

# ANAIS



Maurício Bragança  
Denise Tavares  
Marina Tedesco  
(Organizadores)

Anais do III Cocaal  
Colóquio de Cinema e Arte na América Latina

**RELATOS SELVAGENS**  
**Tensões, Disputas e Desvios**

1ª Edição  
Teresópolis/RJ  
2AB Editora  
2015

# Anais do III Cocaal

Colóquio de Cinema e Arte na América Latina

24, 25 e 26 de agosto de 2015

## Organização

Maurício de Bragança

Denise Tavares

Marina Tedesco

**III Colóquio de Cinema e Arte** (3., 2015: Niterói, RJ).

Anais do III Colóquio de Cinema e Arte da América Latina: Relatos Selvagens – Tensões, Disputas e Desvios. Dias 24, 25 e 26 de agosto de 2015, Niterói, RJ, Brasil. BRAGANÇA, Maurício; TAVARES, Denise; TEDESCO, Marina (orgs). Teresópolis/RJ: 2AB Editora

**ISBN:** 978-85-86695-86-5

**CDD:** 302.23

Evento realizado pela Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA), da UFF/RJ e Grupo de Estudos do Cinema Latino-Americano e Vanguardas (GECILAVA), da UNIFESP/SP.

1. Cinema; 2. Arte; 3. Cocaal; 4. Audiovisual; 5. América Latina.

Teresópolis/RJ

2AB Editora

2015

## **Tema Geral:** Relatos Selvagens: Tensões, Disputas e Desvios

**Datas:** 24, 25 e 26 de agosto de 2015

**Local:** Instituto de Arte e Comunicação Social **Endereço:** Rua Prof. Lara Vilela, 126 - São Domingos - Niterói - RJ **CEP:** 24210-200 **Telefones:** (21) 2629-9783, 2629-9775 **Contato:** cocaal2015uff@gmail.com

### **Organizadores**

**PRALA:** Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano

**Gecilava:** Grupo de Estudos Cinema Latino-Americano e Vanguardas Artísticas

**PPGCOM:** Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFF

**PPGMC:** Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano – UFF

**PPGCA:** Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF

**PPGACL:** Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens - UFJF

**Departamento de Cinema e Vídeo** – UFF

**Coordenação Geral:** Maurício de Bragança

**Coordenadora Adjunta:** Denise Tavares

**Vice-Coordenação:** Marina Tedesco

**Comitê científico:** Adriana Mabel Fresquet (UFRJ), Ângela Freire Prysthon (UFPE), Antônio Carlos 'Tunico' Amancio da Silva (UFF), Denise Tavares da Silva (UFF), Eliska Altmann de Carvalho (UFRRJ), Eliany Salvatierra (UFF), Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF), Guilherme Maia de Jesus (UFBA), Hadija Chalupe da Silva (UFF), India Mara Martins (UFF), Karla Holanda (UFJF), Mariana Baltar (UFF), Marina Cavalcanti Tedesco (UFF), Maurício de Bragança (UFF), Rafael de Luna (UFF), Rubens Luis Ribeiro Machado Jr (USP), Suzana Reck Miranda (UFSCar), Yanet Aguillera (Unifesp).

### **Apoio:**



CONSULADO GENERAL DE  
MÉXICO EN RÍO DE JANEIRO



**Agradecimentos Especiais:** Ivna Moreira; Denise Cataldo; Consulado do México; PRO-AD/UFF e PROPLAN/UFF.

## III Cocaal

### Colóquio de Cinema e Arte da América Latina

O **III Cocaal - Colóquio de Cinema e Arte da América Latina** tem como finalidade partilhar as experiências de estudos e projetos da América Latina que, a partir do cinema, do audiovisual e da arte, investem no diálogo com outros campos do conhecimento, particularmente das ciências humanas. Dá, assim, prosseguimento à interdisciplinaridade promovida pelas duas primeiras edições do evento, centrando suas discussões em quatro eixos: **1. Cinema, Audiovisual e Educação; 2. Audiovisual, Políticas e Estéticas; 3. Cinema e Audiovisual: Memória, História e Arquivo; 4. Cinema e Audiovisual: Indústria e Recepção.**

O evento também tem como objetivo estimular a participação de alunos de graduação e pós-graduação, com a perspectiva de sedimentar o interesse pela pesquisa e atividades acadêmicas, especialmente no recorte sintetizado por este Colóquio. Os pesquisadores envolvidos nesta proposta estão agrupados no PPG de Comunicação; PPG de Mídia e Cotidiano; PPG em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF em parceria com PPG em Artes, Cultura e Linguagens - UFJF e PPG em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Também são parceiros os professores pesquisadores da PRALA - Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano e professores do Depto de Cinema e Vídeo da UFF e os professores pesquisadores do GECILAVA - Grupo de Estudos do Cinema Latino-Americano e Vanguardas Artísticas. O evento ainda tem o apoio da PROPPi - Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; PROEXT - Pró-Reitoria de Extensão da UFF e do IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF.

