, em meio aos quais estava Guará Rodrigues. Outro evento de grande importância nesse processo, foi a vinda à Belo Horizonte no final de 1964, de Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade e Roberto Santos, a fim de realizarem um projeto que envolvia três longas metragens. Projeto do qual surgiu *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965), dirigido por Roberto Santos, e *O Padre e a Moça* (1966) por Joaquim Pedro de Andrade. Deste último, Veloso se tornou assistente de produção, iniciando uma carreira cuja continuidade se deu nas primeiras produções dos cineastas cequianos e na criação do Centro Mineiro de Cinema Experimental (CEMICE). Instituição nascida, segundo Veloso, como um desdobramento do CEC, após a experiência capitaneada por Joaquim Pedro na região de Diamantina.

Uma experiência que se estendeu até o Rio de Janeiro, após Geraldo Veloso receber um convite para participar da finalização de *O Padre e a Moça*. Período em que se muda para a capital

fluminense e desenvolve novos projetos ao lado de David Neves, antes de se reencontrar com uma das figuras de maior influência em sua formação: Maurício Gomes Leite. Crítico e cineasta com quem realizou nos anos seguintes *O Velho e o Novo* (1967) e *A Vida Provisória* (1968), levando à criação da produtora Tekla Filmes e a uma série de projetos em colaboração com realizadores cequianos, como Moisés Kendler e Carlos Alberto Prates Correia, na montagem de um dos episódios de *Os Marginais* (1968), além de Ricardo Gomes Leite e Paulo Laender, na produção executiva de *Tostão – A Fera de Ouro* (1970). Produções que promoveram uma importante relação entre realizadores mineiros e cariocas, no período em questão.

De 1968 em diante, Geraldo Veloso se tornou montador de alguns dos principais filmes do movimento que ficou historicamente conhecido como o *cinema marginal*. Foi na moviola que Veloso também deixou um legado importante, em produções como *Jardim de Guerra* (1968), *Mangue Banguê* (1971) e *Piranhas do Asfalto* (1971) de Neville de D’Almeida; *Blabláblá* (1968) de Andrea Tonacci; *O Anjo Nasceu* (1968), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) e *Lágrima de Pantera* (1972) de Júlio Bressane; *Os Monstros de Babaloo* (1970) de Elyseu Visconti; e *Sagrada Família* (1970) de Sylvio Lanna. Realizações intercaladas com a montagem de uma série de curtas documentais dirigidos por Paulo Gil Soares, além de um longa realizado pelo baiano em parceria com Geraldo Sarno e Sérgio Muniz, intitulado *Heranças do Nordeste* (1972).

Foi neste contexto de rupturas estéticas e transgressões políticas que Geraldo Veloso se aventurou pela primeira vez na direção, dando vida a um projeto autoral por ele escrito e dirigido, intitulado *Perdidos e Malditos* (1970). Filme de uma ousadia incomum, em que a sensibilidade diletante do diretor iniciante serviu não só para colocá-lo na prateleira dos cineastas marginais, mas também para revelar a curiosidade fundamental que o próprio Geraldo diz na introdução de seu livro ser sua característica mais marcante, sua “real vocação”. Uma curiosidade que, em termos artísticos, se manifestou ao longo de sua carreira na experimentação, como um estilo resultante de sua predileção por artistas como Jean-Luc Godard e Timothy Leary. Daí o caráter ensaístico de *Toda Memória das Minas* (1978), projeto posterior cuja influência dos filmes caseiros de Stan Brakhage foi seminal, na criação de uma narrativa livre, composta por relatos em primeira pessoa e imagens do ambiente familiar. Filmes que somados aos longas *Homo Sapiens* (1983) e *O Circo das Qualidades Humanas* (2000), compõem a obra do diretor Geraldo Veloso e revelam esta que é apenas uma das facetas de um homem que dedicou toda a sua vida ao cinema.

Neste sentido, muito ainda poderia ser dito sobre a trajetória de Geraldo Veloso, tendo em vista sua participação em mais de 120 filmes do cinema brasileiro, além de toda a sua contribuição como crítico, professor e pesquisador durante mais de 50 anos de atividade. Entretanto, é válido destacar que toda essa jornada passou a ser contemplada desde 2019, pelo batismo da única sala pública de cinema de rua existente em Belo Horizonte, como sala Geraldo Veloso, pertencente ao Museu da Imagem e do Som e situada no histórico Cine Santa Tereza. Uma homenagem que hoje preserva a memória desde saudoso amante da sétima arte e que por fim nos permite apontar como, em meio a tantos outros nomes importantes que ajudaram a escrever a história do cinema realizado na capital mineira, foi o de Geraldo Veloso a seguir como emblema do sentimento que move todo espectador belo-horizontino apaixonado pelo cinema.

Marco Túlio Ulhôa

Professor da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas

Programação

DIA 28/08 - QUARTA-FEIRA

13h30 – Credenciamento

14h – Abertura

Abertura da 6ª Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro e do 6º Fórum de pesquisas em História do Cinema Brasileiro

14h30 – 6º Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro

As imagens de arquivo e a educação: entre o acervo do Museu da Imagem e do Som e o cinema documentário – Julia Fagioli (PPGCOM-UFJF/PUC Minas)

A participação das mulheres no caminho para cinco décadas de animação paraense – Patrícia Lindoso (UFMG)

O cinema e o audiovisual no Pará: história e memória – Ramiro Quaresma da Silva (UFPA)

16h – Intervalo

16h30 – Exibição de Filmes

18h – Intervalo

18h30 – Homenagem

Homenagem a Geraldo Veloso e ao Centro de Estudos Cinematográficos (CEC-MG)

DIA 29 - QUINTA-FEIRA

9h – Credenciamento

9h30 – Mesa 1 – Preservação, patrimônio e políticas públicas

Filmes domésticos Nahim Miana: preservação e catalogação – Vanessa Rodrigues (PPGCine/UFF)

A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo e a representação do patrimônio cultural brasileiro pelas lentes de Humberto Mauro – Lucas Costa (IFMG Ouro Preto)

O papel do município no fomento à produção audiovisual negra e periférica: breve relato-reflexivo sobre o acesso a recursos através da Lei de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte (MG) – Simone Marques de Moura (PUC Minas)

11h – Intervalo

11h30 – Mesa 2 – Releituras dos anos 1960

Interseções entre o Estado Novo e a Ditadura Militar em *O caso dos Irmãos Naves* – Marco Túlio Ulhôa e Vinicius Garzon Tonet (PUC Minas/UFMG)

Santos Milagrosos e madonas do cedro: violência e cristianismo no cinema brasileiro da década de 1960 – Lucas dos Reis Tiago Pereira (UFF)

A trajetória do filme *A vida provisória*: censura, exibição e crítica – Pedro Vaz Perez (PUC Minas)

13h – Almoço

14h30 – Mesa 3 – O cinema e sua crítica

Modernistas de 1922 e o público dos cinemas do subúrbio carioca: o caso de Ribeiro Couto – Rafael de Luna Freire (PPGCine/UFF)

Sobre os anos 60 e a historiografia do cinema: uma análise – Arthur Autran (UFSCar)

A “cultura cinematográfica” segundo o programa *Cinemateca*, do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme – Luís Alberto Rocha Melo (UFJF)

16h – Intervalo

16h30 – Mesa 4 – Histórias de Cinemas

A primeira sala fixa de Salvador: a trajetória do Cinema Bahia – Filipe Gama (UESB/UFF)

Desafios das retomadas – Cine São José e seus 80 anos – Flaviany Bruna do Nascimento Tavares (UNESA)

17h30 – Intervalo

18h – Lançamento de Livros

DIA 30 - SEXTA-FEIRA

9h – Credenciamento

9h30 – Mesa 5 – Gêneros, gêneros

Manifestações do gênero policial no cinema moderno brasileiro (1950 – 1980) – Vinícius da Cunha Bisterço (USP)

A dupla jornada de Helena Solberg: um olhar sobre cinema e América Latina – Yanet Aguilera Franklin de Matos e Helena Brandão Fernandes (Unifesp)

Realismo fantasmagórico queer no cinema brasileiro contemporâneo – Renato Trevizano dos Santos (USP)

11h – Intervalo

11h30 – Mesa 6 – Espectadores: consumo e cinefilia

A CSN e o cinema: uma aliança em torno da construção do “operário padrão” – Alessandra Souza Melett Brum (UFJF)

Os cartazes das chanchadas de Watson Macedo (1952 – 1966): um estado de Cultura Visual – Carlos Eduardo Pinto de Pinto (UERJ)

O papel da cena de exibição independente do Rio de Janeiro dos anos 2000 na constituição da identidade da geração local – Thiago Nogueira Carvalho (PPGMC/ECO/UFRJ)

13h – Almoço

14h30 – Mesa 7 – Cultura cinematográfica: trajetórias

Padre Massote: da especulação histórica à jornada acadêmica – Rodrigo Sampaio Cauhi (PPGCine/UFF)

Hollywood na Mogiana Paulista: Edgard de Castro e o cinema *made in* Ribeirão Preto – Fábio Vellozo (Cinemateca MAM-RJ)

Cinema moderno em Goiás: propostas para uma história – Lara Damiani de Oliveira Estevão (UFG)

16h – Intervalo

16h30 – Mesa 8 – Cinema silencioso: produção, exibição e crítica

Atividades profissionais nos primórdios do cinema brasileiro: Emílio Guimarães, família Rocket e os filmes produzidos em Campos dos Goytacazes – RJ em 1909 – Tiago Bravo P. F. Quintes (UFF)

Do Rio a São Luiz: O circuito de exibição da comédia *Augusto Annibal quer casar* (1923) no Brasil – Sancler Ebert (PPGCine-UFF/FMU-FIAMFAAM)

Luiz de Barros em *Selecta* – Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar)

18h – Encerramento

VI Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro

Dia 1 – 28 de agosto de 2024

14h30

As imagens de arquivo e a educação: entre o acervo do Museu da Imagem e do Som e o cinema documentário

Julia Gonçalves Declié Fagioli (PPGCOM-UFJF / PUC Minas)

Palavras-chave: imagens de arquivo; documentário; educação.

Resumo

Esta proposta tem como objetivo relatar e discutir a experiência do projeto “Documentário e memória: preservação e reutilização de imagens de arquivo” que consistiu em uma oficina com três encontros, voltada para professores de escola pública. O curso teve como tema a preservação e a reutilização das imagens de arquivo no documentário, tomando como principal referência o acervo do MIS-BH. Buscamos compreender os conceitos de arquivo e imagem de arquivo; conhecer o acervo de imagens disponível no MIS BH, além de refletir sobre as diferentes formas de reapropriação de imagens no cinema documentário. Por último, pretendemos assimilar a possibilidade de utilização de imagens de arquivo e do cinema documental como ferramentas pedagógicas. Propomos discutir o percurso das aulas, bem como o resultado esperado, a saber, a capacitação de professores, para que pudessem, junto a seus alunos, promover um olhar crítico e aprofundado às imagens e aos filmes.

Resumo expandido:

As imagens de arquivo produzem um testemunho dos acontecimentos filmados. No momento em que se produz uma imagem, não é possível apreender completamente aquilo que ela representa, apenas após a passagem do tempo é possível lançar a elas novos olhares, à luz do presente. No entanto, não dizem respeito somente ao passado, possibilitam compreender melhor o presente. Através das imagens, portanto, podemos conhecer nossa história e, através da ampliação de seu acesso, aumentar a sua transmissão.

Com base nesses pressupostos, esta proposta tem como objetivo relatar e discutir a experiência da oficina “Documentário e memória: preservação e reutilização de imagens de arquivo” que consistiu em uma oficina com três encontros, destinada a professores de escolas públicas da Região Metropolitana de Belo Horizonte. O tema do curso foi a preservação e reutilização de imagens de arquivo no documentário, tendo como principal referência o acervo do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. O Museu possui, atualmente, mais de 45 mil filmes em diversos suportes, tais como películas, fitas VHS, DVDs e arquivos digitais e aproximadamente

40 mil fotografias. Tal acervo é pouco conhecido e pouco acessado e a oficina visa estender o acesso a ele a um público que convive majoritariamente na periferia da cidade.

Dentre nossos objetivos estão: compreender os conceitos de arquivo e imagem de arquivo; conhecer o acervo de imagens disponível no MIS BH, proporcionando o contato com a materialidade das imagens; reconhecer a importância da preservação das imagens de arquivo; perceber os diferentes modos de reapropriação de imagens no cinema documentário, abrangendo fontes diversas, tais como arquivos de família, imagens televisivas, imagens amadoras, imagens de outros filmes, fotografias, imagens de câmeras de vigilância, dentre outras.; assimilar a possibilidade da utilização das imagens de arquivo e do cinema documentário como ferramentas pedagógicas. Além disso, buscamos compreender as diferentes formas de reapropriação de imagens no cinema documentário, abrangendo diferentes fontes, como arquivos familiares, imagens televisivas, imagens amadoras, imagens de outros filmes, fotografias, imagens de câmeras de vigilância, entre outras.

Ao final do curso promovemos duas sessões de cinema em duas escolas. Um com jovens adultos e outro com estudantes do ensino médio. Exibimos o filme “Retratos de identificação”, dirigido por Anita Leandro, sobre a ditadura no Brasil. Nesta pesquisa, propomos discutir o andamento das aulas, bem como o resultado esperado, a saber, a formação dos professores, para que pudessem, em conjunto com seus alunos, promover um olhar crítico e aprofundado sobre imagens e filmes, o que resultará em um estudo mais detalhado e diversificado da história.

Bibliografia Básica:

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem-arquivo ou imagem-aparência. In _____. *Imagens Apesar de Tudo* São Paulo: KKYM, 2012.

GUZMÁN, Patrício. As imagens perdidas. In: _____. *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições São Paulo, 2017.

LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem In: *LOGOS* 45 Vol.23, No 02, 2o semestre 2016.

LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. In: *Catálogo Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2010.

LISSOVSKY, Maurício. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana. (Org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro, 2004, p. 47-63.

MORETTIN, Eduardo. Acervos fílmicos, imagem-documento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos. In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana. *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papyrus, 2015.

Minibiografia:

Mestra (2011) e doutora (2017) pelo PPGCOM-UFMG. Realizou estágio pós-doutoral no PPGCOM-UFJF entre 2019 e 2023. Atuou como professora substituta no curso de Comunicação

Social da UFMG. Realizou trabalhos de curadoria junto ao forumdoc.bh e ao Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Idealizadora da Oficina Documentário e Memória: preservação e reutilização de imagens de arquivo. Atualmente é professora colaboradora do PPGCOM-UFJF e atua no curso de Cinema e Audiovisual da PUC Minas.

A participação das mulheres no caminho para cinco décadas de animação paraense

Patrícia Lindoso de Barros (PPGArtes/EBA/UFMG)

Palavras-chave: animação brasileira; animação paraense; mulheres na animação.

Resumo

Buscando provocar abordagens pouco investigadas na história do cinema no Brasil, este artigo propõe outras perspectivas para a diversa e geograficamente abrangente cultura cinematográfica do país. Com o foco nas realizadoras paraenses de animação, apresenta-se um panorama da filmografia estabelecida nesse recorte. Essas informações derivam do levantamento que vem sendo realizado desde 2020 pelo grupo de pesquisa Mulher Anima e sintetizam resultados obtidos durante dois anos de mestrado (LINDOSO, 2023). Utilizando metodologias de pesquisa histórica e documental, a trajetória dessas mulheres no cinema foi traçada por meio da reunião, revisão, organização, cruzamento e análise de dados. Neste panorama, de meados dos anos 1970 até início dos anos 2020, é possível identificar três gerações de realizadoras de animação no Pará, contribuindo tanto como cineastas quanto fomentadoras da produção do cinema no estado, conectando culturalmente a Região Norte à outras partes do Brasil e do mundo.

Resumo expandido:

Enquanto as mulheres e a Região Norte encontram-se marginalizadas, respectivamente, pelas hegemonias nos campos identitário de gênero e geográfico no Brasil, a linguagem da animação tem suas origens entrelaçadas com o cinema e, controversamente, é negligenciada pelos estudos da área e do campo das artes como um todo. Pesquisadores como Graça (2006, 2015), Honari (2018) e Xavier (2018) já fazem essa advertência. A partir das pesquisas acadêmicas de Guedes (1995), Carvalho (2015, 2021), Silva (2015), Duarte (2018) e Conceição (2020), com buscas adicionais sobre cinema paraense em diferentes acervos, estima-se que de 1975 a 2023 tenham sido produzidas mais de 40 animações paraenses, das quais mais de 20 foram realizadas por mulheres.

Nesse panorama, a animação mais antiga mapeada trata-se de *Manosolfa* (1975), dirigida por Sandra Coelho de Souza e roteirizada em parceria com Maria Sylvia Nunes. Esse curta-metragem participou da Quinzena dos Realizadores no Festival de Cinema de Cannes, sete anos antes da animação brasileira *Meow!* (1982) receber o Prêmio Especial do Júri no mesmo festival e dez anos antes da criação do I Núcleo de Animação do CTA v (1985).

Posteriormente, entre o final dos anos 1980 e meados dos anos 2000, destaca-se o trabalho das irmãs paraenses Fernanda e Flávia Alfinito, cineastas de animação radicadas no Rio de Janeiro que trabalharam juntas na realização de filmes, festivais, mostras e oficinas entre o Sudeste e o Norte do Brasil. Dos pelo menos seis curtas-metragens realizados por elas, três são animações: *Leonora Down* (1990), *Ninó* (1997) e *O Bicho* (2005).

A geração mais recente de realizadoras paraenses de animação pode ser identificada pelas contínuas produções das irmãs Luana e Maiara Esquerdo, com as animações: *Big Amigos — A Missão D-05* (2012), *O Açai da Abelha* (2013), *Contra-tempo* (2013), *Cidade dos Guarda-Chuvas* (2014), *A Corda* (2015), *Belém, Minha Belém* (2016), *O Menino, a Chuva e o Rio* (2016), *Quem Tem Pena é Galinha* (2016) *Bééé!!!* (2017), e *Conexão Natural* (2017).

Outras realizadoras contribuíram com essa nova leva de curtas-metragens, com as seguintes animações: *A Mala* (2010), dirigido por Fabiannie Bergh; *Coragem pra Cachorro* (2012), de Alexandra Castro Conceição; *Quem Vai Levar Mariazinha para Passear?* (2012 ou 2014), idealizado por Ester Sá e dirigido por André Mardok; *A Abominável Noite de Elizabeth* (2013) e *Psicodella* (2013), codirigidos por Duana Aquino e Márcio Chucky; *Can't Stop Motion* (2013), de Duana Aquino e Eva Jussara Carvalho Furtado; *Vento Leva* (2013), de Dayanne Eguchi; *O Voo do Beija-Flor* (2015) e *A Lanterna Mágica* (2019), de Ana Cláudia da Cruz Melo; *Vida de Monstro* (2016), de Duana Aquino; *Adão* (2017), de Rafaella Cândido; *Um Conto em Chita* (2019), de Eliane Flexa; e *Não Mais* (2021), de Brenda Bastos. Essa nova geração é fruto de diferentes processos de formação — seja através de oficinas ofertadas por festivais e instituições do governo paraense, ou através de cursos técnicos e de ensino superior.

Bibliografia Básica:

DUARTE, A. Animação audiovisual paraense: formação do campo e narrativas quadro a quadro. UFPA, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10534>. Acesso em: 7 jul. 2022.

GRAÇA, M. E. Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada. São Paulo: Editora Senac, 2006.

HONARI, L. Reflecting on Proto-Animation Techniques in the Mandalic Forms of Persian Traditional Arts. 2018. Disponível em: <https://journal.animationstudies.org/leila-honari-reflecting-on-proto-animation-techniques-in-the-mandalic-forms-of-persian-traditional-arts/>. Acesso em: 01 ago.2023.

LINDOSO, P. Cinema de animação paraense realizado por mulheres. UFMG, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/63867>. Acesso em: 13 maio. 2024.

SILVA, R. O site cinematecaparaense.org e a preservação virtual do patrimônio audiovisual: uma cartografia de vivências cinematográficas. UFPA, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10021>. Acesso em: 5 jul.2022.

Minibiografia:

Artista e pesquisadora, mestre em Artes na linha de pesquisa Cinema (UFMG, 2023) e bacharel em Cinema de Animação (UFPEL, 2014). Participou das equipes de curadoria da mostra

competitiva do 11º ANIMAGE e das rodas de conversa do 1º FIAB. Atualmente trabalha na coordenação de filmes e mostras do Dia Internacional da Animação em dez cidades do interior do Pará e desde 2020 integra o grupo de pesquisa Mulher Anima, investigando a participação das mulheres na filmografia da animação brasileira.

O cinema e o audiovisual no Pará: história e memória

Ramiro Quaresma da Silva (ICA/UFPA)

Palavras-chave: cinema paraense; patrimônio audiovisual; memória.

Resumo

Uma linha do tempo de histórias e memórias do cinema e do audiovisual realizados no estado do Pará entre as décadas de 1910 e 2020 a partir de mapeamento, documentação, curadoria e catalogação. Um percurso cartográfico que elabora um panorama histórico, social e político das produções audiovisuais em um mergulho na crítica e análise fílmica, criando uma referência para pesquisa da filmografia paraense, revisitando memórias submersas pelo tempo e colocando foco em mais de um século desta filmografia invisível.

Resumo expandido:

Neste artigo proponho um mergulho na memória cinematográfica e audiovisual do estado do Pará formada por obras fílmicas, pesquisas acadêmicas e relatos de realizadores, atores, técnicos e críticos, para tentar compreender esses ciclos do cinema paraense, revirando o fundo desse rio de histórias em mais de cem anos de cinema no estado. Uma história começa com a chegada de Ramon de Baños, que é seu marco inicial, capturando imagens das paisagens e da sociedade paraense do início do século XX. A figura de Líbero Luxardo com a produção de cinejornais a partir dos anos 1940 e seus quatro longas-metragem nas décadas de 1960 e 1970. As experimentações nos anos 1970 com realizadores como Chico Carneiro, Ronaldo Moraes Rêgo, Giovanni Gallo e Vicente Cecim. O impulso para a realização cinematográfica dos cursos da Casa de Estudos Germânicos da UFPA nos anos 1980 e 1990, de onde saíram cineastas como Januário Guedes, Moisés Magalhães e Emano Loureiro, e resultaram na realização de uma série de curtas-metragem na época, onde também se formou uma geração de técnicos e militantes da área do cinema. Os editais de fomento do início dos anos 2000 que possibilitou uma nova geração de realizadores, como Fernando Segtowick, Marta Nassar, Jorane Castro e Walério Duarte, a produzirem seus filmes. A obra de desenhistas e realizadores de cinema de animação Cássio Tavernard, Andrei Miralha e Otoniel Oliveira se firmaram no campo em obras como *Onda - a festa da pororoca* (2005), *Admirimiriti* (2005) e *Icamiabas na Cidade Amazônia* (2021), respectivamente, entre muitas outras obras entre os anos de 2000 e 2010. O edital DOC TV no início dos anos 2000 impulsionou a produção de documentários no Pará, financiando obras documentais em longa-metragem para serem exibidas em TVs públicas, e possibilitou que documentaristas como Luiz Arnaldo Campos, Horácio Higuchi, Priscilla Brasil, Walério Duarte e Roger Elarrat produzissem conteúdo audiovisual documental. O cenário musical diverso e pulsante do Pará em formato de videoclipes, dos mestres da música tradicional e folclórica ao

popular, do erudito ao rock, do brega melódico ao tecnobrega, do rap aos experimentais. O cinema contemporâneo paraense. As memórias submersas dessa cinematografia fazem referência às dificuldades encontradas ao longo de mais de treze anos de pesquisa da Cinemateca Paraense na tentativa de reunir informações que possibilitariam a criação de uma linha do tempo do cinema e do audiovisual paraenses, que estava dispersa em pouquíssimas publicações, em notícias de jornais, relatos de realizadores, atores, técnicos e críticos, em blogs e sites, e principalmente, na memória das pessoas que fizeram e fazem filmes em nosso estado, e que aqui se reúnem numa tentativa de criar uma historiografia deste cinema. Este artigo é uma síntese da tese *O cinema e o audiovisual do Pará: memórias submersas de uma filmografia invisível* apresentada no PPGARTES/EBA/UFMG, na linha de pesquisa em cinema, em 2023.

Bibliografia Básica:

GUEDES, Januário. Apontamentos para uma história do cinema paraense. In: Revista Asas da Palavra – 100 anos de cinema. Belém; Ed. Unama; 1995.

LOBATO, Ana Lúcia. Líbero Luxardo e a produção de cinejornais no Pará nas décadas de 1940 e 1950. Significação: RCA / Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. - - n.1 (1974) -- São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 2015.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. (Org.). Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes. Belém: CNPq, 2004.

PETIT, Pere. Filmes, Cinemas e Documentários no fim da Belle Époque no Pará (1911-1914). Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

VERIANO, Pedro. Cinema no Tucupi. SECULT. Belém. 1999.

VERIANO, Pedro. Fazendo fitas: memórias do cinema paraense. Belém: Edufpa, 2006.

Site: cinematecaparaense.org

Minibiografia:

Ramiro Quaresma é Doutor em Artes/Cinema EBA –UFMG e Mestre em Artes pelo ICA-UFPA. Professor do Instituto de Ciências da Arte – UFPA desde 2014. Idealizador e curador da Cinemateca Paraense. Realiza desde 2013 a Semana do Patrimônio Audiovisual da Amazônia.

VI Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro

Dia 2 – 29 de agosto de 2024

9h30 – Mesa 1: Preservação, patrimônio e políticas públicas

Filmes domésticos Nahim Miana: preservação e catalogação

Vanessa Maria Rodrigues (PPGCine/UFF)

Palavras-chave: Coleção Nahim Miana; preservação; catalogação

Resumo

Esta comunicação pretende apresentar e discutir os resultados das ações de preservação audiovisual e catalogação detalhada da coleção de películas do cineasta doméstico mineiro, Nahim Miana. As ações foram possibilitadas por um convênio estabelecido entre o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da UFF (Lupa) e a Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa), instituição detentora desse conjunto de filmes. O acordo permitiu que os 34 rolos de películas cinematográficas em bitola 8mm e 16mm, realizados entre as décadas de 1940 a 1970, fossem levadas da Funalfa, em Juiz de Fora (MG), para o Lupa, em Niterói (RJ), para a revisão manual dos filmes, fotograma a fotograma, em mesa enroladeira. Além disso, permitiu o *scaneamento* e análise de algumas produções, algumas delas antes indisponíveis à visualização devido à falta de cópias de acesso em formatos mais modernos de reprodução.

Resumo expandido

A proposta da comunicação é apresentar e discutir os resultados das ações de preservação audiovisual do conjunto de filmes domésticos de Nahim Miana, composto por 34 rolos de películas cinematográficas nas bitolas 8mm e 16mm. As películas foram revisadas manualmente, fotograma a fotograma, em mesa enroladeira, processo que também viabilizou a primeira catalogação integral e detalhada da coleção.

Essas ações foram possibilitadas por um convênio, firmado em 2022 no âmbito da pesquisa de doutoramento desta proponente, entre o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da UFF (Lupa) e a Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa), instituição pública de Juiz de Fora (MG) responsável pela salvaguarda das películas. A coleção foi doada à Funalfa no ano 2000, por iniciativa do próprio realizador: Nahim Miana. Ele fez os filmes entre as décadas de 1940 a 1970, com a intenção inicial de serem exibidos dentro de casa, entre a família e amigos, ou numa área um pouco mais estendida desta, abarcando os vizinhos e possíveis locais de

trabalho como professor de inglês. Conforme nossa análise, os assuntos das filmagens abarcam quatro categorias: família e infância, eventos públicos e políticos, práticas religiosas e passeios.

A inspeção manual dos rolos também permitiu a limpeza, troca e inserção de pontas de proteção, medição de acidez e informações como a presença (ou não) de som, cartelas, montagem, créditos, se o filme é colorido ou preto e branco, metragem dos rolos, quantidade de emendas, graus técnicos, entre outras situações. Infelizmente, em 91,5% da coleção foi identificada “síndrome do vinagre”, processo de degradação considerado um dos piores para a longevidade dos rolos de acetato. Cerca de 76% do conjunto também apresentou indícios da presença de microrganismos (fungo e bolor) destruidores das imagens.

A revisão possibilitou ainda uma comparação de alguns fotogramas nas manifestações em película 16mm, em *pen drive* e na retomada nos curtas-metragens *Cemitério da Memória* (2003) e *Jonathan* (dir. Mariana Musse, 2015), com o objetivo de tentar traçar possíveis alterações na obra e sua preservação ao longo dos anos. Nesse confronto em busca de semelhanças e divergências, encontramos rolos com emendas de películas coloridas e preto e branco (p&b), mas que estavam inventariados e copiados apenas em versão p&b, além de outras incoerências e incompletudes de dados relacionados à documentação disponibilizada pela Funalfa. Também comparamos o telecine feito no ano 2000 com o *scaneamento* das películas realizado pelo Lupa em 2024, a fim de demonstrar possíveis diferenças na qualidade das cópias, sinais de aumento da deterioração e as distintas análises quando se tem acesso a uma e outra versão.

Bibliografia Básica

CASTRO, Natália de. **Revisão de filmes manual básico**. Rio de Janeiro, RJ: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2023.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Manual de manuseio de películas cinematográficas**: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial: Cinemateca Brasileira, 2006.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual**: filosofia e princípios. Brasília: UNESCO, 2017.

FOSSATI, Giovanna. **From grain to pixel**: The Archival Live of Film in Transition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

GARCÍA, Alfonso del Amo. **Clasificar para preservar**. México: CONACULTA – Cineteca Nacional/ Filmoteca Española, 2006.

GRACY, Karen. **Film Preservation**: Competing Definitions of Value, Use, and Practice. United States of America: Society of American Archivists, 2007.

VASQUES, Alexandre. **Nos Rastros de Limite**: um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

Minibiografia

Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), com pesquisa sobre a preservação dos filmes domésticos de Nahim Miana. Mestra em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL-UFJF), com dissertação sobre a

reutilização de imagens de arquivo. Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo (UniAcademia). É membro do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (Lupa-UFF).

A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo e a representação do patrimônio cultural brasileiro pelas lentes de Humberto Mauro.

Lucas Moraes Augusto Costa (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais/IFMG Campus Ouro Preto)

Palavras-chave: Humberto Mauro; INCE; patrimônio cultural

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo principal analisar a história do Instituto Nacional de Cinema Educativo, bem como discutir a representação do patrimônio cultural brasileiro no conjunto de sua produção cinematográfica na temática cidades históricas mineiras, realizada na década de 1950, pelo cineasta mineiro e Chefe do Serviço de Técnica Cinematográfica do INCE, Humberto Mauro. Abordaremos cinco cidades e o conjunto de seus patrimônios culturais pela visão cinematográfica de Mauro e o trabalho do cineasta relativo as manifestações culturais, como os bens de natureza material e aqueles de natureza imaterial. Neste sentido, o presente estudo propõe-se a avaliar o papel do INCE, criado em 1936, órgão subordinado ao então Ministério de Educação e Saúde, na criação de uma suposta identidade nacional, elemento central no escopo ideológico do projeto nacionalista e autoritário do governo Getúlio Vargas (1937-1945) e o seu papel nas décadas posteriores ao fim do Estado Novo.

Resumo expandido

A presente pesquisa tem como objetivo principal analisar a história do Instituto Nacional de Cinema Educativo (doravante indicado apenas pela sigla INCE), bem como discutir a representação do patrimônio cultural brasileiro no conjunto de curtas-metragens dirigidos pelo cineasta Humberto Mauro para a série “Cidades Históricas Mineiras”, em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), entre os anos de 1956 e 1959. Neste sentido, este estudo propõe-se, portanto, avaliar a relação dos órgãos mencionados à luz do contexto sociopolítico da época de suas criações - parte integrante do projeto político-ideológico do Estado Novo (1937-1945), regime ditatorial vigente durante o primeiro governo de Getúlio Vargas - e de suas produções cinematográficas nas décadas posteriores.

Desta maneira, visando dar um passo além nas investigações sobre a vida e obra deste importante cineasta brasileiro, procuramos lançar luz sobre como sua produção e atuação dentro do INCE corroboraram para a consolidação de uma noção de patrimônio que, estando ligada ao projeto ideológico nacional-desenvolvimentista de Getúlio Vargas, moldou através das lentes e das imagens em movimento a percepção de gerações de cidadãos brasileiros sobre o que é/seria este conjunto de ideias, práticas e bens a que denominamos patrimônio cultural.

Cumpramos ainda realizar uma discussão sobre outro vetor conceitual importante, ou seja, tentar estabelecer as bases conceituais do que se entende por patrimônio cultural, mostrando as inflexões e transformações que este conceito sofreu desde seu surgimento no final do século XVIII após a Revolução Francesa, até os nossos dias. Analisar também, neste sentido, que tais curtas podem ser utilizados como documentos-históricos que nos permitiriam, de um lado, compreender a própria construção temporal da ideia de patrimônio cultural, enquanto, de outro, seriam ferramentas de pesquisa que nos possibilitariam embasar novas e/ou futuras intervenções de restauro nos patrimônios culturais tombados pelo IPHAN, cujas características técnicas, artísticas e estilísticas encontram-se registradas nos filmes que analisaremos.

Pretende-se investigar e construir um pensamento que reúne o desenvolvimento de um cinema visto como documento, produzido especificamente dentro de um contexto sociocultural e político específico, o do Brasil dos anos de 1930 e 1940, e cujas características se estendem consequentemente no decorrer de toda a década de 1950.

Nosso objetivo com este trabalho é o de ampliar as possibilidades de leitura sobre o que o cinema enquanto patrimônio cultural a ser preservado pode nos oferecer enquanto fonte documental de pesquisa, para o reconhecimento e o auxílio na preservação da história e resgate de outros tipos de patrimônio.

Bibliografia Básica

BAZIN, André. O que é cinema? Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: CosacNaify, 2014.

CARVALHAL, Fernanda Caraline de A. Luz, câmera, educação! o Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar. 2008. 311f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Gestão e Difusão de Ciências. Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro.

CHOAY, Françoise. Alegoria do patrimônio. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2014.