**Palavras-chaves:** Cinema, Artes, Audiovisual, América Latina, Cocaal

---

## Sumário

---

Programação	7
Descrição dos Grupos de Trabalho	9
Grupo de Trabalho 1	10
Grupo de Trabalho 2	15
Grupo de Trabalho 3	22
Grupo de Trabalho 4	26
Resumos Expandidos	31

# Programação

*Segunda-feira - 24/08/2015*

## TARDE

16h às 17h30: filme "Domésticas"

17h30 às 18h: Debate (com Max Milliano e Victor Guimarães. Mediação de Maurício de Bragança)

18h às 19h: Credenciamento (saguão do Auditório Interartes)

## NOITE (Auditório Interartes)

19h: Abertura - Solenidade com autoridades

19h30: Conferência de Abertura com o Prof. Dr. Lauro Zavala

**Tema:** *Una aproximación genérica al estudio del cine mexicano*

*Terça-feira - 25/08/2015*

## MANHÃ

A1) 9h às 10h30: Grupos de Trabalho

A2) 11h às 12h30: Grupos de Trabalho

**GT1 - Cinema, Audiovisual e Educação** (Sala C 216)

**GT2 - Cinema/Audiovisual: Políticas e Estéticas** (Sala C 111 GrA / Sala B 105 GrB)

**GT3 - Cinema/Audiovisual: Memória, história e arquivo** (Sala C 222)

**GT4 - Cinema/Audiovisual: Indústria e Recepção** (Sala C 308)

B1) 9h às 12h30: Mini-curso com Mariela Cantú (Auditório Interartes)

**Título:** *As artes do vídeo: Poéticas, experimentações e contaminações da imagem eletrônica*

## TARDE

A3) 14h às 15h30: Grupos de Trabalho

**GT1 - Cinema, Audiovisual e Educação** (Sala C 216 GrA / Sala C 220 GrB)

**GT2 - Cinema/Audiovisual: Políticas e Estéticas** (Sala C 210 GrA / Sala B 105 GrB)

**GT3 - Cinema/Audiovisual: Memória, História e Arquivo** (Sala Zeca Porto)

**GT4 - Cinema/Audiovisual: Indústria e Recepção** (Sala C 308)

C1) 16h às 18h: Palestra com Mariela Cantú, Rubens Machado e Yanet Aguilera (Auditório Interartes)

**Título:** *Cinema e artes visuais: a poética do fluxo*

D) 19h: PUBLICAAL - Lançamento de livros (Auditório Interartes)

Quarta-feira, 26/08/2015

## MANHÃ

A4) 9h às 10h30: Grupos de Trabalho

A5) 11h às 12h30: Grupos de Trabalho

**GT1 - Cinema, Audiovisual e Educação** Sala C 111 (GrA)

**GT2 - Cinema/Audiovisual: Políticas e Estéticas** Sala B 105 (GrA) / Sala B 109 (GrB)

**GT3 - Cinema/Audiovisual: Memória, história e arquivo** (Sala C 210)

**GT4 - Cinema/Audiovisual: Indústria e Recepção** (Sala C 308)

B2) 9h às 12h30: Mini-curso com Isaac León Frias (Auditório Interartes)

**Título:** *Cinema Latino-americano contemporâneo: desvios*

## TARDE

A6) 14h às 15h30: Grupos de Trabalho

**GT1 - Cinema, Audiovisual e Educação** (Sala C 111 GrA / Sala B105 GrB)

**GT2 - Cinema/Audiovisual: Políticas e Estéticas** (Sala C 312)

**GT3 - Cinema/Audiovisual: Memória, história e arquivo** (Sala C 210)

**GT4 - Cinema/Audiovisual: Indústria e Recepção** (Sala C 308)

C2) 16h às 18h: Palestra com Isaac León e Ângela Prysthon (Auditório Interartes)

**Título:** *Cinema latino-americano - o novo e o novíssimo*

**Pós-evento:** Conferência-Aula do Prof. Lauro Zavala

Dia 27/08, das 15h às 18h, no Auditório Interartes (IACS)

**Tema:** *Questões Contemporâneas sobre Análise Fílmica*

**OBS:** Participação Livre (Não é necessário fazer inscrição)



# Grupos de Trabalho

## **GT1 - Cinema, Audiovisual e educação**

Este eixo pretende discutir as interfaces entre o cinema, o audiovisual e a educação, abrangendo desde as reflexões teóricas acerca destes diálogos até as experiências e práticas relacionadas a este debate no âmbito da educação, seja em seu aspecto escolar, seja no universo da educação informal. Discussões em torno das novas práticas de leitura relacionadas ao campo da imagem cinematográfica e as novas metodologias e didáticas implicadas no processo de construção de conhecimento através do cinema e do audiovisual.

**Coordenadores:** Prof. Dr. Maurício de Bragança (UFF), Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eliany Salvatierra (UFF), Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adriana Fresquet (UFRJ)

## **GT2 - Cinema e Audiovisual: Políticas e estéticas**

Este eixo tem como proposta discutir as dimensões estéticas e políticas do audiovisual produzido na América Latina. A política pode estar explicitamente manifesta ou nas entrelinhas de obras, grupos ou momentos históricos, enquanto a dimensão estética é entendida como expressões no âmbito da tessitura e materialidade das obras, nas perspectivas de suas linguagens e estratégias de engajamento e mobilização. Tais ênfases resultam em variadas implicações. Dentre elas, pode-se mencionar as relações entre forma e conteúdo; expressões narrativas e experimentais; gêneros cinematográficos; questões de gênero (gender); aspectos históricos, críticos e teóricos - tanto na chave ficcional como documental e, ainda, fronteiriça.

**Coordenadores:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Denise Tavares (UFF), Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Karla Holanda (UFJF), Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mariana Baltar (UFF)

## **GT3 - Cinema e Audiovisual: Memória, história e arquivo**

A proposta do Eixo é discutir as inter-relações entre a atividade audiovisual e as artes visuais com os campos da história, ciências sociais e ciência da informação na América Latina. Assim, sob a perspectiva sócio-temporal, a ideia é levantar questões como o debate historiográfico, o papel da memória na construção de nossa cultura (audio)visual e a discussão teórico-conceitual sobre a preservação audiovisual.