CRARY, Jonathan. As técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX. Trad.: Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GOMES, Paulo Emilio S. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. Ed.Usp. 1974.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador, 1963-. Teoria contemporânea da Restauração / Salvador

Muñoz Viñas; Flávio Carsalade, tradução. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

WERNECK, Ronaldo. KiryriRendáuaToribócaOpé - Humberto Mauro Revisto por Ronaldo Werneck. São Paulo: Editora Arte Pau Brasil, 2009.

Minibiografia

Museólogo formado pela Universidade Federal de Ouro Preto, especialista em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural (IFMG - Campus Ouro Preto) e gestor cultural com mais de sete anos de experiência atuando como gerente cultural e curador de exposições, mostras de cinema e festivais.

O papel do município no fomento à produção negra e periférica: breve relato-reflexivo sobre o acesso a recursos através da Lei de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte (MG)

Simone Marques de Moura (PUC Minas)

Palavras-chave: política de fomento cultural; Belo Horizonte; cinema periférico

Resumo

Nos últimos vinte anos, a expansão de produções audiovisuais feitas por realizadores de baixa renda, residentes nas periferias das capitais brasileiras e tendo como temática esses territórios têm contribuído para a renovação do cinema brasileiro. Constituindo, a partir dos anos 2010, o chamado Novíssimo Cinema Brasileiro. A emergência dessas produções coincide, entre outros fatores, com a atuação do Estado, sobretudo, no nível municipal para o fomento à produção audiovisual. Considerando esse contexto, o presente trabalho refletirá sobre o acesso às políticas públicas de fomento à cultura no âmbito municipal por artistas e agentes culturais periféricos, partindo da experiência com o filme *Matriarcas da Serra*, contemplado na Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LMIC) - Modalidade de modo, da Prefeitura de Belo Horizonte através de sua Secretaria Municipal de Cultura (SMC).

Resumo expandido

Nos últimos vinte anos, a expansão de produções audiovisuais feitas por realizadores de baixa renda, residentes nas periferias das capitais brasileiras e tendo como temática esses territórios têm contribuído para a renovação do cinema brasileiro. Constituindo, a partir dos anos 2010, o chamado Novíssimo Cinema Brasileiro. A emergência dessa cena audiovisual coincide, não por acaso, com o contexto de: implementação de políticas públicas de acesso às universidades para jovens pertencentes às classes populares; possibilidades de fruição audiovisual através da democratização e descentralização do acesso a obras exibidas em cineclubes; realização de mostras e festivais de cinema organizados nas regiões periféricas das cidades, e por fim, o acesso a recursos financeiros através das políticas de fomento implementadas nos diferentes níveis governamentais. A estes fatores protagonizados pelo Estado, soma-se a popularização do acesso à internet e aos equipamentos audiovisuais, considerados cruciais para a efervescente produção audiovisual negra periférica. E é neste contexto que emerge a ficção documental, *Matriarcas da Serra*, realizada por cineastas, equipe e elenco majoritariamente negro e periférico materializado através do acesso a recursos oriundos de edital público de fomento à cultura no nível municipal. O longa, gravado entre 2019 e 2020 no Aglomerado da Serra, complexo de oito vilas, localizadas na região Centro-Sul de Belo Horizonte, aborda o apagamento e consequente desconhecimento sobre a história de formação da localidade e das demais favelas belo horizontinas na narrativa oficial sobre a capital mineira. Num hibridismo entre a ficção e documentário em que mulheres antes anônimas encenam suas histórias, contracenando com atrizes profissionais, a obra busca disputar e (des)construir imaginários sobre as favelas e seus moradores através de uma narrativa audiovisual contra-hegemônica. Sua feitura resulta de um

intenso e aprofundado processo de pesquisa realizado pela equipe do projeto que realizou mais de noventa entrevistas com moradoras da região, registrando as histórias de vida e a relação delas com a localidade. A sistematização dessas narrativas culminou na produção do roteiro do longa-metragem e em postagens semanais nas redes sociais do projeto. Iniciativa protagonizada por sujeitos historicamente marginalizados quanto à possibilidade de “falarem sobre si” e “narrarem suas próprias histórias”. Partindo desta breve contextualização, o presente trabalho refletirá sobre o acesso às políticas públicas de fomento à cultura no âmbito municipal por artistas e agentes culturais periféricos, a partir da experiência com o filme *Matriarcas da Serra*, contemplado na Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LMIC) - Modalidade Fundo, da Prefeitura de Belo Horizonte através de sua Secretaria Municipal de Cultura (SMC).

Bibliografia Básica

ALVARENGA, Clarisse e HIKIJI, Rose Satiko. “De dentro do bagulho”: o vídeo a partir da periferia. In: Sexta Feira 8 Periferia. FERRARI, F; HIKIJI, R. S. et all (Orgs). São Paulo: Editora 34, 2006.

FREITAS, Marcelo Braga de Freitas. Na margem e no centro: A produção audiovisual das periferias e a Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. Cadernos IS-UP – Cadernos do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, 1, 20-26.

FREITAS, Marcelo Braga. A qual território você pertence? A experiência da Lei Municipal de Incentivo à Cultura no fomento à produção audiovisual das periferias de Belo Horizonte / Marcelo Braga de Freitas. Belo Horizonte, 2021. Dissertação.

VIANA, Iara Félix Pires. Trajetórias socioespaciais, narrativas cinematográficas e lazer de cineastas negras: interseções entre racismo e sexismo. 2021. 200 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.

11h30 – Mesa 2: Releituras dos anos 1960

Interseções entre o Estado Novo e a Ditadura Militar em *O Caso dos Irmãos Naves*

Marco Túlio Ulhôa (PUC Minas) e Vinicius Garzon Tonet (UFMG)

Palavras-chave: tortura; Estado Novo; Ditadura Militar

Resumo

O artigo realiza um estudo sobre o filme *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), de Luís Sérgio Person, com ênfase na relação estabelecida pela obra entre a ascensão do Estado Novo (1937-1945) e o aumento da repressão na Ditadura Militar Brasileira (1964-1985). Para isso, toma como objeto, a institucionalização da tortura e a análise do processo histórico apresentado na narrativa, tendo em vista suas relações com o contexto de realização e lançamento do filme. Neste sentido, o

estudo contempla tanto os aspectos históricos quanto estéticos que marcam a expressão artística da obra e a sua ligação com os fatos relatados no livro do advogado dos irmãos Joaquim e Sebastião Naves, João Alamy Filho.

Resumo expandido

Em 1967, Luís Sérgio Person leva às telas a história dos irmãos Sebastião e Joaquim Naves, protagonistas de um dos maiores erros judiciários da história do Brasil, relatado no livro *O caso dos irmãos naves: um erro judiciário* (1960), pelo advogado do caso, João Alamy Filho. Os fatos que decorreram a partir de 1937, encontram no filme uma linha que os conecta tanto às descrições do inquérito policial e do processo judicial que levaram os irmãos a confessar um crime que nunca cometeram quanto ao momento da instauração do Estado Novo (1937-1945).

Dentre as polêmicas que marcaram o lançamento do filme, foram as críticas às cenas explícitas de tortura, as alegações que desviaram a atenção de como o longa traça um paralelo entre a repressão no período dos fatos narrados e durante a Ditadura Militar (1964-1985). Neste contexto, o filme foi mal interpretado por uma crítica que, segundo Jaison Castro Silva, “via em suas cenas cruas de violência, não apenas uma denúncia humanista contra a barbárie dos regimes autoritários, mas um exercício de sadismo cinematográfico” (SILVA, 2017, p.192). Tentativas de anular uma relação importante para entender o simbolismo da narrativa, como destacam seus autores.

Jean-Claude Bernardet, roteirista do filme, em seu texto *Caso Naves* (2004), oferece elementos importantes para que a relação entre as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar seja pensada a partir do filme. Um primeiro ponto, é o desejo consciente de seus realizadores em promover o paralelo entre os períodos históricos: “As relações com o nosso presente social e político eram evidentes (...) O filme seria absolutamente fiel aos fatos dos anos 30, mas se tornava uma metáfora política de nosso presente” (BERNARDET, 2004, p.9).

Portanto, buscaremos compreender quais são as estratégias mobilizadas no filme para atingir seu duplo objetivo: representar um caso que se desenrola entre 1937 e 1963 e, ao mesmo tempo, ser um “filme-denúncia” contra a ditadura. Assim, as interseções entre o Estado Novo e a Ditadura Militar serão abordadas a partir de dois eixos: o primeiro diz respeito à organização cronológica na representação do caso. O segundo, analisará outras camadas temporais presentes no filme – por ora chamadas de psicológica e documental – responsáveis por complexificar a dimensão linear da narrativa. Essas camadas manifestam-se nos créditos iniciais, quando pranchas do Teste de Rorschach são apresentadas sem qualquer tipo de explicação; e nos minutos finais, quando há um “giro documental” com a exibição de imagens contemporâneas como se fossem de tempos passados, mostrando os jornais e fotografias de época, além do túmulo de Joaquim Naves.

Dessa forma, propõe-se que o filme elabora interpretações sofisticadas sobre a violência política como motor de regimes despóticos, denuncia a prática da tortura como elemento constituinte do Estado autoritário e mobiliza o anacronismo como recurso narrativo promovendo o enlace entre passado, presente e futuro.

Bibliografia Básica

ALAMY FILHO, João. O caso dos irmãos naves: um erro judiciário. Belo Horizonte: Del Rey, 1986.

BERNADET, Jean-Claude. O caso dos irmãos naves: chifre em cabeça de cavalo. Por Jean-Claude Bernart e Luis Sérgio Person. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SILVA, Jaison Castro. O cinema brasileiro diante de um presente incendiário: o filme O Caso dos Irmãos Naves (1967), de Luís Sérgio Person, e o despertar das consciências durante o regime de exceção. In: Revista Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 43, n. 1, p. 191-203, jan.-abr. 2017. Disponível: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2017.1.24762>.

Minibiografia

Marco Túlio Ulhôa é Professor Adjunto da Faculdade de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Vinícius Garzon Tonet é Doutorando em História e Culturas Políticas no Programa de Pós-Graduação em História da UFMG.

Santos milagrosos e madonas de cedro: violência e cristianismo no cinema brasileiro da década de 1960

Lucas dos Reis Tiago Pereira (UFF)

Palavras-chave: cinema brasileiro; cristianismo; violência

Resumo

O presente trabalho visa investigar a temática da violência cristã como uma questão que se destaca na produção cinematográfica brasileira da década de 1960. A proposta é analisar como o cinema nacional abordou um tema que se tornava cada vez mais presente na sociedade brasileira, a partir de uma fratura na própria igreja católica entre a Teologia da Libertação e a Sociedade da Tradição, Família e Propriedade. Para compreender como o cinema brasileiro do período traduziu um debate sociocultural, foram levantadas diferentes obras como *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Tocaia no asfalto* (Roberto Pires, 1962), *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965), *Vereda da salvação* (Anselmo Duarte, 1965), *O santo milagroso* (Carlos Coimbra, 1967), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Madona de cedro* (Carlos Coimbra, 1968) e *Quelê do pajeú* (Anselmo Duarte, 1969).

Resumo expandido

A presente comunicação visa analisar um recorte da filmografia brasileira da década de 1960, a partir de filmes que passaram a tratar o cristianismo como um fator de violência social em seu universo diegético. A partir da literatura já desenvolvida, a proposta é pensar um universo de filmes que não costumam ser entendidos em conjunto para dar luz ao tema proposto.

Dentre os filmes relacionados para o trabalho, é possível estabelecer relações diretas entre eles. Em *O pagador de promessas*, por exemplo, o personagem principal Zé do Burro, interpretado por Leonardo Villar é crucificado. Da mesma maneira, o próprio Villar termina na cruz em *Madona de cedro*. Já em *Tocaia no asfalto*, a igreja é um espaço em que a violência social se faz evidente. E o violento conflito final de *A hora e a vez de Augusto Matraga* acontece na entrada da igreja. A localidade é fundamental nos dois filmes para indicar a gravidade das ações. Entretanto, para além de possíveis aproximações, a violência inflada pelo cristianismo, de maneira geral, é essencial para a comunicação destacar como tais obras lidaram com um debate fundamental para a política nacional do período.

A ascensão de um político de esquerda como João Goulart à presidência do país e o posterior golpe civil-militar criaram o ambiente para mudanças sociais profundas, inclusive na Igreja Católica. Os filmes levantados na pesquisa traduziram uma percepção da sociedade sobre o cristianismo no período. “A Igreja Católica passava por momentos delicados por conta de mudanças sociais no país que refletiam na relação dos fiéis com a igreja.” (Alves, 1979, p.50). A divisão entre a Teologia da Libertação e a Tradição, Família e Propriedade (TFP) nos parece fundamental para identificar o conflito interno da igreja católica e, ao mesmo tempo, no cerne da disputa social. A presente comunicação, então, irá destacar como uma parcela da produção fílmica lidou com os distintos discursos que se propagavam, sejam os mais conservadores ou os mais progressistas.

Assim, iremos levantar como o cristianismo foi essencial para o momento político do Brasil e identificar como os filmes levantados fazem um mapeamento analítico da sociedade por meio de elementos de violência e religiosidade presentes. A abordagem possibilita identificar o discurso social do período e refletir sobre a historiografia do cinema brasileiro da década de 1960, a partir de uma série de filmes que não costumam ser entendidos por suas proximidades, contudo quando pensados em conjunto, revelam um debate do cinema brasileiro de época. A proposta, então, também irá apresentar como boa parte da bibliografia do período destaca a produção fílmica da década de 1960 como politizada, contudo, não costuma debater sobre a religiosidade como um campo político fundamental para a década de 1960 no Brasil.

Bibliografia Básica

ALVES, Márcio. *A Igreja e a política no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2004. 283 f. Tese (Doutorado) - Multimeios, Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

_____. *Panorama da historiografia do cinema brasileiro*. Alceu, Rio de Janeiro, v. 7, p. 17-30, jan. 2007.

RAMOS, Fernão. *Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)*. In: _____ (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 238 p.

STRIEDER, Inácio. Religiosidade em Gilberto Freyre. *Perspectiva Filosófica*, Recife, v. 18, p. 105-118, dez. 2002.

VADICO, Luiz. Cinema & religião: perguntas e respostas. Jundiaí: Paco e Littera, 2016.

Minibiografia

Lucas dos Reis Tiago Pereira é mestre em Cinema e Audiovisual pelo PPGCINE/UFF e educador cinematográfico. Atualmente, realiza projetos de preservação e educação audiovisual. É redator da revista *Aurora* dedicada exclusivamente ao cinema brasileiro e realiza mensalmente o cineclube Aurora na Cinemateca do MAM/RJ.

A trajetória do filme *A Vida Provisória*: censura, exibição e crítica.

Pedro Vaz Perez (PUC Minas)

Palavras-chave: censura; Maurício Gomes Leite; exibição cinematográfica

Resumo

O trabalho busca mapear a trajetória do filme *A Vida Provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968), com o objetivo de compreender suas condições de circulação em meio à ditadura militar, sobretudo após o AI-5, tendo em vista seu teor político. Sobre a obra, pouco estudada, restam lacunas que esta pesquisa visa parcialmente iluminar, com metodologia baseada na pesquisa documental com fontes primárias, como jornais e revistas, críticas publicadas pelo cineasta e realização de entrevistas. Vamos circunscrever a obra historicamente, investigando a relação entre figuras envolvidas na produção, analisando seu processo censório a partir de documentos do Arquivo Nacional, e remontando sua trajetória de exibição e recepção crítica.

Resumo expandido

O trabalho busca mapear a trajetória do filme *A Vida Provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968), com o objetivo de compreender suas condições de circulação em meio à ditadura militar, sobretudo após o AI-5, tendo em vista seu teor político. Sobre a obra, pouco estudada, restam lacunas que esta pesquisa visa parcialmente iluminar, com metodologia baseada na pesquisa documental com fontes primárias, como jornais e revistas, críticas publicadas pelo cineasta e realização de entrevistas. Vamos circunscrever a obra historicamente, investigando a relação entre figuras envolvidas na produção, analisando seu processo censório a partir de documentos do Arquivo Nacional, e remontando sua trajetória de exibição e recepção crítica.

Gomes Leite, natural de Belo Horizonte, integrou o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC-MG), onde iniciou a carreira na crítica. Mudou-se para o Rio de Janeiro (seguido por outros

“cequianos”), onde trabalhou como jornalista. Em 1966, dirigiu *O velho e o novo*, e em 1968, deu início à produção de seu primeiro e único longa. Idealizou outros filmes, como *Jovem Cão*, nunca realizados.

A vida provisória também foi o primeiro longa produzido pela Tekla Filmes, que teve Leite como co-fundador. Realizada em 35mm, destacando Paulo José como protagonista, a obra representou uma aposta de “profissionalização” para a Tekla, em busca do mercado. L. C. Barreto co-produziu, e a distribuição ficou a cargo da Difilm, que, àquela altura, disputava o mercado exibidor com distribuidoras americanas, como demonstrei em minha tese (PEREZ, 2022).

O filme apresenta forte caráter autobiográfico. Estevão é um jornalista com a tarefa de levar documentos secretos a um político em Brasília, enquanto relembra seu amor por Paula (Dina Sfat). Antes, realiza uma escala em Belo Horizonte para colher informações com um antigo amigo, e revive uma paixão da adolescência. Em Brasília, é capturado, torturado e morto. Em maio de 1968, o cineasta descreveu o filme como “um documentário sobre os últimos dez anos de Brasil”. A denúncia à violência do regime é explícita, e chama atenção a liberação de sua exibição mesmo após um conturbado processo censório.

Avaliado por 10 censores, colecionando seis recomendações para interdição, o filme foi lançado comercialmente em Belo Horizonte em 25 de outubro, com poucos cortes, uma semana após o arquivamento do processo. Cumprindo duas semanas nas renomadas salas Palladium, Pathé e Roxy, a fita foi exibida no Festival de Brasília e retomou trajetória comercial no Rio de Janeiro e outras cidades a partir de fevereiro de 1969, semanas após a edição do AI-5.

Examinando a trajetória da obra, alinhamo-nos à proposta de “cultura cinematográfica” como conjunto de relações em um determinado contexto local que configuram práticas cinematográficas. Acreditamos contribuir para um processo mais amplo de revisão historiográfica das artes no fim da década de 1960, quando as experimentações estéticas acompanharam os gestos de resistência ao regime.

Bibliografia Básica

COUTINHO, M.; GOMES, P. (Org). *Presença do CEC: 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

FONSECA, J. *Crítica, crise e criação: afetos críticos em Maurício Gomes Leite*. Anais ABRALIC Internacional. Campina Grande: Realize Ed, 2013.

PEREZ, P. V. *Leon Hirszman e os dilemas estético-políticos no cinema brasileiro: Garota de Ipanema (1967), Nelson Cavaquinho (1969) e Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia (1969)*. Tese (doutorado). Niterói: UFF: 2022.

RAMOS, F. P.; SCHVARTZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro. Vol. 2*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.

RIBEIRO, J. A. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 1960*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SIQUEIRA, D. G. *Cineastas mineiros em trânsito (1968-1970): política, cultura e memória*. Tese. USP, 2019.

XAVIER, I. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Minibiografia

Doutor em Histórias e Políticas pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF). É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas e graduado em Jornalismo pela mesma instituição. Professor Adjunto 1 e coordenador dos cursos de Cinema e Audiovisual e do curso de Jornalismo (unidade Praça da Liberdade) da PUC Minas. Membro do Conselho Curador do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC-MG).

14h30 – Mesa 3: O cinema e sua crítica

Modernistas de 1922 e o público dos cinemas do subúrbio carioca: o caso de Ribeiro Couto

Rafael de Luna Freire (UFF)

Palavras-chave: modernismo; salas de cinema; Rio de Janeiro

Resumo

A relação entre os modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922 e o cinema brasileiro é geralmente discutido em termos de ausência ou distanciamento, sob uma concepção que equaciona o cinema à produção de filmes. Fugindo dessa perspectiva, essa comunicação discutirá a representação do cinema na produção artística de artistas modernistas, em particular do escritor santista Ribeiro Couto, mas apontando um tema pouco percebido: as salas de cinema do subúrbio carioca e seus públicos das classes médias.

Resumo expandido

Esse trabalho faz parte de minha pesquisa em andamento sobre a história da distribuição cinematográfica no Brasil entre 1915 e 1925, mas especificamente sob o viés de uma história social do cinema e de seus públicos naquele período. Por um lado, o cinema esteve claramente associado à emergência, no pós-guerra, dos tipos sociais do *almofadinha* e da *melindrosa* como expressões da juventude frequentadora dos cinemas chiques. Por outro, já tratamos também dos estereótipos do *apache* e da *gigolette*, associados ao público pobre e mestiço dos cinemas populares (FREIRE, 2023). Mas entre esses dois extremos, essa comunicação aborda os cinemas do subúrbio carioca e seus públicos das classes médias.

O foco será nas crônicas do jornalista e escritor santista Ribeiro Couto (1898-1963), que se mudou para o Rio de Janeiro, em 1919, onde concluiu seu curso superior de direito. Poeta geralmente associado ao grupo simbolista, permaneceu na cidade até 1922, quando foi obrigado a partir para um tratamento de tuberculose em Campos de Jordão. Ribeiro Couto foi tido como parte do “grupo carioca” que participou da Semana de Arte Moderna, integrado pelo seu amigo pernambucano Manuel Bandeira, mas sendo visto como um “poeta menor” (BEZERRA, 2015). Em 1924, publicou o livro *A cidade do vício e da graça (vagabundagem pelo Rio noturno)*, composto de crônicas curtas, escritas na capital federal, entre 1921 e 1922. Essas crônicas, de rica descrição visual e leve ironia, se destacam de sua poesia anterior, mais melancólica e marcadamente simbolista, embora se aproximem pelo eu lírico de “andarilho que vê e ouve a cidade” (LINS, 1997, p.7). Os subúrbios cariocas são tema frequente de Couto, particularmente a “aristocracia dos subúrbios” – também tematizada por um Lima Barreto – que frequentava os cinemas suburbanos e os teatros da Praça Tiradentes. Mas antes mesmo da publicação de seu livro, em 1924, seu marcante texto “Cinema de arrabalde” já tinha sido publicado no sexto número da revista modernista paulista *Klaxon*, em outubro de 1922.

Por meio da análise da presença do subúrbio, seus cinemas e espectadores na produção literária de Ribeiro Couto, pretendemos enriquecer a discussão sobre a relação entre os modernistas associados à Semana de Arte Moderna e o cinema brasileiro, geralmente discutido em termos de ausência ou distanciamento, sob uma concepção que equaciona cinema à produção de filmes e, particularmente, ao cinema como arte (FABRIS, 2011). Fugindo dessa perspectiva, essa comunicação discutirá a representação do público cinematográfico dos subúrbios cariocas por Ribeiro Couto. Minha hipótese é a de que esse tema era atraente para a perspectiva modernista justamente por se situar na interseção entre o local (as plateias) e o estrangeiro (o cinema), entre a tradição já transformada e a modernidade ainda incompleta.

Bibliografia Básica

BEZERRA, Elvia. Disparidades eletivas. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 8, 2015. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2015/08/disparidades-eletivas-por-elvia-bezerra/>

COUTO, Ribeiro. “Cinema de arrabalde” *Klaxon: mensário de arte moderna*, 6,15 out. 1922, p. 6

COUTO, Ribeiro. *A Cidade do Vício e da Graça: vagabundagem pelo Rio noturno*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998.

FABRIS, Mariarosaria. “Um ‘mundo novo’: o cinema segundo os futuristas e os modernistas”, *Arteloge*, n.1, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/arteloge/8332>

FREIRE, Rafael de Luna. Apaches, malandros e cinema popular no início do século XX. 26ª *Encontro da SOCINE*, Foz do Iguaçu, 2023.

LINS, Vera. Ribeiro Couto, uma questão de olhar. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

Minibiografia

Rafael de Luna Freire é professor associado no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, onde coordena o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual. É autor de diversas

publicações sobre cinema brasileiro e seu último livro é “O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915” (Museu de Arte moderna, 2022).

Sobre os anos 60 e a historiografia do cinema: uma análise

Arthur Autran Franco de Sá Neto (UFSCar)

Palavras-chave: historiografia do cinema; cinema brasileiro; documentário

Resumo

A comunicação tem por objeto o documentário *Sobre os anos 60* (Jean-Claude Bernardet, 2000). Trata-se de um vídeo que aborda criativamente o panorama artístico e político do Brasil na década de 1960, com destaque para a produção cinematográfica. Por meio da análise fílmica, a comunicação busca sublinhar os processos de articulação e a construção do discurso de *Sobre os anos 60*, levando em consideração que se trata de um documentário realizado com base, sobretudo, em filmes previamente existentes – muitos deles obras canônicas do cinema brasileiro. A análise empreendida evidencia que Jean-Claude Bernardet elaborou, por meio de uma obra audiovisual, um discurso que lhe permitiu aprofundar questões levantadas em seus escritos sobre a história do cinema.

Resumo expandido

Este trabalho tem como pressuposto que o bem sucedido esforço empreendido por Jean-Claude Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), de desconstruir o discurso dos pais fundadores da nossa historiografia, lançou a sua reflexão pessoal em uma crise, cujas respostas foram os documentários *São Paulo, sinfonia e cacofonia* (1994) e *Sobre os anos 60* (2000).

A presente comunicação aborda *Sobre os anos 60*, o qual será focado pela ótica do que Luís Alberto Rocha Melo (2016) denomina “historiografia audiovisual”, buscando elucidar o discurso historiográfico no que tange ao passado do cinema brasileiro, bem como serão indicadas, de maneira mais abrangente, as principais questões político-culturais tratadas. Conforme será possível notar, a profunda imbricação da história do cinema com a história político-cultural é uma característica deste documentário. A análise fílmica é a base metodológica do trabalho.

Sobre os anos 60 é um média-metragem com vinte e nove minutos de duração, produzido pelo Itaú Cultural no âmbito da série Panorama Histórico Brasileiro. A direção é de Jean-Claude Bernardet, o roteiro é também da sua autoria em conjunto com Tata Amaral, a montagem de Idê Lacrete, a trilha sonora de Lívio Tragtenberg e Wilson Sukorski e, como indicam os créditos iniciais, “a voz e o riso” de Ítala Nandi.

O discurso empreendido pelo documentário mistura parcialmente a cronologia dos fatos históricos mais importantes do período (renúncia de Jânio Quadros, o golpe militar e o AI-5) com blocos dedicados a temas que permeiam a época abordada (por exemplo: a condição das mulheres, o romantismo revolucionário, a modernização conservadora, etc.). Há, portanto, certa composição entre as necessidades didáticas, muito provavelmente impostas pelo órgão

que patrocinou a obra, com uma forma de desenvolver a reflexão que me parece mais a fim do trabalho historiográfico de Bernardet, bastando lembrar que já em *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), ele organiza o livro por eixos de discussão e não pela cronologia.

É de se destacar que o tipo de filme selecionado por *Sobre os anos 60* é ligado ao cinema de autor, sobretudo, obras do Cinema Novo e Cinema Marginal. Ademais, a abordagem da experiência daqueles anos é muito calcada, no documentário de Bernardet, nas transformações dos intelectuais e artistas de esquerda, os quais começam a década acreditando na iminência de uma revolução popular, passam pela experiência traumática do golpe de 1964 e encontram, ao final do período, novas formas de ver a sua produção e a sua inserção no mundo.

É instigante observar que Bernardet foi um artífice relevante do campo intelectual da década de 1960, tendo, em relação ao cinema, participado ativamente não apenas dos debates ocorridos, mas contribuído em grande medida para que algumas obras se tornassem canônicas por meio dos seus escritos, aulas e outros tipos de intervenção.

Bibliografia Básica

BERNARDET, J. C. Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro. 3a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. A migração das imagens. In: TEIXEIRA, F. E (Org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. P. 69-79.

LAGNY, M. De l'histoire du cinéma – Méthode historique et histoire du cinéma. Paris: Armand Colin, 1992.

MELO, L. R. Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. Ars, São Paulo, ano 14, n. 28, 2016, p. 221-245.

RIDENTI, M. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

XAVIER, I. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Minibiografia

Professor da UFSCar desde 2002. Doutorou-se no Instituto de Artes da Unicamp e fez pós-doutorado na Universidade de Buenos Aires. Publicou os livros *Alex Viary: crítico e historiador* (2003), *Imagens do negro na cultura brasileira* (2011) e *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (2013), bem como colaborou na *Enciclopédia do cinema brasileiro* (orgs. F. Ramos e L. F. Miranda, 2012). Dirigiu os documentários *Minoria absoluta* (1994) e *A política do cinema* (2011).

A “cultura cinematográfica” segundo o programa *Cinemateca*, do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme

Luís Alberto Rocha Melo (UFJF)

Palavras-chave: historiografia audiovisual; cinema e televisão; Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme

Resumo

A partir de três edições do programa *Cinemateca*, produzido pelo Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme e transmitido pela TV-Educativa (Canal 2) do Rio de Janeiro, esta proposta pretende discutir a noção institucionalizada de “cultura cinematográfica”, encampada por uma parcela do meio cinematográfico brasileiro a partir de 1975. Nosso recorte recai sobre o programa televisivo *Cinemateca*, a partir de três exemplos: uma reportagem sobre revistas de cinema no Brasil (que foi ao ar em 13 de julho de 1978), e dois “especiais”: *Paulo Emilio Salles Gomes* (David Neves, 1978) e *Como ver filmes* (Haroldo Marinho Barbosa, 1978). Além do nacionalismo como um traço comum aos três exemplos, destacamos o “especial” sobre Paulo Emilio: David Neves não faz um documentário meramente biográfico ou informativo, mas uma tentativa (incomum para a televisão) de tradução, em termos audiovisuais, do *pensamento crítico* do personagem abordado.

Resumo expandido

Em 1978, o novo estatuto da Embrafilme foi aprovado. A empresa deveria desempenhar, no campo do que o documento chamava de “cultura cinematográfica”, atividades de pesquisa, prospecção, recuperação e conservação de filmes; produção, coprodução e difusão de filmes educativos, científicos, técnicos e culturais; formação profissional; documentação e publicação; além de promoções culturais cinematográficas. Tais funções seriam desenvolvidas mediante convênios “com escolas de cinemas, cinematecas, cineclubes e outras entidades culturais sem fins lucrativos” (MELLO, 1978, p. 102-103). De acordo com André Gatti, o novo estatuto configurava uma “dupla política no interior da empresa”: por um lado, o setor industrial; de outro, o setor cultural (GATTI, 2007, p. 95).

É nesse contexto que a revista *Filme Cultura* é relançada (em fevereiro de 1978), que publicações voltadas à memória do cinema brasileiro são coeditadas pela Embrafilme e que tais atividades são promovidas por *Cinemateca* e *Coisas nossas*, dois programas produzidos pelo SRTV (Setor de Rádio e Televisão) da Embrafilme e transmitidos pela TV Educativa (Canal 2) do Rio de Janeiro. *Cinemateca*, lançado em 29 de abril de 1976, exibia reportagens variadas e “especiais” sobre o cinema brasileiro. Já *Coisas nossas*, cuja estreia se deu em 03 julho de 1978, programava curtas-metragens, às vezes seguidos de entrevistas com cineastas e/ou com o público.

Esta proposta de comunicação objetiva examinar de que maneira o programa *Cinemateca* procurou situar e divulgar as discussões em torno da “cultura cinematográfica”, no interior dessa nova conjuntura institucional e política do cinema brasileiro, iniciada em 1975 com a gestão de Roberto Farias na Embrafilme. Para tanto, selecionamos três edições de *Cinemateca*: uma

reportagem sobre revistas de cinema no Brasil, que foi ao ar em 13 de julho de 1978; o “especial” *Paulo Emilio Salles Gomes*, dirigido por David Neves e exibido em 07 de setembro de 1978; e, por fim, um outro “especial”, este realizado por Haroldo Marinho Barbosa, cujo título é *Como ver filmes*, transmitido no dia 09 de novembro de 1978. A partir desses três exemplos, podemos discutir alguns aspectos presentes nessa noção *institucionalizada* de “cultura cinematográfica”, encampada pela Embrafilme. Além do nacionalismo como um traço comum aos três exemplos, vale destacar a operação realizada por David Neves em seu “especial” sobre Paulo Emilio: não se trata de um documentário meramente biográfico ou informativo, mas de uma tentativa (incomum para a televisão) de traduzir, em termos audiovisuais, o *pensamento crítico* do personagem abordado.

Esta pesquisa está inserida no projeto financiado pela Fapemig (2022-2025), “Subsídios para uma *historiografia audiovisual: o acervo do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme (1976-1980)*”, também objeto do meu projeto homônimo de pós-doutorado (2023-2024), desenvolvido junto ao Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar com supervisão do Prof. Dr. Arthur Autran.

Bibliografia Básica

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.

GATTI, André. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

MELLO, Alcino Teixeira de. *Legislação do cinema brasileiro*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978.

MILANEZ, Liana. *TVE Brasil: cenas de uma história*. Rio de Janeiro: ACERP, 2007.

PONTES, Igor Andrade. “Investigação e catalogação da coleção SRTV do acervo do Centro Técnico Audiovisual do Ministério da Cultura”. *Recine – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*. Ano 10, no 10. Rio de Janeiro: nov 2013, p. 150-157.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. “Seriados sem série e outros espantos.” *Filme Cultura*. Ano XVI, no 41-42. Rio de Janeiro: maio 1983, p. 11-19.

Minibiografia

Luís Alberto Rocha Melo é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), cineasta e pesquisador. Dirigiu, entre outros trabalhos, os longas *O Cangaceiro da Moviola* (doc., 2022) e *Um homem e seu pecado* (fic., 2016), o média *O Galante rei da Boca* (doc., 2004), o curta *Que cavação é essa?* (fic., 2008) e o vídeo-ensaio *5 X Sérgio* (2020). É autor do livro *Alinor Azevedo e o cinema carioca* (Belo Horizonte: UFMG, 2022).