**Coordenadores:** Prof. Dr. Fabián Núñez (UFF), Prof. Dr. Rafael de Luna (UFF) e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eliska Altman (UFRRJ)

## **GT4 - Cinema e Audiovisual: Indústria e Recepção**

Eixo de estudos em notável desenvolvimento, incorporando ao texto fílmico sua contextualização econômica, tecnológica e sócio-cultural. Propõe uma reflexão sobre o estatuto industrial da atividade audiovisual na América Latina, compreendendo o campo da economia política e da observação qualitativa ou quantitativa dos fenômenos da distribuição, exibição e produção enquanto modeladores da performance da obra cinematográfica e da sua recepção.

**Coordenadores:** Prof. Dr. Tunico Amancio (UFF), Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Hadija Chalupe (UFF) e Prof. Dr. Arthur Autran (UFSCar)

# Grupo de Trabalho 1

Terça-feira, 25/08/2015

**Sala C 216**

**Das 9 às 10h30**

Alexandre S. Guerreiro (UFF)

*Cinema, Educação e PNEDH: Inventar com a Diferença*

**Resumo:** Este trabalho coloca em pauta uma discussão sobre o Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos, tendo como perspectiva uma abordagem do cinema na escola no âmbito do projeto Inventar com a Diferença. A partir da “possibilidade de olhar pelo olho do outro” (MIGLIORIN, 2014), pensamos na relação cinema, educação e direitos humanos, tomando como objeto o dispositivo “Volta no Quarteirão” enquanto catalizador de uma situação de igualdade entre professores e alunos (RANCIÈRE, 2007).

Cícero Luis de Sousa (UFRJ)

*O cinema e o lugar: relações produzidas nos filmes-carta do projeto ‘Inventar com a diferença’*

**Resumo:** O presente trabalho propõe-se a discutir a relação estabelecida entre o cinema e o lugar, pensando a produção de novos/outros lugares durante o processo de criação cinematográfica. O material de análise são os filmes-carta do projeto ‘Inventar com a diferença: cinema e direitos humanos’, e neste trabalho, o recorte fica sobre o filme- carta produzido pelos estudantes da Escola Estadual de Ensino Fundamental Félix Contreiras Rodrigues, na cidade de Bagé/RS.

Antônio Reis Jr (USP)

*Cinema brasileiro na escola pública: reconhecimento na diferença*

**Resumo:** O propósito deste trabalho é apresentar um relato reflexivo de uma experiência de intervenção em escolas públicas a partir da produção audiovisual brasileira. A partir da investigação de uma resistência a filmografia nacional por parte de educadores e de uma predisposição criada em relação aos filmes a partir da interação, a experiência revelou caminhos, tensões e possibilidades para uma apropriação fértil das imagens e da experiência do cinema.

**Sala C 216**

**Das 11h às 12h30**

Bruno Teixeira Paes (UFRJ)

*Inventando imagens, construindo narrativas: uma breve aproximação entre cinema, educação e direitos humanos*

**Resumo:** Este trabalho visa apresentar algumas indicações prévias sobre o que será abordado em meu doutorado em educação e cinema, iniciado em 2015. Partindo da experiência construída na primeira edição do projeto Inventar com a Diferença: cinema e direitos humanos; buscar-se-á explorar seus desdobramentos dentro da sala de aula e seus impactos didático-pedagógicos para o campo da experiência em cinema e educação.

Fábio José Paz da Rosa (UFRJ)

*Currículo, Cinema Negro e Formação de Professores: Diálogos a partir da ótica de Zózimo Bulbul*

**Resumo:** O presente trabalho pretende debater as interseções possíveis entre currículo, cinema negro e formação docente. Para isso, dialoga com a perspectiva do cineasta, ator e produtor negro Zózimo Bulbul que foi um dos primeiros a problematizar através de seus filmes outras negritudes em óticas mais poéticas e estéticas. Para isso, a pesquisa se reporta ao filme “Alma no olho”, de 1974, dirigido, produzido e interpretado pelo por Bulbul. Os principais questionamentos que surgem a partir dessas novas perspectivas são em relação às novas imagens que problematize negros e negras em nossa atualidade e também em relação a novos horizontes que rompa com antigos conhecimentos e ensinamentos de estereótipos da sociedade negra.

Júlio Vitorino Figueroa (FANOR)

*Cinema e ressocialização: considerações sobre a vocação de uma formação estética para adolescentes em espaços de privação de liberdade*

**Resumo:** A partir do exame sobre o olhar, especialmente personagem e câmara, nos estudos do cinema (Burch e Balàz) e da educação (Bergala e Fresquet) investigamos a vocação de conceitos e dinâmicas cênicas configurados em filmes e acionados pelo ato de criação cinematográfica (Bergala, 2007) para uma formação estética de adolescentes em espaços de privação de liberdade. A pesquisa busca animar formas sensíveis e conceitos que possam ser aplicados por uma pedagogia da arte nesse contexto.

**Sala C 216 Gr A / Sala C 220 Gr B**

**Das 14h às 15h30**

Pâmela Souza da Silva (UERJ - Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro)

*“Os muleque são sinistro”: Cinema e Educação da cultura visual na escola*

**Resumo:** Este texto baseia-se nas minhas experiências utilizando o cinema como aliado na prática da Educação em Cultura Visual. Partindo das experiências vividas nas sessões do filme “A batalha do Passinho” realizada nas escolas em que trabalho e nas reações dos alunos, faço uma descrição das minhas impressões sobre a utilização do cinema para além do simples recurso pedagógico.

Jane Pinheiro (Colégio de Aplicação da UFPE)

*Muito além dos muros da escola: Os audiovisuais produzidos por adolescentes no século 21*

**Resumo:** Há muito a produção audiovisual dos adolescentes atravessou o espelho narcísico, ultrapassou os muros da escola, interfere na nossa cultura, na sociedade, provoca debates, mobiliza pessoas. Essa produção fértil, reveladora de nosso presente, mensageira do nosso futuro, já que podemos pensar que nos adolescentes encontramos nosso devir mais próximo enquanto humanidade, não tem sido investigada pela academia. É esse viés esquecido e negligenciado, que dialoga com o cinema e educação, que me seduz.

Isaac Pipano (UFF)

*Os corpos (in)dóceis das crianças e as imagens performáticas*

**Resumo:** As práticas entre o cinema e a educação vêm esgarçando as fronteiras entre o que são as imagens e o que elas podem vir a ser. Câmeras amadoras transformam-se em poderosos sistemas oculares que recortam, enquadram, emolduram, tanto quanto ocultam o mundo. Mundo-escola e para além dela. Sem as convenções dos gêneros, sem as imposições industriais, sem as normas de um certo fazer cinema - e também à revelia muitas vezes de uma certa norma escolarizante - as imagens produzidas por esses jovens explodem em sua multiplicidade, obrigando-nos a nós, es-

pectadores, retornarmos à gênese do cinema, ou ainda mais passado, um retorno ao próprio olhar, redescoberto a cada fragmento de som filmado, a cada fragmento de imagem ouvida.

Andreza Berti (UFRJ)

Gisela Pascale (UFRJ)

*Criações cinematográficas: semelhanças, diferenças, rotas e desvios*

**Resumo:** A participação no III Cocaal – Colóquio de Cinema e Arte na América Latina, no eixo “Cinema, Audiovisual e Educação”, proporcionará compartilhar as experiências cinematográficas desenvolvidas por estudantes da escola de cinema do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a partir do diálogo com os trechos selecionados dos curtas-metragens nacionais infantis *Rota de colisão*, *A garrafa do diabo* e *Cada um com seu cada qual*.

Marcio Blanco (UERJ)

*Produção de subjetividade no jogo de distâncias entre espectador e criador em Kurú, um filme de oficina*

**Resumo:** O objeto de investigação deste trabalho se dá no entrecruzamento de dois regimes de enunciado, o do cinema e o da educação, presentes na realização do curta *Kurú*, o valor de uma amizade na oficina Cinemaneiro. Ele coloca em andamento um jogo de tensões que irá modular as distâncias entre os principais polos de relação na oficina, a equipe de formação e o conjunto de participantes atendido. Esse jogo se oferece como território existencial onde seus participantes se constituem como sujeitos.

Quarta-feira, 26/08/2015

**Sala C III**

**Das 9h às 10h30**

Ana Paula Nunes (UFRB)

*Projetando ideias sobre materiais pedagógicos sobre filmes*

**Resumo:** Uma reflexão sobre a criação do encarte para educadores, pertencente a Caixa Anjo Negro – Cineclube Mário Gusmão, produto desenvolvido por professores e estudantes dos cursos Cinema e Audiovisual e Artes Visuais da UFRB. Foi um exercício da proposta triangular do ensino artístico, de Ana Mae Barbosa, à medida que os estudantes precisaram investir na apreciação estética das obras, pesquisar para contextualizá-las, e enfim produzir os textos sobre os filmes.

Marina Mapurunga de Miranda Ferreira (UFRB)

*A produção sonora dos filmes de TCC dos alunos da segunda turma da Escola Pública de Audiovisual -Vila das Artes*

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é discutir a produção sonora em filmes de escola realizados por alunos a partir de uma etnografia realizada na Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza -Vila das Artes. Detemo-nos à turma de 2010 a 2012. As produções descritas nesta etnografia serão os filmes de Trabalho de Conclusão de Curso que foram acompanhados da pré à pós-produção. Como base do estudo etnográfico, utilizamos Geertz (2008), Foote-Whyte (1975) e Winkin (1998).

Virgínia de Oliveira Silva (UFPB)

*Laboratório para Jovens Roteiristas do Interior da Paraíba – JABRE*

**Resumo:** Analisamos a ação de extensão no campo da produção cinematográfica da Paraíba, cria-

da em 2011, e que em 2015 organiza sua 5ª edição: o Laboratório JABRE, ligado à UFPB. A sua ação formativa vem ampliando a participação no audiovisual de jovens de diferentes macrorregiões do estado. Os curtas daí originados têm sido premiados em festivais, possibilitando a seus diretores viajarem pelo Brasil e pelo exterior, trocando ideias e conhecimentos, para além de suas cidades de origem.

Daniele Grazinioli (UFF / EEI-UFRJ)

*“Aqui, quí!”: bebês, escola e cinema*

**Resumo:** Depois de diversos encontros com obras cinematográficas, como Vida de cachorro (Charles Chaplin, 1918, Estados Unidos da América) e os Minutos Lumière, experimentamos, crianças e adultos da Escola de Educação Infantil da UFRJ, exercícios de olhar o mundo mediado pelas câmeras, inclusive com a proposta de realização de filmes que durassem um minuto. A câmera presa ao tripé e colocada na altura dos bebês foi um convite à novidade: poder mexer naquela coisa diferente e/ou talvez proibida.