16h30 – Mesa 4: Histórias de cinemas

A primeira sala fixa de Salvador: a trajetória do *Cinema Bahia*

Filipe Brito Gama (UESB/UFF)

Palavras-chave: exibição; Salvador; Cinema Bahia

Resumo

A presente comunicação tem como objetivo apresentar a trajetória do *Cinema Bahia*, a primeira sala fixa do estado da Bahia, localizada na rua Chile, em Salvador. Este cinema foi inaugurado em 1909 e teve vida breve, encerrando as atividades em 1911. Pretende-se aqui entender o contexto histórico anterior ao surgimento dos primeiros cinemas na capital baiana, o perfil específico do *Bahia* e a organização do circuito exibidor e do mercado cinematográfico local entre 1909 e 1911.

Resumo expandido

Entre os anos 1897 e 1909, Salvador viveu um período de intensas atividades cinematográficas associadas à projeção pública de filmes, mobilizada por exibidores itinerantes de diferentes perfis e origens. Nos anos de 1908 e 1909, os dois principais teatros locais, o *Polytheama* e o *São João*, assim como outros espaços como o Passeio Público e o Largo das Sete Portas, viveram experiências de projeção mais constantes, com empresas se instalando por longas temporadas, mas sem estabelecer um caráter permanente.

O ano de 1907 marca o início do período de “febre” dos cinematógrafos/salas fixas tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Gonzaga (1996, p. 94) sugere que, só em 1907, foram abertos 31 cinemas na Capital Federal, chegando ao número de 100, até o ano de 1911. Este fenômeno não acontecia por acaso, como informa Rafael de Luna Freire(2022), associado a uma certa estabilidade econômica e política do país e a maior oferta de filmes circulando no mercado brasileiro, destacando a atuação da Marc Ferrez & Filhos.

A “febre” de salas fixas em Salvador aconteceu de forma tardia e bem mais moderada do que o ocorrido nas duas cidades supracitadas, mas se aproxima ao que ocorreu em outras capitais do Nordeste, como Fortaleza, Recife e São Luís. Walter da Silveira, em 1960, sugere que o *Cinema Bahia* foi o “primeiro de caráter permanente”, ou seja, destinado exclusivamente para a exibições de filmes (Fonseca, 2002).

Foi inaugurado em 21 de outubro de 1909, instalado no pavimento superior do prédio N. 1 da Rua Chile, uma importante rua comercial da capital naquele período. Tinha um perfil *chic*, como era comentado nos jornais, destacando-se por sua decoração e iluminação, tanto na sala de espera quanto no salão principal, tornando-se o “*rendez-vous* elegante da sociedade baiana” (Bocanera Júnior, 2007, p. 37). Teve como proprietário o ‘Coronel’ Umbelino Dias, que buscou

atrair a classe média e as elites locais, realizando regularmente *matinéés* e *soirées* voltadas a esse público.

Analisando jornais e revistas do período, observa-se uma programação formada majoritariamente por filmes estrangeiros, com destaque para os franceses, em especial os da *Pathé*. À medida que a concorrência surgia, seja de cinemas ou de projeções por temporadas, seu proprietário buscou novidades para atrair o público, como a compra de um *cinophonio*, para projeção de fitas acompanhado de um fonógrafo. Umbelino Dias também chega a abrir “filiais” do Bahia em bairros fora do centro, como Rio Vermelho e Itapagipe, ampliando seus negócios. Mas o cinema teve vida curta, e encerrou suas atividades em maio de 1911, diante de conflitos com a intendência municipal, que proibiu a continuidade dos espetáculos.

A partir da bibliografia existente e da pesquisa em periódicos, a presente comunicação tem como objetivo refletir sobre o mercado exibidor baiano nos primeiros anos de estabelecimento das salas fixas, tomando como estudo de caso o *Cinema Bahia*.

Bibliografia Básica

BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *Os cinemas da Bahia, 1897-1918*. 2. ed. Salvador: EDUFBA/EDUNEB, 2007.

FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. “Fazendo fita”: *cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*. Salvador: EDUFBA/Centro de Estudos Baianos, 2002.

FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil 1907-1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.

GAMA, Filipe Brito. *Dispositivos, máquinas e cinematógrafos na Bahia do século XIX. Vivomatografias*. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Año 7, n. 7, diciembre de 2021, 71-97.

OLIVEIRA, Neivalda Freitas de. *Rua Chile caminho de sociabilidades, lugar de desejo, expressão de conflitos: 1900-1940*. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVEIRA, Walter da. Os primeiros 25 anos de cinema na Bahia (1960). In: NOGUEIRA, Cyntia (Org.). *Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2020.

Minibiografia

Filipe Brito Gama é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Mestre em Imagem e Som pelo Programa de PPGIS-UFSCar e doutorando em Cinema e Audiovisual pelo PPGCine-UFF. É pesquisador convidado do Observatório do Audiovisual Baiano. É realizador audiovisual especializado em documentários e produtor cultural.

Desafios das retomadas - Cine São José e seus 80 anos.

Flaviany Bruna do Nascimento Tavares (UNESA - Universidade Estácio de Sá)

Palavras-chave: histórias; desafios; possibilidades

Resumo

O Cine São José completou 80 anos em 2022. Nesse período, foram vários fechamentos, algumas reaberturas e muitas histórias de superação para contar. Atualmente pertencente à Diocese de Afogados da Ingazeira, e administrado por uma fundação cultural, o cinema de rua está em funcionamento com programação regular de quinta a domingo, com exibição de filmes comerciais e muitos desafios. A maior motivação para a manutenção da sala é a memória afetiva e cultural que envolve o patrimônio e a sociedade civil.

Importante perceber que para além da sua própria história o Cine São José também nos dias sobre as dinâmicas de mercado e distribuição de filmes na atualidade. Na mesma medida, também explicita hábitos, desejos e dinâmicas consideradas relevantes pela sociedade civil, implicando em pesquisas e políticas públicas de preservação e ressignificação das memórias coletivas.

Resumo expandido

Ao longo de sua história o Cine São José tem vivenciado diversas experiências de contrafluxo e superação. Fundado em 1942, como Cine Pajeú, por um comerciante em Afogados da Ingazeira, no sertão do Pajeú/PE, menos de 50 anos depois dos primeiros relatos de exibição no Brasil. Antes mesmo da rede elétrica chegar à cidade, o cinema já estava aqui. Projetado com palco italiano e uma tela de exibição, a sala comportava aproximadamente 520 pessoas. Já na década seguinte foi vendido à Diocese recém instalada na cidade e a partir daí passou a chamar-se Cine São José.

Com exibições semanais o espaço colaborou significativamente para a programação cultural da região no período, entretanto as dívidas acumularam-se, arrendamentos foram concedidos, programas de auditórios e eventos começaram acontecer na sala até que o bispo resolveu fechá-lo em definitivo nos anos 1980. Sem usos e completamente fechado, o telhado foi corroído por cupins e desabou, abrindo espaço para outras intempéries do tempo, apenas as quatro paredes laterais permaneceram de pé, enquanto a vegetação crescia em meio ao entulho.

Apenas na década de 1990, a partir da mobilização de moradores da cidade em busca de espaços para atividades culturais na cidade, iniciou-se um processo de revitalização e reformas. No momento em que as salas de cinema nacional fechavam, o Cine São José iniciava o seu processo de reabertura, que duraria até 2003, sob a administração da sociedade civil.

Com um projetor 35mm, o Cine São José manteve uma programação diária por anos e foi o único cinema de rua em funcionamento do interior de Pernambuco. Enfrentando dificuldades como a frequência do público, os custos com equipamentos e manutenção do espaço, a concorrência

com a tv, pirataria e streams e especialmente para a dificuldade para a aquisição de película no momento em que acontecia a transição para o formato digital, em 2016 o cinema fechou novamente as portas, com a extinção dos filmes em 35mm.

Em mais um movimento de contrafluxo, durante a pandemia de COVID-19, em que muitas salas fecharam as portas, a Fundação Cultural responsável pelo cinema adquiriu um projetor digital, também foi instalado o sistema de som 7.1 e o cinema reabriu as portas em 2021. No momento em que as redes de stream dominam o mercado e as salas de shopping buscam alternativas para permanecer rentáveis, o Cine São José volta a funcionar regularmente no sertão de Pernambuco.

Nesse cenário, novos obstáculos surgem e as possibilidades se fortalecem. O vínculo com a sociedade civil, a construção de memórias e a preservação do patrimônio cultural em atividade tornaram-se o maior orgulho para os mantenedores da sala. Entretanto, a dinâmica do mercado, voltado às produções internacionais, a manutenção de uma sala de exibição de rua, numa cidade de 42 mil habitantes com ingressos populares, tornaram-se objeto de estudo sobre as dinâmicas, desafios e possibilidades para os cinemas de rua e a experiência de ir ao cinema.

Bibliografia Básica

FERRAZ, Talitha. O papel do cinema na urbanização do Rio de Janeiro: salas de exibição, hiperestímulos e dinâmicas sociais da vida moderna. In: XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Rio de Janeiro, 2009.

_____. A segunda Cinelândia carioca. Rio de Janeiro: Mórula, 2012.

LE GOFF, Jacques. História e memória. 5o ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

MARSON, Melina. MELEIRO, Alessandra. Cinema e Política de Estado: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. Pág. 17-66.

SILVA, Felipe Davyson Pereira da. Novidade, imaginário e sedentarização: O espetáculo cinematográfico no Recife (1896-1909). 2018. 150f. (Dissertação de Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, UFPE, Recife. 2018.

VIEIRA, João. L.; PEREIRA, Margareth C. S. Cinemas cariocas: da Ouvidor à Cinelândia. In: CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). Cinemas. Filme Cultura, N° 47. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. Pág. 457

Minibiografia

Formada em História (UPE/FFPNM), com especialização em História e Jornalismo (UNICAP), em Gestão Cultural - Cultura, desenvolvimento e mercado (SENAC) e pós graduanda em Gestão Pública (UNESA). Professora no curso de licenciatura em história da AEDAI/FASP, de 2012 a 2019. Produtora e realizadora audiovisual, sócia da Pajeú Filmes, produtora audiovisual no sertão de Pernambuco e programadora no Cine São José, cinema de rua histórico em Afogados da Ingazeira/PE. Pesquisadora sobre cinemas de rua.

Dia 3 – 30 de agosto de 2024

9h30 – Mesa 5: Gêneros, gêneros

Manifestações do gênero policial no cinema moderno brasileiro (1950-1980)

Vinícius da Cunha Bisterço (USP)

Palavras-chave: cinema policial; história do cinema brasileiro; gênero cinematográfico

Resumo

Essa apresentação comentará a produção do gênero policial no cinema brasileiro, com ênfase no período que vai da década de 1950 até a década de 1980. A principal questão a ser analisada é a consolidação daquilo que se convencionou chamar de cinema moderno brasileiro durante esse período, e o desenvolvimento concomitante do gênero policial em diálogo e em tensão com algumas das questões suscitadas por esse momento histórico, como, por exemplo: a preocupação em buscar uma linguagem própria do cinema brasileiro, o que geralmente se dava a partir da crítica às convenções de gênero narrativo consolidadas pelo cinema norte-americano; e, de um ângulo ligeiramente diferente, o diálogo que se estabeleceu, na trajetória de alguns cineastas, com essas convenções de gênero, de uma perspectiva tensa que buscou uma assimilação e uma aculturação do gênero policial a uma realidade brasileira. Os caminhos dessa assimilação são muito variados, e serão consideradas as posições variáveis que foram assumidas por cineastas e realizadores do período.

Resumo expandido

Um ponto de partida para as questões discutidas nessa apresentação é o estudo de Rafael de Luna Freire sobre o cinema policial produzido no Brasil entre 1915 e 1951. Apesar de abordar um período anterior às análises dessa apresentação, as considerações sobre a teoria dos gêneros cinematográficos nesse estudo abrem caminhos importantes de pesquisa. De início, considero central a posição de analisar o gênero cinematográfico não de uma perspectiva semiológica ou estruturalista, preocupadas em definir características básicas que definem cada gênero cinematográfico, mas sim pensar as manifestações plurais de cada gênero, valorizando suas mudanças históricas e manifestações geográficas específicas. Rafael de Luna Freire discute essa questão a partir de consideração de Rick Altman, que pensa os gêneros como mapas que se sobrepõe. Nesse sentido, esses mapas podem ser pensados como “desenhos vivos” e em permanente mutação.

Nessa perspectiva, durante o período que vai de 1950 a 1980, são variadas as maneiras com que o gênero policial se manifestou no cinema brasileiro, estabelecendo um diálogo com a

consolidação da noção de autoria na crítica especializada brasileira e na busca, por parte dos cineastas, de se opor e construir alternativas ao cinema importado, em especial o estado-unidense.

Partirei das considerações do crítico Sérgio Augusto, que em texto da Revista Filme Cultura em 1982 elaborou a noção de *thriller tropical* para falar de filmes como *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974) e *A Lira do Delírio* (Walter Lima Jr., 1978). A preocupação do crítico de encontrar casos por ele considerados de boa recepção e adaptação das convenções do gênero policial, as quais são mescladas a elementos da cultura brasileira, leva a uma aproximação de obras bastante díspares entre si. A partir disso, pretendo discutir os diferentes modos de assimilação do gênero policial nesses filmes, com foco nos casos emblemáticos de *O bandido da luz vermelha* e *O amuleto de Ogum*. De um lado, a assimilação pelo cinema marginal do gênero policial, e sua resignificação para a construção de uma estética de choque; de outro, a assimilação do gênero policial a partir de valores culturais nacionais afirmativos, em atitude definida por José Mario Ortiz Ramos como antropológica.

Além dessas manifestações, pretendo também entender como o gênero policial foi valorizado como um caminho para equilibrar as pretensões artísticas e autorais de seus realizadores à possibilidade de sucesso de público, posição na qual o gênero policial é trabalhado como um meio para se realizar comentários críticos sobre a sociedade brasileira. Serão considerados, nessa perspectiva, filmes como *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977), *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982) e *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 1983).

Bibliografia Básica

ALMEIDA, Marco Antônio de. *Sangue, suor & tiros: a narrativa policial na literatura e no cinema brasileiros*. Tese apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2002.

AUGUSTO, Sérgio. "Apontamentos para uma história do thriller tropical". Revista FilmeCultura, ano XV, ago/out 1982, n.40, p. 60-65.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistérios e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

GUEDES, Wallace Andrioli. *Política como produto: Pra Frente, Brasil, Roberto Farias e a ditadura militar*. Curitiba : Appris, 2020.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1983.

_____. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2a edição, 2004.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo/SP: Paz e Terra, 2001.

Minibiografia

Bacharel e licenciado em História (USP). Mestre em Literatura Brasileira (USP), com pesquisa sobre os contos do escritor João Antônio analisados em perspectiva comparada com filmes do realizador Ozualdo Candeias. Atualmente realiza pesquisa de doutorado em História Social (USP) sobre cinema policial, com foco na trajetória do cineasta João Batista de Andrade, e sob orientação do professor Júlio Pimentel.

A Dupla Jornada de Helena Solberg: um olhar sobre cinema e América Latina

Yanet Aguilera Franklin de Matos (USP) e Helena Brandão Fernandes (USP)

Palavras-chave: Dupla Jornada; Helena Solberg; América Latina

Resumo

A Dupla Jornada (1975), de direção de Helena Solberg, e produzido pelo coletivo *International Women 's Film Project* é uma obra que se constrói a partir de entrevistas conduzidas por e com mulheres em um panorama que engloba Bolívia, México, Venezuela e Argentina acerca da participação feminina no mundo do trabalho na América Latina, considerando as realidades e subjetividades das entrevistadas. A apresentação propõe uma investigação, a partir de análise fílmica, a respeito da imagem da mulher latinoamericana e indígena no documentário. Busca-se, a partir da análise, compreender as tensões que se constroem entre as documentaristas e as entrevistadas, bem como a potencialidade das imagens e testemunhos das mulheres andinas em um filme de produção estadunidense.

Resumo expandido

A Dupla Jornada, filme de Helena Solberg, foi exibido pela primeira vez na primeira Conferência Internacional sobre a Mulher da ONU, realizada em 1975 na Cidade do México. A película foi desenvolvida pelo coletivo fundado por Solberg enquanto residia em Washington - *International Women 's Film Project* - em um trajeto que passa pela Bolívia, México, Venezuela e Argentina, coletando testemunhos e depoimentos e construindo, a partir deles, uma obra audiovisual que pode ser entendida por diversos ângulos. Nos atentamos ao trecho referente à vida das mulheres mineiras bolivianas, buscando nele aspectos subjetivos e poéticos. Junto à exibição, Helena também esteve envolvida na fala da líder sindicalista boliviana Domitila Chungara na mesma conferência, fala esta considerada de extrema importância por levar ao debate as questões de mulheres latino-americanas, indígenas e da classe trabalhadora em países colonizados.

A historiografia do cinema, sempre perpassada por ideais e métodos patriarcais e colonialistas, deixou de colocar questões sobre autoria e presença femininas no cinema brasileiro. “A Dupla Jornada” é um expoente dessa presença e um testemunho da existência de ideais que

desestabilizaram tanto o poder patriarcal na América Latina, concomitantemente a um movimento feminista europeu e norte-americano, quanto os processos de colonialismo interno que constituem, em grande parte, essa historiografia. Não se trata de reivindicar um lugar na história do cinema brasileiro, mas de justamente questioná-la em seus pressupostos: entre eles, a própria noção de autoria, assim como a narrativa histórica que se estrutura nas exclusões e silenciamentos.