Fernanda Omelczuk (UFRJ)

*Cinema no hospital: inventando experiências de educação, aprendizagem e criação com crianças e adolescentes hospitalizados*

**Resumo:** O objetivo deste artigo é refletir sobre modos possíveis de experiências de cinema com crianças hospitalizadas durante o horário escolar, tomando como ponto de partida o projeto de extensão Cinema no hospital?, que acontece nas enfermarias infantis da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nesse contexto, será destacada a realização de uma atividade de articulação de fragmentos fílmicos, intitulada “Onde está a camera?”, baseada na pedagogia da criação de Bergala (2008).

Maria Leopoldina Pereira (UFRJ)

*Cinema: uma possibilidade de língua outra no experimentar o cinema brasileiro com surdos e ouvintes na escola*

**Resumo:** A Lei 13006/2014 nos desafia a garantir a acessibilidade ao cinema brasileiro a todos os alunos. Pensar o cinema como uma língua outra na interação entre surdos e ouvintes pode constituir-se como uma possibilidade. Considerar o cinema como língua (PASOLINI, 1982): uma “terceira língua”, “não pertencente”, mas “dissidente” (PONZIO, 2010), não normatizada, flutuante e plural, capaz de congrega a comunidade escolar no exercício de ver/experimentar cinema brasileiro na escola.

**Sala C 111 GrA**

**Das 14h às 15h30**

Glauber Resende Domingues (UFRJ)

*Por uma política de escuta nas experiências com o cinema na escola*

**Resumo:** Este trabalho tem por intenção apresentar algumas apostas no que diz respeito ao cinema na escola, com foco na escuta dos sons deste. Frisarei a ideia de que a escola, assim como o cinema, é um espaço de escuta, no qual o tempo inteiro somos desafiados a nos posicionar frente ao que escutamos. Desta forma, problematizo a escuta no cinema e na escola, apostando numa política de escuta, na qual os alunos sejam se posicionem crítica e criativamente em experiências com o som do cinema.

Greice Cohn (Colégio Pedro II e UFRJ)

*LA PIÑATA e a pedagogia do deslocamento*

**Resumo:** Esse trabalho aborda a aproximação das imagens em movimento com a arte contemporânea e o ensino da arte. Analisamos as pedagogias da videoarte, que se manifestam no tratamento



diferenciado que os videoartistas dão às imagens e sua especificidade, capaz de interferir na construção do olhar e do pensamento dos estudantes. Analisamos aqui a obra *La Pinãta* (Teresa Serrano, 2003), sua recepção por parte de alunos do ensino médio do Colégio Pedro II e as produções artísticas desses após esse contato.

Joana Millet (UNIRIO)

*Pedagogias da animação: novas formas de narrar na escola*

**Resumo:** O texto apresenta um recorte da pesquisa de Mestrado em Educação que teve como objetivo pensar sobre a criação de pedagogias da animação por parte de quatro professoras que produzem filmes de animação com seus alunos na escola. O termo pedagogia da animação nasce do pressuposto de que há gestos pedagógicos nos modos de fazer cinema e a pesquisa mostrou que cada professora desenvolve uma pedagogia própria, possibilitando novas formas de narrar na escola.

**Sala B 105 GrB**

**Das 14h às 15h30**

Cristiano Barbosa (UNICAMP)

*Esculpir o espaço na escola em plano-sequência*

**Resumo:** O trabalho discute a relação entre geografia e produção audiovisual a partir de uma oficina realizada com professores do ensino básico, que buscou experimentar a criação em plano-sequência de outros sentidos para o espaço esculpido pela câmera. Exploramos a ideia de blocos de movimento-duração de Gilles Deleuze e do conceito de espaço da geógrafa Doreen Massey para problematizar as representações espaciais presentes nos currículos escolares, buscando compreender como o vídeo pode funcionar como mapa.

Myriam Pessoa Nogueira (UFMG)

*Videoteatro, teatro cinematográfico e novas mídias: um exemplo de aplicação pedagógica de tecnologias digitais*

**Resumo:** Tomando como modelo o videoteatro de Otávio Donaschi e o teatro cinematográfico de John Jesurun, a teoria de Couchot e as análises de Arlindo Machado, o presente artigo sugere uma aplicação sugerida da pedagogia da atenção de Tim Ingold e da educação segundo Paulo Freire utilizando tecnologias digitais, tais como weblog, facebook, youtube e outros.

Mirna Juliana Santos (PUC- Rio)

*Cineclubes universitários e a formação de seus participantes*

**Resumo:** Apresentamos a pesquisa de mestrado intitulada *A dimensão formativa de cineclubes universitários*, em que buscamos analisar a atuação de cineclubes universitários na formação dos jovens que os frequentam. Os dois cineclubes pesquisados são o Cinerama Eco e CinePUC que mantêm sessões para estudantes universitários. De 2012-2013 realizamos 15 visitas, entrevistamos seus organizadores e descobrimos a importância desses espaços para a formação dos jovens que os frequentam. Para isso, dialoga com a perspectiva do cineasta, ator e produtor negro Zózimo Bulbul que foi um dos primeiros a problematizar através de seus filmes outras negritudes em óticas mais poéticas e estéticas. Para isso, a pesquisa se reporta ao filme “Alma no olho”, de 1974, dirigido, produzido e interpretado pelo Bulbul. Os principais questionamentos que surgem a partir dessas novas perspectivas são em relação às novas imagens que problematize negros e negras em nossa atualidade e também em relação a novos horizontes que rompa com antigos conhecimentos e ensinamentos de estereótipos da sociedade negra.