Nesse sentido, a questão indígena - ou da mulher indígena -, parte de “A Dupla Jornada”, abre possibilidade de reflexão para um assunto de suma importância, também relativamente esquecido e só muito recentemente introduzido: a relação entre o cinema brasileiro e o da América Latina a partir de um ponto de vista indígena/feminista. O que se coloca em questão é a elaboração de um modelo guia que ainda prevalece na forma como abordamos nosso cinema e que está baseado nas reflexões teórica e crítica das obras cinematográficas europeias e dos Estados Unidos, além da investigação acadêmica como argumento de autoridade. Não basta dizer que os conceitos de história que sustentam a historiografia do cinema brasileiro já foram bastante questionados, uma vez que vários fundamentos ainda permanecem ativos e intocados. Assim, é importante nos perguntarmos ainda que histórias desejamos contar, justamente para abalar as histórias consolidadas que ainda são extremamente excludentes. Novas questões epistêmicas, ontológicas, de método etc., estão sendo elaboradas, no presente, para repensar a maneira como os habitantes da América Latina se imaginam, se pensam - para repensar as narrativas que contamos sobre nós mesmos. O cinema brasileiro não pode ficar fora desse debate.

Bibliografia Básica

CHUNGARA, Domitila In: “*Si me permiten hablar...*”: *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. Entrevista concedida a VIEZZER, Moema 14 a edição. México: Siglo XXI Editores S.A. 1994.

BURTON, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America, Conversations with Filmmakers*. 1a edição, Estados Unidos: University of Texas Press, 1986.

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. Helena Solberg: Trajetória Singular de uma Cineasta Brasileira. In: LUSVARGHI, L e SILVA, C. *Mulheres Atrás das Câmeras: As cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo, editora Estação Liberdade, 2019

FOSTER, David William. This Woman Which is One: Helena Solberg Ladd's The Double Day. in: *Journal of Iberian and Latin American Research*, 18 (1), p. 55–64, 2012.

MATOS, Yanet Aguilera Viruez Franklin de. Filosofia e análise cinematográfica. In: *discurso*, V. 46, N. 2, 2016

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de cinema*. Lisboa: Edições 70, 2005

Minibiografia

Yanet Aguilera Franklin de Matos é professora nos cursos de graduação e pós-graduação em História da Arte (EFLCH-UNIFESP), Campus Guarulhos. Pós-doutoramento pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. Doutorado em Filosofia. Mestrado em Filosofia. Graduação em Filosofia (USP). Helena Brandão Fernandes cursa o quinto termo da graduação em História da Arte pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-UNIFESP).

Realismo fantasmagórico queer no cinema brasileiro contemporâneo

Renato Trevizano dos Santos (USP)

Palavras-chave: cinema queer contemporâneo; cinema brasileiro; realismo fantasmagórico

Resumo

O trabalho observa a produção cinematográfica brasileira contemporânea em sua intersecção com questões queer e fantasmagóricas. Como objetos fílmicos, elencamos *Nova Dubai* (2013, Gustavo Vinagre), *Doce Amianto* (2013, Guto Parente e Uirá dos Reis), *Batguano* (2014, Tavinho Teixeira) e *As boas maneiras* (2017, Juliana Rojas e Marco Dutra). Os filmes lidam com noções teóricas em torno do realismo cinematográfico, em que emergem figuras espectrais, como fantasmas, monstros, seres híbridos e ambíguos, que nos fazem refletir também sobre a queerness contida nessas estranhas aparições. O diálogo com a tradição do cinema queer brasileiro será convocado especialmente a partir da figura de João Silvério Trevisan e seu iconoclasta *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970), em uma proposta de esboço para uma possível linha historiográfica.

Resumo expandido

A partir de alguns longas-metragens brasileiros contemporâneos – a saber: *Nova Dubai* (2013, Gustavo Vinagre), *Doce Amianto* (2013, Guto Parente e Uirá dos Reis), *Batguano* (2014, Tavinho Teixeira) e *As boas maneiras* (2017, Juliana Rojas e Marco Dutra) – refletiremos sobre aspectos teóricos e estéticos que emergem nesse conjunto de obras. Partindo do realismo cinematográfico nos termos de André Bazin (2018), consideraremos o que há de fantasmagórico nessas produções, calcados na noção de realismo fantasmagórico (MELLO, 2015) de caráter queer. Problematizamos o conceito de cinema queer a partir de Karl Schoonover e Rosalind Galt (2016), segundo os quais o filme queer pode trazer formas inventivas, sendo ou não realizado por pessoas LGBTQIA+ exclusivamente, bem como trazendo ou não personagens queers em sua diegese, em que se torna relevante também a recepção da obra. Sugerimos, em um breve olhar sobre a história do cinema brasileiro, a gênese da intersecção das questões que nos interessam a partir da obra *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan, a antecipar o tropo do cortejo queer repleto de figuras ambíguas, misteriosas, quando não diretamente santas, diabólicas ou angélicas, de pronto a abordar traumas históricos ainda não superados, apontando para um futuro de novas fábulas possíveis, com expansões do imaginário.

Bibliografia Básica

BAZIN, A. *O que é o cinema?*. São Paulo: Ubu, 2018.

_____. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

GALT, R.; SCHOONOVER, K. *Queer Cinema in the World*. Durham/ London: Duke, 2016.

GERACE, R. (org.). *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva/ SESC-SP, 2015.

MELLO, C. (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/816>. Acesso em: 13 maio 2024.

SOUTO, M. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2019.

RICH, B. R. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham/ London: Duke, 2013.

TREVISAN, J. S. *Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VIEIRA JR., E. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória: EDUFES, 2022.

XAVIER, I. *Sétima arte, um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: SESC-SP, 2017.

Minibiografia

Doutorando e Mestre pelo PPGMPA-ECA-USP, com pesquisa sobre monstrosidades, fantasmagorias e santidades no cinema queer. Bacharel em Audiovisual pela ECA-USP, foi curador/programador de mostras cinematográficas no CINUSP entre 2016 e 2018. Especialista em Ensino à Distância pela UNIVESP, onde atuou como Facilitador de Aprendizagem de 2019 a 2021, é também revisor de texto e autor do livro de poemas “Mágicas dores mínimas” (2022). Vencedor do I Prêmio SOCINE de Teses e Dissertações (2023).

11h30 – Mesa 6: Espectadores: consumo e cinefilia

A CSN e o cinema: uma aliança em torno da construção do “operário padrão”

Alessandra Souza Melett Brum (UFJF)

Palavras-chave: CSN; Operário Padrão; Cinema

Resumo

Esta comunicação tem por objetivo mapear e analisar como a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) se utilizou do cinema como recurso educativo e lúdico, por excelência, na construção de uma ideia de um operário padrão para o Brasil. Desde 1941, quando da assinatura do decreto de criação da CSN em Volta Redonda, as atividades da construção da CSN e da nascente cidade de Volta Redonda, receberam especial atenção por parte do Estado, sendo documentada *pari passu* tanto fotograficamente quanto cinematograficamente. Nossa análise terá como foco as imagens e o conteúdo das locuções (voz over) de alguns documentários de curta-metragem financiados pela CSN, cinejornais e fotografias institucionais da Agência Nacional, bem como *O Lingote*, uma publicação oficial do Serviço de Imprensa da CSN.

Resumo expandido

Desde a decisão de Getúlio Vargas de criar a Companhia Siderúrgica Nacional, a cidade de Volta Redonda passou a receber uma grande atenção por parte do Estado, o que pode ser demonstrada nos vários registros fotográficos e cinematográficos, quase como se o propósito fosse montar um grande álbum de família, no caso, da “família siderúrgica”, expressão corrente utilizada pela empresa para se dirigir aos seus funcionários. Como afirma Regina Morel (1989, p. 303), “a política paternalista de benefícios sociais e de construção da “família siderúrgica” procurava...reforçar os laços corporativos entre a empresa e seus empregados”.

Segundo Rosélia Piquet (1998, p.62), a fortuna crítica sobre a criação da CSN nos permite delimitar em três estágios a relação estabelecida entre a CSN e a sua força de trabalho. O primeiro estágio abrange o período de implantação em que simultaneamente se construía a empresa e o patrimônio urbano. O segundo estágio, “caracterizado pelo controle e centralização desse patrimônio”. E o terceiro, a partir dos anos 1960, “quando a relação direta usina-ville operária se desfaz”.

Para essa análise, nos deteremos nas duas primeiras fases, ou seja, de 1941 até 1960, momento em que a CSN tem uma grande preocupação na construção da sua imagem como símbolo de um país desenvolvido e investe na produção de filmes documentários como suporte dessa estratégia. Os filmes servem a CSN nas mais diversas finalidades, como veículo de propaganda, como material didático e/ou técnico, como registro histórico, como elo de ligação com seus

empregados na consolidação do discurso da família siderúrgica, ou ainda, como marca da gestão da empresa.

É importante ressaltar que a formação da identidade operária dos trabalhadores se forma concomitantemente à criação da CSN, já que boa parte dos trabalhadores eram de origem rural. Jessie Jane (1989, p. 12) afirma: “o discurso de constituição do novo trabalhador brasileiro – como representante de um projeto político-ideológico – será o discurso trabalhado pela CSN (...) Aí, o Estado, como principal agente, assume para si a tarefa de educar-formar os jecas”. Nesta tarefa, educativa, tanto o cinema quanto o sindicato serão parte aliada na tarefa de construção de um operário padrão.

Tomando como fonte primordial *O Lingote* (1953 a 1960), uma publicação oficial do Serviço de Imprensa da CSN, documentos do Sindicato, alguns documentários de curta-metragem financiados pela CSN, sobretudo os produzidos por Jean Manzon, Cinejornais, disponíveis no CTAV e Cinemateca Brasileira, e fotos institucionais da Agência Nacional, esta comunicação pretende mapear e analisar a atividade cinematográfica empreendida pela CSN no intuito de construir essa imagem de um trabalhador modelo para a indústria.

Vale ressaltar que a análise se constitui a partir de material esparso e fragmentário, já que Volta Redonda e a CSN, que se confundem administrativamente, foi área militarizada e de segurança nacional.

Bibliografia Básica

Arigó, *o passaro que vem de longe*. Volta Redonda: Coleção Trabalhadora em Luta, nº1, 1989.

ARAÚJO, Fábio S. A CSN e as Políticas Sociais de Lazer para os trabalhadores: Os clubes sociorrecreativos. *Licere*, Belo Horizonte, v. 18, n.3, set/2015.

BIZELLO, Maria Leandra. *Imagens Otimista: representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon – 1956-1961*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Unicamp, 1995.

MOREL, R. L. de M.. *A Ferro e Fogo: Construção e Crise da “Família Siderúrgica”*. O Caso de Volta Redonda (1941-1968). Tese (Doutorado) - Facul. de Sociologia, USP, São Paulo, 1989.

SILVA, Magali Nogueira da Silva. *A relação capital trabalho na gênese da CSN*. 2000. 128f. Dissertação (Mestrado) – PPG História, Universidade Severino Sombra.

SILVA, Leonardo Ângelo. *Uma cidade em preto e branco*. Curitiba: Ed. Appris, 2022.

O LINGOTE. *Jornal Quinzenal da CSN*. Rio de Janeiro, 1953-1960.

PIQUET, Rosélia. *Cidade-empresa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1989.

Minibiografia

Professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, PPG em Artes, Cultura e Linguagens e do PPG em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Coordena o projeto de extensão *Cineclubes Movimento* e a pesquisa *Minas é cinema*, projetos do grupo de pesquisa CPCine: História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual. Coordena também o Centro Integrado

de Preservação Audiovisual (CIPAv) vinculado ao Centro de Conservação e Memória da Universidade Federal de Juiz de Fora (CECOM-UFJF).

Os cartazes das chanchadas de Watson Macedo (1952-1966): um estudo de Cultura Visual

Carlos Eduardo Pinto de Pinto (UERJ)

Palavras-chave: cartazes; Watson Macedo; Cultura Visual

Resumo

O objetivo desta apresentação é abordar, a partir dos pressupostos teóricos da Cultura Visual, os cartazes de chanchadas de Watson Macedo em sua fase independente. Parte das estratégias de distribuição, os cartazes são paratextos que ocupam papel privilegiado na cultura cinematográfica. Interessa, especificamente, perceber imagens e valores mobilizados para vender os filmes de Macedo, observando a distribuição hierárquica de nomes do elenco, da produção e da direção. A respeito da ordenação visual, a análise busca identificar artistas, cenas e cenários e sua distribuição pela superfície. Em perspectiva cronológica, é notória a mudança de padrões: em 1952, os cartazes operam pelo acúmulo de informações textuais e visuais (*stills* e gravuras), como uma espécie de sumário dos filmes; a partir do fim da década, se chega a soluções mais sintéticas, apelando privilegiadamente para formas gráficas ou fotografias estilizadas, em diálogo com uma tendência internacional.

Resumo expandido

As reflexões partilhadas aqui são resultado parcial da pesquisa *Rio fantasia: a capitalidade carioca nos filmes de Watson Macedo (1949-1966)*, desenvolvida com apoio do Prociência-UERJ. A proposta é analisar cartazes de chanchadas de Watson Macedo em sua fase independente, detectando mudanças de padrões em sua organização visual e inferindo significados a essas alterações, com base no aparato dos estudos de Cultura Visual.

Pela pragmática, os cartazes fazem parte das estratégias de venda dos filmes, apresentando informações objetivas a respeito do produto. No entanto, também podem ser percebidos como paratextos (Stam, 1992) auxiliando na construção de sentidos e se configurando como tentativa de direcionamento da recepção, ao apresentarem modos pelos quais seria mais adequado que os filmes fossem vistos (Odin, 2005). Por meio da escrita e do visual, informam, por exemplo, gêneros, enredos, artistas e semelhanças com obras pregressas. Apesar de conectados com objetos que os precedem (os filmes), se configuram como narrativas visuais autônomas (Mitchell, 2015), passíveis de serem decifradas a partir de codificações singulares.

Além de cumprir o objetivo de auxílio à publicidade, os cartazes podem ganhar trajetórias próprias em relação aos filmes que divulgam, constituindo parte central da cultura cinematográfica. No entanto, não se deve perder de vista que, a despeito do destaque que podem ganhar, originalmente pertencem a um complexo conjunto de imagens a serem

consumidas/decifradas de relance. Não aquelas sacralizadas nos museus, mas as espaiadas pelo cotidiano da modernidade, objeto mesmo dos estudos de Cultura Visual (Mirzoeff, 1998).

Especificamente a respeito dos cartazes dos filmes de Macedo, o ponto de partida do recorte cronológico da apresentação coincide com sua saída da Atlântida, onde começara a carreira de diretor, e a criação da Produções Watson Macedo, em 1952 (Vieira, 2004). Neste período, estabelece parceria com a Cinedistri de Oswaldo Massaini e com a Unida Filmes, distribuidora relacionada com produtores e exibidores independentes.

Em seu estudo pioneiro sobre cartazes de chanchadas, Rudolf Piper, apesar de metodologia frágil, por ser excessivamente opinativa, apresenta elementos instigantes a respeito da produção de então: “O carnaval, a paisagem do Rio e a memória de Carmen Miranda eram os ‘atores’ coadjuvantes mais requisitados” (Piper, 1975, p. 97). Neste momento, os cartazes seguem padrões hollywoodianos para comédias populares, recorrendo a um acúmulo de informações textuais e visuais, com as dimensões das fontes e das imagens estabelecendo hierarquias; a partir do fim da década, chegam a soluções mais sintéticas, com economia de formas e dados, apelando exclusivamente para elementos gráficos em *Virou bagunça* (1960). Isso dialoga com tendência internacional (Lima, 2008), que pode ser lida como busca por acrescentar sofisticação a um produto eminentemente popular.

Bibliografia Básica

LIMA, Rafael Leite Efrem. *Te cuida, Hollywood!* Análise gráfica de cartazes de chanchadas de 1957 a 1963. Monografia (bacharelado em Design), UFPE, 2018.

MIRZOEFF, Nicholas. “What is visual culture?” In: _____ (org.). *The visual culture reader*. London/New York: Routledge, 1998.

MITCHELL, W. J. T. “O que as imagens realmente querem?” In: ALLOA, Emanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ODIN, Roger. “A questão do público: uma abordagem semiopragmática”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PIPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e chanchada: posters e ilustrações*. São Paulo: L. Oren, 1975.

STAM, Robert et al. *New vocabularies in film semiotic: structuralism, post-structuralism and beyond*. London/New York: Routledge, 1992.

VIEIRA, João Luiz. “Watson Macedo”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

Minibiografia

Professor Adjunto do Departamento de História do IFCH-UERJ e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH-UERJ), membro do Núcleo de Estudos sobre Biografia, História, Ensino e Subjetividades/UERJ (NUBHEs), do Laboratório de História Oral e Imagem/UFF (LABHOI) e do GT Imagem, Cultura Visual e História/Anpuh-Rio. Bolsista Prociência/UERJ. Possui livros e artigos sobre história do Rio de Janeiro, arquitetura, subjetividades, Cinema Novo e chanchadas.