## Grupo de Trabalho 2

Terça-feira, 25/08/2015

### **Grupo A – Sala C 111**

**Das 9h às 10h30**

Natalia Christofolletti (Unicamp)

*La sangre brota* (2008), de Pablo Fendrik: a cidade e seus relatos selvagens

**Resumo:** Pretendemos pensar como o filme argentino *La sangre brota* (Pablo Fendrik, 2008) constrói as experiências de transitar e de se relacionar em uma cidade que rodeia e pressiona seus personagens a todo o momento. A construção de uma atmosfera distópica, a violência e a constante circulação dos personagens são os elementos narrativos e estéticos nos quais a análise irá se centrar, todos extremamente relacionados ao espaço urbano que não é apenas contingente da trama, mas protagonista da mesma.

Carolina Oliveira do Amaral (UFF)

*Medianeras, Coração de Leão e O crítico: o gênero comédia romântica na produção argentina recente*

**Resumo:** O artigo analisa comédias românticas argentinas, de grande êxito dentro e fora do país, que oferecem um certo frescor ao modelo hollywoodiano e nos ajudam a pensar uma inquietante questão: de que forma o gênero cinematográfico (genre) e o gênero (gender) são construídos narrativamente. Acreditamos que a comédia romântica é capaz de reforçar papéis tradicionais, antigas constrições, e também desconstruir, repensar os discursos, deslocar antigas proposições com o seu uso inusitado.

### **Grupo B – Sala B 105**

**Das 9h às 10h30**

Icaro Ferraz Vidal Junior (Université de Perpignan Via Domitia)

*Sergio Zevallos, o Grupo Chaclacayo e os primórdios do porno-terrorismo queer latino-americano*

**Resumo:** Propõe-se uma análise da obra de Sergio Zevallos e do Grupo Chaclacayo a partir de um movimento que busca identificar inscrições da história político-cultural latino-americana nesta produção, cuja recepção internacional é mediada pela noção de queer. Tal gesto implica a complexificação, desde um ponto de vista latino-americano, de taxonomias forjadas nos cenários intelectuais anglo-saxão e europeu, ainda que, como é o caso de queer, tais categorias sirvam a afirmação de práticas dissidentes.

Tálisson Melo (UFJF)

*Do “Cavaleiro do Apocalipse” ao Las Yeguas del Apocalipsis: ensaios estético-políticos em vídeo-arte no Brasil e no Chile – começo dos 80’s*

**Resumo:** Análise historiográfica da produção audiovisual brasileira e chilena atrelada ao registro de performances e ações artísticas e a experiências direcionadas ao próprio circuito de circulação destas “obras/documentos” ao longo da década de 1980. Consideramos as tensões inerentes à conjuntura política e cultural do período no Brasil e no Chile e as condições de promoção de espaços de visibilidade e legitimação da vídeo-arte, especialmente o Festival Franco-Chileno de Video Arte e o Videobrasil.

Mateus Nagime (UFSCar)

*Poeira, Brasa e Limite: Por uma leitura queer da história do cinema brasileiro*

**Resumo:** Esta pesquisa propõe apresentar as principais questões relacionadas a uma busca em andamento por indícios de um cinema queer no Brasil até 1950, com foco na produção mas sem esquecer o campo da exibição. Partindo do pressuposto que filmes mais antigos podem e devem ser reavaliados a partir de uma nova perspectiva crítica, três filmes considerados queers por motivos diversos servirão de base para tal análise: “Braza Dormida” (1929), “Limite” (1931) e “Poeira de Estrelas” (1948).

**Grupo A – Sala C 111**

**Das 11h às 12h30**

Bernard Belisario (UFMG)

*O fora-de-campo e as políticas do visível no cinema Kuikuro*

**Resumo:** Buscaremos analisar aqui algumas das maneiras como três filmes documentários realizados por Takumã e seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema – no âmbito das oficinas do projeto Vídeo nas Aldeias – inflexionam a noção cinematográfica de fora-de-campo ao abordarem a presença dos itseke na vida da aldeia.

Thais Inácio (UFF)

*Entre uma estética do descontrole: aproximações até o filme de dispositivo colaborativo Exquisite Corpse*

**Resumo:** O trabalho investiga o colaborativo como dispositivo na autoria do filme Exquisite Corpse através de questões trazidas pela obra. Será o descontrole a estética possível da autoria coletiva? Os conceitos de função-autor e poder (Foucault), disputa (Rancière) e transindividual (Simondon) postulam o campo teórico do percurso nos embricamentos entre política e estética com os processos subjetivos, em uma tentativa metodológica da “análise figurativa” sugerida como travessia com os filmes por Brenez.

Erico Lima (UFF)

*Em torno de algumas figuras de vizinhança*

**Resumo:** Nesta comunicação, pretendemos seguir os procedimentos de dois filmes, A vizinhança do tigre (2014), de Affonso Uchôa, e Lição de Esqui (2013), de Leonardo Mouramateus e Samuel Brasileiro. A aproximação com os dois deve se dar a partir de algumas figuras de vizinhança, conceito que pretendemos construir a partir das matérias expressivas das obras, para dizer dos modos possíveis pelos quais o cinema pode tecer contatos entre quem filma e quem é filmado e entre as formas do mundo e as formas fílmicas.

**Grupo B – Sala B 105**

**Das 11h às 12h30**

Carolina Amaral de Aguiar (USP)

*O cinema cubano da solidariedade ao Chile e a Nueva Canción Chilena*

**Resumo:** Esta comunicação analisa dois documentários produzidos pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) que abordaram o tema da Nueva Canción Chilena: El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá... (Santiago Álvarez, 1973) e Un silbido en la niebla (Víctor Casaus, 1978). Centrados em nomes desse movimento musical, os filmes denunciam a repressão instaurada pela Junta Militar chilena após 1973 por meio das trajetórias de Víctor Jara e Ángel Parra, respectivamente.



### Cristina Beskow (USP)

*Os recursos narrativos e experimentais do Noticiero ICAIC Latinoamericano N.466 (1969): cobertura da partida de beisebol entre Cuba e Estados Unidos*

**Resumo:** O Noticiero ICAIC Latinoamericano foi o principal cinejornal cubano produzido pelo Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematograficos (ICAIC), sob direção do documentarista Santiago Álvarez. Além da diversidade de temas nacionais e internacionais, uma marca destes informativos é a experimentação imagética e sonora. Este trabalho se propõe a analisar o Noticiero 466, de 01 de setembro de 1969, sobre a I série mundial de Beisebol amador, em que o jogo entre Estados Unidos e Cuba é usado como metáfora dos embates políticos do período.

### Estevão Garcia (USP)

*Cozarinsk, Ludueña e Bejo e suas declarações em Hablemos de Cine*

**Resumo:** Em 1973 a revista peruana Hablemos de Cine publica três textos de três cineastas argentinos “subterrâneos”: Edgardo Cozarinsk, Julio Ludueña e Miguel Bejo e ainda uma entrevista exclusiva com Cozarinsky. Nestes artigos, esses realizadores vanguardistas defendem as suas concepções de cinema e reformulam as relações entre estética e política. Por meio de análise textual objetivamos situar esses diretores no contexto do cinema argentino moderno, destacando suas divergências com o cinema militante.

### Grupo A – Sala C 111

**Das 14h às 15h30**

### Marília Goulart (USP)

*Entre a memória e o esquecimento: dinâmicas urbanas e sociais em Obra e AU3 – autopista central*

**Resumo:** Através de suas elaborações visuais e dramáticas, os longa-metragens Obra e AU3 – autopistacentral colocam em cena a discussão sobre as tensões ligadas aos projetos urbanos postos à cabo nas cidades de São Paulo e Buenos Aires. Partindo das poéticas e estratégias de cada um dos filmes, esta apresentação discutirá a força dos cenários construídos em tela como marcas, testemunhas e cicatrizes dos conflitos e das disputas político-sociais que envolvem a configuração de cada uma das cidades.

### Hannah Serrat (UFMG)

*O trabalho do cinema nos dias de greve*

**Resumo:** Buscamos investigar de que formas Dias de Greve (Adirley Queirós, 2009), ao tecer relações entre os corpos, os espaços e as ocupações de trabalhadores que já não compartilham certa “consciência de classe”, produz um gesto político que reorganiza e reconfigura o comum. Para isso, propomos uma aproximação com o filme Mariana, Paraná e Greve (Aron Feldman, 1984), guardando as diferenças entre os contextos históricos de cada realização.

### Helena Gomes (UFMG)

*Lugar-cena-mundo: a construção do lugar em “O fim e o princípio”*

**Resumo:** Partindo de um conceito expandido de lugar, o filme “O fim e o princípio”, de Eduardo Coutinho é pensado em sua processualidade, que envolve forma e processo filmicos com o processo de conhecer um local, transformando-o em lugar. Esse construir um lugar, inscrito na própria cena, possui direta ligação com a intimidade criada pelo diálogo entre realizador e personagens. De um local desconhecido produz-se, aos poucos, com a mediação e o diálogo horizontal, um lugar em cena. Um lugar-cena- mundo.

### Grupo B – Sala B 105

**Das 14h às 15h30**

Nycolas Albuquerque (Unifap)

*Cinema Horizontal: A Rua e o Ordinário*

**Resumo:** O cinema possui toda uma infinidade de fugas e encontros, na contemporaneidade ele se reinventa fazendo parte da vida. Os dispositivos captam o ordinário a todo instante e a comunidade se utiliza desses para se mobilizar frente a um poder hegemônico que causa violência a sociedade. Os registros de ativismos têm em sua essência as principais características que definem atualmente a arte contemporânea. Como essas produções podem ser entendidas como potências para o devir político.

Paula Kimo (UFMG)

*Imagem e acontecimento: entre o domesticado e o impensado nas jornadas de junho de 2013 no Brasil*

**Resumo:** As manifestações de junho geraram horas e horas de imagens das ruas ocupadas por pessoas, instituições, pautas e forças múltiplas e plurais no contexto da Copa das Confederações no Brasil. Parte destas imagens geraram filmes que, em alguma medida, domesticaram o real. Outra parte dessas imagens, ainda em estado bruto, dão à ver gestos que acontecem na imagem. De um lado, o acontecimento domado pela escritura fílmica, de outro lado o impensado que escorre pelas imagens e potencializa o fenômeno.

Vinícius Andrade de Oliveira (UFMG)

*Estética e política no documentário “O prefeito tá chegando”*

**Resumo:** O trabalho investiga o documentário “O prefeito tá chegando” (RJ, 2014), que narra o encontro entre uma líder política da comunidade da Estradinha e o prefeito do Rio de Janeiro para tratar de intervenções urbanísticas no local. Notando que o filme deixa-se conduzir mais pela voz e gestos da líder comunitária que pelo seu interlocutor, interessa-nos analisar como se constitui esse espaço fílmico e estético onde se encontram e se relacionam e quais sentidos políticos podemos lhe atribuir.