O papel da cena de exibição independente do Rio de Janeiro dos anos 2000 na constituição da identidade da geração local

Thiago Nogueira Carvalho (PPGMC/ECO/UFRJ)

Palavras-chave: cinema independente; Rio de Janeiro; anos 2000

Resumo

Por meio da apresentação das principais características cena de exibição de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000, seu contexto histórico, origens e condicionantes, observadas no âmbito de pesquisa de mestrado, esta comunicação procura compreender a importância do movimento para a constituição da identidade geracional dos novos ingressantes no campo do cinema brasileiro no período. A partir de entrevistas com integrantes de eventos constituintes da cena, foram investigados aspectos como: o papel das escolas e cursos de cinema na formação dos grupos; as transformações tecnológicas da época; a importância do curta-metragem na cena; o movimento cineclubista no Rio de Janeiro nos anos 2000; a expansão do audiovisual para a periferia; e a relação com a institucionalidade existente na região.

Resumo expandido

No início dos anos 2000, o Rio de Janeiro foi possivelmente palco da principal cena de exibição independente do país nesse período, com dezenas de espaços alternativos de exibição, cineclubes, mostras e festivais, exibindo regularmente centenas de filmes e vídeos, majoritariamente curtas-metragens, para milhares de pessoas.

Essa efervescente cena independente que despontou na região, se expandindo também para regiões periféricas, tinha como característica central uma dimensão celebratória, festiva e gregária, incorporando elementos da sociabilidade da cultura urbana da cidade e arredores. O movimento estava também inserido em um cenário mais amplo de transformação do cinema brasileiro, que teve início na mudança do século a partir de transformações sociais e tecnológicas no ambiente cultural.

A presente comunicação tem como objetivo apresentar o contexto histórico, as condicionantes e as principais características dessa cena. Os aspectos a serem abordados integram os resultados encontrados em pesquisa de mestrado. O foco de interesse foi buscar compreender o papel desempenhado pelos cineclubes, eventos e espaços de exibição, na formação de identidade da geração local, sua estrutura de sentimentos e seu ideário. Através de abordagem qualitativa, com aportes de estudos que se referenciam na sociologia da cultura e no debate da produção historiográfica, e a partir de pesquisa empírica por meio de entrevistas semiestruturadas com integrantes do movimento, a pesquisa investigou a cena a partir de cinco de seus principais eventos constituintes: Festival Brasileiro de Cinema Universitário, O Incinerasta, Cachaça Cinema Clube, Mostra do Filme Livre, e Cineclubes Mate Com Angu.

A relevância da cena ocorre tanto em função da vasta quantidade de pontos de exibição de filmes que surgiram pela cidade e seus arredores, quanto pela sua efervescência cultural, que reunia pessoas de diferentes origens e gerações, em eventos que, diferentemente da tradição da cinefilia clássica, misturavam a exibição de filmes com festas, shows, performances, exposições, premiações e intervenções diversas, em espaços variados e muitas vezes não tradicionais, como porões, mercados, galpões, becos ao ar livre, praças e bares.

Essa dimensão celebratória estava atravessada por sociabilidades típicas da cidade, como a boemia, a informalidade, a cultura de rua, e por outras linguagens como a música, a dança, as intervenções, e ocupações artísticas. Dessa forma, estava presente também uma vinculação com a história e tradições do território do Rio de Janeiro, tanto nos filmes que eram realizados quanto na localização dos encontros e nos símbolos cultuados.

Entre as questões abordadas estão aspectos como: o papel das escolas e cursos de cinema na formação dos grupos; as transformações tecnológicas da época; a importância do curta-metragem na cena; a expansão do audiovisual para a periferia; o resgate histórico e a relação com a institucionalidade existente na região.

Bibliografia Básica

BEZERRA, Heraldo [HB]. *O Cerol Fininho da Baixada: histórias do cineclubes Mate Com Angu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

CARVALHO, T. *Cinema é celebração: a cena de exibição de cinema e audiovisual independentes do Rio de Janeiro na virada dos anos 2000*. Rio de Janeiro: Autografia, 2023.

IKEDA, M. *Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000*. Tese (Doutorado) - UFPE, Pernambuco, 2021.

MOTTA, Alda Britto da; WELLER, Wivian. Apresentação: a atualidade do conceito de gerações na pesquisa sociológica. *Sociedade e Estado*, [s. l.], v. 25, n. 2, 2011.

PERES, Louise. Cineclubes do Rio. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, 17 nov. 2011.

TINOCO, Pedro; DURST, Rogério. Cinema é a maior diversão: uma nova geração de cineastas produz filmes às centenas e lota festivais. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, 23 fev. 2005.

Minibiografia

Mestre pelo PPGMC da ECO/UFRJ (2022). Graduado em Cinema pela UFF (2004) com especialização pelo IE/UFRJ (2009). Especialista em Regulação da Ancine, desde 2006. Atuação na área de Cinema e Comunicação, com ênfase em políticas públicas de fomento e regulação do setor. Sócio da produtora Asterysko Filmes (2000-2003). Experiência como produtor, diretor e editor de curtas e vídeos. Experiência como professor em curso de graduação (substituto), e de especialização.

14h30 – Mesa 7: Cultura cinematográfica: trajetórias

Padre Massote: da especulação histórica à jornada acadêmica

Rodrigo Sampaio Cauhi (PPGCINE/UFF)

Palavras-chave: cinema brasileiro; Padre Massote; Escola Superior de Cinema

Resumo

A apresentação tem como objetivo expor os motivos, métodos e resultados do meu trabalho de conclusão de curso, dedicado à pesquisa histórica e artística de Edeimar Massote - padre jesuíta nascido em Varginha em 1929, que além de diretor e crítico de cinema, foi o diretor de ensino do primeiro curso de graduação em Cinema no Brasil, a Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, fundado em 1962 - , e a expansão de tal investigação, a partir de lacunas e especulações ainda não defrontadas, em um projeto de mestrado aprovado e em execução. Entende-se como valioso na apresentação a proposta de criação de redes históricas internas dentro do ensino superior de Cinema do país - e assim o melhor entendimento da atuação de agentes locais da cultura cinematográfica - , e a possibilidade material de transformação acadêmica - da graduação ao mestrado - de uma pesquisa em Cinema, integrando as brechas e produtos da empreitada inicial em uma investida de maior escala e fôlego.

Resumo expandido

Como trabalho de conclusão de curso em Cinema e Audiovisual pela PUC-Minas, concluí em 2022 a pesquisa que abordava uma figura histórica da universidade e do cinema mineiro, Padre Edeimar Massote. A fim de alargar os escopos sobre os quais a história de Massote era considerada dentro do meio acadêmico, tendo historicamente sua vida resumida ao trabalho como professor da Escola Superior de Cinema, busquei a criação de um ponto de partida mais acessível e denso sobre Massote. O caminho seguido aliava informações preexistentes das mais variadas fontes - recortes de jornal, acervos de festivais de cinema, correspondências enviadas para o exterior, documentos religiosos de fora de Minas Gerais, fotos em álbuns de família, teses de mestrado em história, fichas do Departamento de Ordem Política e Social de Minas Gerais (DOPS-MG), filmes em película e revistas católicas de crítica cinematográfica - à criação de novas referências a partir de entrevistas com familiares, amigos e ex-alunos. Como resultado, tem-se a apresentação de informações densas, detalhadas e pouquíssimo exploradas sobre Massote, como o convívio familiar durante os primeiros anos em sua cidade natal; o período seminarista, que envolveu o deslocamento para os estados do Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul; sua filiação com o cinema e o cineclubismo católico; pormenores sobre sua personalidade e métodos de ensino; os anos pós-Escola Superior de Cinema e sua prematura morte em decorrência de um câncer.

Após aprovação do projeto, percebi as ainda latentes brechas e sedutores mistérios sobre Massote. Ciente das limitações materiais, temporais e de volume que uma pesquisa do tipo tem quando alocada em uma situação de pré-requisito para graduação, senti a necessidade de expandí-la e realocá-la em um projeto de mestrado, cedendo assim mais espaço para pesquisa e tempo para maturação e absorção de avaliações e referências. Ainda pulsam enquanto verve motivacional trajetórias citadas, mas pouco exploradas no primeiro trabalho, como a filiação de Massote com o movimento operário de Belo Horizonte, a leitura e análise das cartas trocadas com Paulo Emílio Salles Gomes, presentes no acervo da Cinemateca Brasileira, a existência e as condições materiais dos filmes que realizou, o turbulento fim do curso ao qual tanto se dedicou e a análise de seu legado e influência a partir do ensino de uma geração cinematográfica, com nomes como os de Hélio Gagliardi, Rosa Maria Antuña, Flávio Werneck, Mário Murakami, Milton Gontijo, José Américo Ribeiro e Guaracy Rodrigues.

Com o novo projeto elaborado, fui aprovado e estou cursando o Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, referência na pesquisa sobre história do cinema brasileiro. Nesse sentido, busca-se com a apresentação a exposição dos métodos, justificativas e objetivos de ambos os trabalhos, ressaltando, portanto, o processo de expansão e transposição de uma pesquisa acadêmica em Cinema.

Bibliografia Básica

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

CAUHI, Rodrigo Sampaio. *Edeimar Massote: elaborações sobre percursos possíveis*. 2022. Monografia (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

CHAVES, Geovano Moreira. *Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MALUSÁ, Vivian. *Católicos e cinema na capital paulista: o Cine-Clube do Centro Dom Vidal e a Escola Superior de Cinema São Luis*. 2007. Dissertação (Mestrado em Mídias) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

RIBEIRO, José Américo. *Uma paixão chamada cinema*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

Minibiografia

Bacharel em Cinema e Audiovisual pela PUC-Minas e mestrando pelo PPGCINE da Universidade Federal Fluminense. Atuei entre 2022 e 2024 como editor e apresentador do Podcast Cinema em Transe, participando de mais de 15 entrevistas. Pesquiso e dedico-me majoritariamente para com o cinema nacional e mineiro, tendo participado de debates e comentários pós-sessão à

convite do Cine Humberto Mauro e de suas mostras colaborativas. Também integrei o Júri Jovem da 24ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

Hollywood na Mogiana Paulista: Edgard de Castro e o cinema *made in* Ribeirão Preto;

Fábio Vellozo Jardim Monteiro (Cinemateca MAM-RJ)

Palavras-chave: produção cinematográfica; exibição cinematográfica; Ribeirão Preto

Resumo

Por cinco décadas, o advogado Edgard de Castro (1943-) é responsável por impulsionar a cultura cinematográfica na sua cidade natal, Ribeirão Preto (SP). Inicia a carreira como exibidor, em 1972, no Aquarius Autocine. Posteriormente, ao lado de Renato Carrera Filho, funda a produtora Ômega Filmes, responsável por filmes como *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1976) e *Paranóia* (Antonio Calmon, 1976), realizados em sociedade com a Empresa Cinematográfica Haway, então uma das maiores redes exibidoras do país. Em 1985, organiza o III Encontro Nacional de Ensino de Cinema (ENEC), realizado na Universidade de Ribeirão Preto. Com a redemocratização, inicia articulação política junto aos governos municipal, estadual e federal para a criação do Núcleo de Cinema de Ribeirão Preto, que previa desde a capacitação de mão de obra local para a indústria cinematográfica, bem como a construção de estúdios, sonho que é apenas concretizado em 2005, com a criação dos Estúdios Kaiser.

Resumo expandido

Há cinco décadas, a carreira de Edgard de Castro (1943 -) compreende, de forma ininterrupta, as mais diversas atividades na cadeia produtiva do cinema brasileiro. Foi exibidor, produtor de filmes e festivais, e dono de estúdio. Acima de tudo, Castro segue como agente no desenvolvimento da cultura cinematográfica em Ribeirão Preto (SP). O contato com a sétima arte se dá em Roma, em 1972, através do mineiro Jirges Ristum, exilado na Itália e cujo círculo de amizades incluía os cineastas Gianni Amico e Glauber Rocha. Ao retornar para Ribeirão Preto, Castro se une a Renato Carrera Filho, Luiz Livieri e Virgílio Siena no Aquarius Autocine, um dos drive-ins da rede Zodíaco. Com a produção estimulada pelo incremento paulatino na cota de tela para filmes brasileiros ao longo da década, Castro e Carrera fundam a Ômega Filmes, em sociedade com a Empresa Cinematográfica Haway, então uma das maiores exibidoras do país. Visando conquistar o público cativo do *sexploitation* brasileiro, definem como debute a adaptação do outrora escandaloso romance *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro. A inspiração em original literário do século XIX confere ‘verniz artístico’ ao filme, em aceno estratégico à crítica cinematográfica. Dá certo: *A carne* (José Marreco, 1975) faz 804.187 espectadores e vence o troféu APCA de melhor direção de fotografia, em 1976. Em seguida, ‘os boiadeiros’ – apelido da dupla interiorana na Boca do Lixo paulistana, onde recrutavam técnicos e elenco – realizam *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1976), paródia de *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), atraindo 1.352.217 espectadores, e o thriller *Paranóia* (Antônio Calmon, 1976). No último, Castro traz alunos do curso de cinema da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) para compor a equipe técnica, antecipando uma de suas preocupações na década de 1980, o ensino de cinema

em sua cidade natal. Em 1985, organiza o III Encontro Nacional de Ensino de Cinema (ENEC), reunindo cineastas, críticos e docentes na Universidade de Ribeirão Preto. Com a redemocratização, Castro inicia articulação política junto às esferas governamentais para a criação do Núcleo de Cinema de Ribeirão Preto, que previa desde a capacitação de mão de obra local, bem como a construção de estúdios. Vê o projeto malograr com a hiperinflação no mandato de José Sarney (1985 - 1990) e o caos do setor audiovisual no governo de Fernando Collor (1990 - 1992). Em 2001, auxiliado por Antonio Palocci, então prefeito de Ribeirão Preto, o Núcleo sai do papel e, posteriormente, torna-se comodatário da antiga Cervejaria Paulista. Com injeção de recursos da iniciativa privada, bem como do Programa de Ação Cultural de São Paulo (ProAc), para a reforma das instalações, nascem os Estúdios Kaiser, onde são filmados *Onde andará Dulce Veiga?* (Guilherme de Almeida Prado, 2008), e *O divórcio* (Pedro Amorim, 2017). Em 2024, cria a Film Commission de Ribeirão Preto: “Temos baixo índice pluviométrico e excelente taxa de luminosidade. Ribeirão Preto nasceu para o cinema”.

Bibliografia Básica

AUTRAN, Arthur. *Pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

ANCINE - Agência Nacional do Cinema. *Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores 1970 a 2021*. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 05 ago. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2021.pdf>. Acesso em: 09 maio 2024.

CLONE, Rubem. *Revivescências na história de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: Legis Summa, 1992.

GATTI, André Piero. *A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

ISOLA, Ivan Negro (org.). *Um vento me leva: lembranças de Jirges Ristum*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2008.

STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002

Minibiografia

Fábio Vellozo é preservador audiovisual. Engenheiro químico, trabalhou na Petrobras e no CTAv. Escreveu os roteiros dos documentários *Antonio Meliande – Pau pra toda obra* (2011) e *Boca do Lixo – A Bollywood brasileira* (2011), para o Canal Brasil. Foi curador da mostra de cinema *Antônio Calmon em Três Atos* (2011) e coautor da biografia *Anthony Steffen – A saga do brasileiro que se tornou astro do bague-bague à italiana* (2007). Desde 2015, é Coordenador de Documentação da Cinemateca do MAM.

Cinema moderno em Goiás: propostas para uma história

Lara Damiane de Oliveira Estevão (UFG)

Palavras-chave: cinema moderno; cinema goiano; história do cinema

Resumo

As pesquisas sobre o cinema goiano ainda são escassas. Enquanto a história do cinema encontra-se em um processo permanente de revisão historiográfica, principalmente a partir do final do século XX, as pesquisas sobre o cinema goiano ainda seguem a lógica da historiografia clássica do cinema brasileiro, preocupando-se em estabelecer cânones e mitos regionais de nascimento, privilegiando o longa-metragem ficcional como objeto da história de um cinema local, afastado dos processos cinematográficos, históricos e culturais mais gerais. Neste trabalho, investigamos como a experiência do cinema moderno lançou raízes no centro-oeste brasileiro, organizando a prática cinematográfica de diversos grupos em Goiás entre as décadas de 1960 e 1980. Através de um levantamento e análise dos filmes, buscamos entender como a história do cinema goiano é, antes de tudo, a história do cinema brasileiro.

Resumo expandido

Existem poucas pesquisas que buscam dar uma história ao cinema goiano. Beto Leão e Eduardo Benfica, em 1995, lançaram o livro *Goiás no século do cinema*, com os principais marcos cinematográficos do estado, inventando origens para o cinema goiano. Segundo os autores, o cinema em Goiás teria nascido em 1912, com filmagens do Major Luiz Thomaz Reis. Essa datação, dificilmente comprovável e que não deu origem a nenhum filme, mostra o esforço da pesquisa em conectar-se com a historiografia clássica do cinema brasileiro (BERNARDET, 2003) em busca de um mito de fundação para o cinema regional.

Em 2018, Túlio Silva apresentou a dissertação *Cinema em Goiás: quando tudo começou... (1960-1970)* ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Silva define um primeiro ciclo de produção no estado marcado por um surto de produção de longas-metragens ficcionais, com início, apogeu e fim. O recorte – composto pelos filmes *A fraude* (1968), dirigido por Jocelan Melquíades de Jesus, *O diabo mora no sangue* (1968), dirigido por Cecil Thiré, *Tempo de violência* (1969), dirigido por Hugo Kusnet, *Simeão, o boêmio* (1970) e *O azarento, um homem de sorte* (1973), ambos dirigidos por João Bennio – agrupa obras que se ligam a diferentes propostas e esquemas de produção, além de ignorar outros filmes produzidos em Goiás dentro do mesmo período.

Neste trabalho, propomos revisitar a atividade cinematográfica em Goiás entre as décadas de 1960 e 1980, sobre a égide do cinema moderno. O cinema brasileiro moderno organizou-se como um “movimento plural de estilos e ideias que, [...], produziu aqui a convergência entre a ‘política de autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno em oposição ao clássico e mais plenamente industrial” (XAVIER, 2001, p. 14) e lançou raízes para além do eixo de produção carioca e paulista.

Dentre as décadas de 1960 e 1980, diferentes grupos ligados a cinefilia e uma vontade de aderir ao seu tempo através do cinema – traço que, segundo Aumont (2008), marca o cinema moderno –, fizeram filmes em Goiás. Em 1968, *A fraude* e *Antolhos* (1968), o segundo dirigido por Silas Metran Curado, competiram no IV Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil. Em 1969, o Cineclube de Goiás – cujos integrantes consideravam-se ligados ao Cinema Novo – participaria do Festival de Cinema Amador com 5 filmes. Em 1977 tem início a atividade do Cineclube Antônio das Mortes, com a produção de filmes até os anos finais de 1980, em 16mm e Super-8, refletindo sobre temas como o trabalho, a loucura e o próprio cinema. Esses filmes apresentam características narrativas e estéticas que os colocam de encontro com as diversas tendências do cinema brasileiro moderno. É necessário pensar além dos ciclos regionais para a história do cinema goiano: a produção cinematográfica no estado aponta para características culturais que inserem-na no contexto maior das próprias movimentações do cinema brasileiro.

Bibliografia Básica

AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. São Paulo: Papyrus, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2ª Edição. São Paulo: Annablume, 2003

CAMPOS, Marina da Costa. *O Cineclube Antônio das Mortes – trajetória, exibição e produção (1977-1987)*. 2014, 282 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

SILVA, T.H.Q. *Cinema em Goiás: quando tudo começou... (1960-1970)*. 2018. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2018..

LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Kelpes, 1995.

XAVIER, Ismail. *Cinema Moderno Brasileiro*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Minibiografia

Bacharela em Cinema e Audiovisual pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), atualmente mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG), pesquisando a história do cinema goiano na década de 1960.

16h30 – Mesa 8: Cinema silencioso: produção, exibição e crítica

Atividades profissionais nos primórdios do cinema brasileiro: Emílio Guimarães, família Rockert e os filmes produzidos em Campos dos Goytacazes - RJ em 1909

Tiago Bravo P. F. Quintes (PPGCINE/UFF)

Palavras-chave: Emílio Guimarães; família Rockert; primórdios do cinema brasileiro

Resumo

A apresentação pretende analisar questões econômicas e culturais que envolvem a produção de três filmes naturais que se encaixam no formato da chamada cavação, termo pejorativo que denomina a estratégia de sobrevivência de profissionais no ramo da produção nos primórdios do cinema no Brasil (FREIRE, 2022). Os filmes em questão foram rodados em outubro de 1909 na cidade de Campos dos Goytacazes - RJ. O foco da análise recai principalmente sobre dois desses três filmes: os que foram contratados pelo Moulin Rouge campista e produzidos por Emílio Guimarães, nome encontrado na historiografia do cinema brasileiro, ligado à produções nacionais dos primórdios. O objetivo é compreender melhor a atividade de profissionais dos setores da produção e da exibição enquanto realizadores ou contratadores de filmes naturais no período. A apresentação pretende abordar aspectos tocantes às trajetórias pessoais e também relativos aos anseios dos profissionais do recente meio cinematográfico brasileiro.

Resumo expandido

A apresentação pretende analisar questões econômicas e culturais que envolvem a produção de três filmes naturais que se encaixam no formato da chamada “cavação”¹. Os filmes foram rodados em outubro de 1909 na cidade de Campos dos Goytacazes - RJ. O foco recai principalmente sobre dois desses três filmes: os que foram contratados pelo Moulin Rouge campista, e produzidos por Emílio Guimarães, nome encontrado na historiografia do cinema brasileiro, ligado à produções nacionais nos primórdios². Guimarães produziu os referidos filmes naturais campistas à serviço da *Marc Ferrez & Filhos*. A *MF&F* já possuía um acordo para exibição de filmes da *Pathé* com os empresários da família Rockert, proprietária do Moulin Rouge campista, desde 1907 (QUINTES, 2022).

¹ Termo pejorativo que denomina a estratégia de sobrevivência de profissionais no ramo da produção nos primórdios do cinema no Brasil (FREIRE, 2022).

² Guimarães foi um operador de câmera e produtor de “fitas nacionais”. Em 1905 passou a realizar filmagens de forma mais sistemática (FREIRE, 2022). Se estabeleceu, por fim, em Porto Alegre, em maio de 1911 (TRUSZ, 2011).

Os filmes produzidos registraram um grande evento ocorrido na cidade: a festa de inauguração da Linha de Tiro Campista, que aconteceu junto do aniversário da Lyra Guarani³. O evento contou com a presença do presidente da República Nilo Peçanha, que era natural de Campos dos Goytacazes, e do Marechal Hermes da Fonseca, então Ministro da Guerra. Uma das produções de Emílio Guimarães tem foco na inauguração da Linha de Tiro Campista, enquanto a outra registra a festa popular de comemoração do aniversário da tradicional Lyra. O terceiro filme natural foi feito por outro produtor/cinegrafista (desconhecido até o momento) que registrou o mesmo evento à mando dos proprietários do Theatro São Salvador, concorrente direto do Moulin Rouge.

Emílio possivelmente trabalhava como freelancer em 1909, no momento em que esteve em Campos dos Goytacazes para as filmagens. Num cenário amplo, naquele ano passou a haver “maior mobilidade desses profissionais em comparação com a situação anterior, com o rompimento de algumas sociedades e vínculos empregatícios” (FREIRE, 2022, p.123). O presente trabalho pretende investigar as questões econômicas envolvidas tanto nas atividades técnicas de Emílio Guimarães como nos empreendimentos da família Rockert. O objetivo é compreender melhor a atividade de profissionais dos setores da produção e da exibição enquanto realizadores ou contratantes de filmes naturais no período. A apresentação pretende abordar aspectos tocantes às trajetórias pessoais e também relativos aos anseios dos profissionais do recente meio cinematográfico brasileiro.

Bibliografia Básica

FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: Distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.

GOMES, Karina Barra; TEIXEIRA, Simonne. *Tradição e modernidade: as bandas civis em Campos dos Goytacazes, RJ*. Revista Brasileira de História e Ciências Sociais, vol.11, n.21, p.231-252, jan.-jun. 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/revista/26308/A/2019> (último acesso: 13/05/2024).

QUINTES, T. B. P. F. *Atrações visuais e os primórdios do cinema em Campos dos Goytacazes*. Dissertação (Mestrado). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2022.

TRUSZ, Alice Dubina. *Emílio Guimarães: as múltiplas identidades de um produtor de imagens no Brasil dos anos de 1910*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v.38, n.36, p.55-85, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/70909>. (último acesso: 13/05/2024).

Minibiografia

Tiago Bravo P. F. Quintes é técnico em audiovisual no Instituto Federal Fluminense - IFF. Bacharel em cinema e mestre em Cinema e Audiovisual pelo PPGCine - UFF, onde atualmente cursa o doutorado.

³ A Linha de Tiro se tratava de associação civil para aperfeiçoamento do tiro e práticas militares, formada com o incentivo do Ministério da Guerra. A Lyra Guarani é uma das tradicionais bandas civis campistas, ainda em atuação (GOMES; TEIXEIRA, 2019).

Do Rio a São Luiz: O circuito de exibição da comédia *Augusto Annibal quer casar* (1923) no Brasil

Sancler Ebert (PPGCine-UFF / FMU-FIAMFAAM)

Palavras-chave: exibição; cinema silencioso; Augusto Annibal quer casar

Resumo

Nesta comunicação investigaremos o circuito de exibição da comédia silenciosa *Augusto Annibal quer casar* no Brasil na década de 1920. Dirigido pelo multiartista Luiz de Barros, o filme cômico conta a história do jovem Augusto Annibal, que procurava incessantemente uma noiva e, depois de perseguir a bela Yara Jordão, recebeu uma lição da moça que contratou o transformista Darwin para se casar com ele. Discutiremos como o fato de Generoso Ponce Filho, proprietário do Cinema Parisiense e presidente da Aliança de Exibidores, ter encomendado o filme (ARAÚJO, 2015), refletiu na exibição da obra em mais de dez cineteatros cariocas em 1923. Além da Capital Federal, investigaremos a circulação do filme na cidade de São Paulo em 1924 e em Recife (PE) e São Luiz (MA) entre o final de 1924 e início de 1925. Para isso, realizaremos pesquisa em arquivos, utilizando os periódicos disponíveis na Biblioteca Digital da Biblioteca Nacional e consulta a outros arquivos públicos.

Resumo expandido

Por muito tempo os estudos sobre História do Cinema foram focados mais na produção de filmes, do que em suas distribuições e exibições (BERNARDET, 2008), o que tem se alterado de forma mais pungente nos últimos anos, como demonstra o artigo de Gonçalves Cabrera; Brandão; Ebert (2022) e publicações recentes como as de Freire (2022) no Brasil e de Kriger e Poppe (2023) na América Latina. Ainda assim, há muito o que investigar quando se refere a exibição de filmes, principalmente no início do século XX no Brasil.

Dessa forma, essa comunicação busca contribuir para esses estudos ao investigar o circuito de exibição da comédia silenciosa *Augusto Annibal quer casar* no país na década de 1920. Dirigido pelo multiartista Luiz de Barros, o filme cômico conta a história do jovem Augusto Annibal, que procurava incessantemente uma noiva e, depois de perseguir a bela Yara Jordão, recebeu uma lição da moça que contratou o transformista Darwin para se casar com ele. O filme foi anunciado como uma versão brasileira da comédia *Sunshine*, da Fox, com seu uso de perseguições, decepções, amor frustrado e confusão entre os sexos.

A comédia estreou em setembro de 1923 no Cineteatro Parisiense, localizado na Avenida Rio Branco. De acordo com Luciana Araújo (2015), o filme foi encomendado por Generoso Ponce Filho, proprietário do cinema e presidente da Aliança de Exibidores. A partir daí, investigaremos como se desenvolveu o circuito de exibição do filme, começando pelo cinema de lançamento e depois completado pelos cinemas dos bairros do Rio de Janeiro em 1923, com passagens pela Zona Norte, Zona Sul e subúrbios cariocas. Em seguida, analisamos como o filme circulou nos cinemas da cidade de São Paulo em 1924 e, finalmente, focamos nas exibições no nordeste do

Brasil, com a passagem da película pelas cidades de Recife, Pernambuco e São Luiz, Maranhão, entre o final de 1924 e início de 1925. Também estamos interessados em questionar como a participação de Ponce Filho no financiamento teve impacto na circulação da obra. Para isso, será realizada pesquisa em arquivos, utilizando os periódicos disponíveis na Biblioteca Digital da Biblioteca Nacional e consulta a outros arquivos públicos.

Bibliografia Básica

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Augusto Annibal quer casar!:* teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. *Alceu*, v.16, n.31, julho/dezembro 2015, p.62-73.

BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2008.

FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*. Cinemateca MAM Rio, Rio de Janeiro, 2022.

GONÇALVES CABRERA, Livia Maria; BRANDÃO, Ryan; EBERT, Sancler. Mapeamento das pesquisas sobre salas de cinema nos cursos de pós- graduação stricto sensu do Estado do Rio de Janeiro. *Faces da História*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 196–219, 2022.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

KRIGER, Clara; POPPE. *Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica: 1896-1960*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo 30/10, 2023.

Minibiografia

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF) com período sanduíche na Universidade Nova de Lisboa; professor do Centro Universitário FMU/FIAM-FAAM e secretário executivo da Socine. Membro do grupo de pesquisa Modos de Ver - Estudos das salas de cinema, exibição e audiências cinematográficas (ESPM-UFF/CNPq). Cocriador da base de dados historiasdecinemas.com.br. Além da Socine, é associado da ABPA, AsAECA, AIM e Domitor.

Luiz de Barros em *Selecta*

Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar)

Palavras-chave: Luiz de Barros; cinema silencioso; Pedro Lima

Resumo

Ainda no período silencioso, uma das principais contribuições para o desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil partiu dos jornalistas Pedro Lima e Adhemar Gonzaga. Nas revistas *Para Todos...*, *Selecta* e *Cinearte* eles mantiveram colunas dedicadas ao cinema brasileiro, criando um importante polo de divulgação, estímulo e também de críticas e policiamento voltado para as atividades cinematográficas em todo o país. Dentro da campanha em defesa do cinema brasileiro, promovida pelos dois jornalistas e já bastante estudada, esta comunicação irá se concentrar no tratamento dado à pessoa e às atividades de Luiz “Lulu” de Barros na coluna de Pedro Lima em *Selecta*, material que abrange não só textos de divulgação sobre os filmes mas também uma detalhada crítica a *Hei de vencer* (Luiz de Barros, 1924) e a publicação de três artigos de autoria do realizador.

Resumo expandido

Ainda no período silencioso, uma das principais contribuições para o desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil partiu dos jornalistas Pedro Lima e Adhemar Gonzaga. Nas revistas *Para Todos...*, *Selecta* e *Cinearte* eles mantiveram, entre 1924 e 1930, colunas dedicadas ao cinema brasileiro, criando um importante polo de divulgação, estímulo e também de críticas e policiamento voltado para as atividades cinematográficas em todo o país.

Dentro da campanha em defesa do cinema brasileiro, promovida pelos dois jornalistas e já bastante estudada, esta comunicação irá se concentrar no tratamento dado à pessoa e às atividades de Luiz “Lulu” de Barros na coluna “O Cinema no Brasil”, que Pedro Lima mantém em *Selecta*, entre abril de 1924 e fevereiro de 1927, quando se transfere para a revista *Cinearte*.

No primeiro ano da coluna em *Selecta*, Lima dá grande destaque a Luiz de Barros, “não só pelo fato de ser o profissional mais apto neste momento dirigindo, fotografando, montando, produzindo e fazendo o que fosse necessário em filmes posados; mas ainda pelas suas posições em relação aos problemas do cinema brasileiro” (Autran, 1994, p.1). É uma entrevista com Barros que abre a primeira coluna, acompanhada de fotografias de *Hei de vencer* (Luiz de Barros, 1924), ainda não lançado comercialmente. Nos meses seguintes, serão publicados três artigos que Barros escreve para a coluna: “O valor dos nossos técnicos”, em junho, e “Direitos alfandegários e impostos” e “A falta de capital necessário”, em setembro. Ainda em 1924, aparece uma outra entrevista com o realizador, agora comentando suas atividades em São Paulo; além de matérias sobre três atores que trabalharam em seus filmes (M. F. Araújo, que ganha página dupla; Yolanda Diniz, de *Hei de vencer*; e o português Alves da Cunha, de *Vivo ou morto*, de 1916). Em novembro, *Selecta* publica o resumo de *Hei de vencer*, fartamente ilustrado

com fotografias, e. uma longa crítica de Pedro Lima sobre o filme. Em 1925, as referências a Lulu são mais raras e incluem restrições a seu trabalho, quando ele realiza um filme científico.

A comunicação irá se deter especialmente nos três artigos escritos por Lulu, analisando suas ideias e propostas a respeito da atividade cinematográfica no Brasil, que se aproximam das linhas mestras da campanha movida por Lima e Gonzaga. Também irão ganhar destaque as críticas de Lima a *Hei de vencer* e *Quando elas querem* (Paulo Trincheira e E. C. Kerrigan, 1925), produção da Visual Film, de São Paulo, na qual Barros trabalhou como cinegrafista. São críticas mais extensas, dentro de um formato que não será muito recorrente nos anos seguintes da campanha, e que, ao tratar de forma menos superficial alguns aspectos técnicos e narrativos dos filmes, não só revelam características da produção brasileira de enredo, a maior parte considerada perdida, como também expõem o tipo de estilo e abordagem que marcava a crítica cinematográfica daquele período no Brasil.

Bibliografia Básica

AUTRAN, Arthur. *Formação do ideário cinematográfico brasileiro: um estudo sobre Pedro Lima*. Monografia de Iniciação Científica. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1994.

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova, Embrafilme, 1978.

FREIRE, Rafael de Luna. "O cinema no Rio de Janeiro (1914–1929)". In: SCHVARZMAN, Sheila; RAMOS, Fernão Pessoa (eds). *Nova história do cinema brasileiro*, vol. 1. São Paulo: Edições Sesc, p. 252-292.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

Minibiografia

Pesquisadora, professora na graduação e pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. Mestre e Doutora pela ECA/USP, publicou os livros *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* (1997), *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (2013) e *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema* (2022), este coeditado com Lúcia Nagib e Tiago de Luca. Entre outros trabalhos, colaborou na *Enciclopédia do cinema brasileiro* (2000) e no livro *Nova história do cinema brasileiro* (2018).