Quarta-feira, dia 26/08/2015

**Grupo A – Sala B 105**

**Das 9h às 10h30**

Marina Soler (Unifesp)

*Fantasia, luxo e precariedade no figurino do filme O Palhaço: os artistas populares entre a tradição e o consumo na contemporaneidade*

**Resumo:** Esta apresentação tem como objetivo analisar as escolhas de figurino em um filme latino-americano, O Palhaço, cujas roupas sugerem uma estratégia televisiva de conferir exuberância aos personagens populares. Nosso objetivo é compreender a construção imagética do interior brasileiro e de suas manifestações culturais, vistas como parte de uma suposta tradição não-contaminada pelo desenvolvimento capitalista, mas que ao mesmo tempo não consegue esconder a influência de um universo de consumo.

Max Milliano (UFF)

*O cotidiano das empregadas domésticas no audiovisual brasileiro em “Domésticas, o filme”(2001) e “Doméstica”(2012)*

**Resumo:** O presente trabalho analisa o discurso fílmico sobre as empregadas domésticas nas produções Domésticas, o filme (2001) e Doméstica (2012), considerando a emergência do debate em torno das condições sociais e direitos trabalhistas das empregadas domésticas nas últimas décadas, que culminou com a aprovação da PEC das Domésticas, em 2012. As duas obras contribuem para o fim da invisibilidade das trabalhadoras domésticas, enquanto sujeito do cotidiano, mas têm dificulda-

des de apresentar o pensamento das domésticas sobre sua própria condição social.

Victor Guimarães (UFMG)

*Metamorfoses do povo: Aloysio Raulino e o Nuevo Cine Latinoamericano*

**Resumo:** O trabalho busca investigar similaridades e dissonâncias entre as formulações da ideia de povo em alguns manifestos e filmes integrantes do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) dos anos 1960 e em alguns filmes de Aloysio Raulino. Tomando o povo como um motivo recorrente nos textos e nas obras filmicas, propomos uma aproximação contrastante entre as figuras do povo inventadas por filmes como *Lacrimosa* (1970) e *Porto de Santos* (1978) e as formulações que atravessam as obras vinculadas ao NCL.

**Grupo B – Sala B 109**

**Das 9h às 10h30**

Marcelo Miranda (UFMG)

*O devaneio e a imaginação como tensões da forma e reposições de presença em Falsa Loura, de Carlos Reichenbach*

**Resumo:** Em *Falsa Loura* (2007), Carlos Reichenbach mistura o cotidiano realista de uma trabalhadora da periferia a devaneios, desejos e imaginações expostos na imagem de forma direta e objetiva num mesmo plano de ação. A visibilidade do imaginário tem por princípio dar a ver a intimidade da personagem e expandir sua presença para além do mundo que insiste em maltratar seu corpo e sua moral. O procedimento estético foi evoluindo desde outros trabalhos do diretor, como *Garotas do ABC* e *Anjos do Arrabalde*.

Vinicius Barreto (UnB)

*O modo de narração paramétrico e o estranhamento como estratégias de produção de sentido em Post Mortem (2010), de Pablo Larraín.*

**Resumo:** Pretende-se investigar a representação no filme *Post mortem* (2010), do diretor chileno Pablo Larraín – segundo de uma trilogia cuja temática gira em torno da ditadura de Pinochet, composta ainda por *Tony Manero* (2008) e *No* (2012). Valendo-se dos conceitos de “modo de narração paramétrico” e de “atuação desdramatizada” como categorias de análise, busca-se apontar uma estratégia de distanciamento como forma de produção de novos sentidos pelo filme.

Marco Túlio Uihôa (UFF)

*O fato anacrônico em El Viajero Inmóvil de Tomás Piard: a economia da revelação em eras imaginárias*

**Resumo:** O artigo analisa o processo de adaptação do romance *Paradiso* de José Lezama Lima, para o filme *El Viajero Inmóvil* de Tomás Piard. Abordando a maneira como a produção realiza uma apropriação do conceito de eras imaginárias, conforme a teoria esboçada pelo escritor cubano, cabe ao estudo, investigar a forma como tal conceito foi transposto para o espaço-tempo cinematográfico, como parte do desenvolvimento de todo um pensamento à respeito do anacronismo e da ontologia lezamiana sobre a expressão americana.

**Grupo A – Sala B 105**

**Das 11h às 12h30**

Denise Tavares (UFF)

*Mente Nueva: identidade, experimentações e limites da série veiculada pela TV TAL*

**Resumo:** Este trabalho foca a série colombiana *Mente Nueva*, de 14 capítulos, veiculada pela TV TAL.

O objetivo é discutir a obra, problematizando sua construção narrativa, considerando as tensões oriundas de uma produção audiovisual que busca contemplar as perspectivas da divulgação científica sem, no entanto, negar suas pretensões artísticas e culturais, assumidas enquanto uma obra que se pretende autoral e localizada na longa tradição documentária cinematográfica latino-americana.

Francieli Rebelatto (Unila)

*Processos de auto-representação e política das identidades no cinema e audiovisual comunitário latino-americano: o caso da TV Serrana de Cuba.*

**Resumo:** Considerando os estudos ainda irrisórios do cinema e audiovisual comunitário na América Latina, este trabalho se propõe a se aproximar do campo, buscando assim, estruturar conceitos norteadores, formas de produção e os diálogos latentes nas práticas do fazer audiovisual comunitário, tendo como objeto de análise o projeto da TV Serrana de Cuba. Evidenciando como proposta central da discussão a questão da autonomia discursiva das comunidades, a democratização da tecnologia, o que provoca, possivelmente, um deslocamento da autoria individual para uma autoria comunitária interna aos processos democráticos dos grupos. Neste sentido, tenho como perspectiva norteadora deste debate inicial a construção da auto-representação comunitária e as políticas das identidades por meio do cinema e audiovisual comunitário.

**Grupo B – Sala B 109**

**Das 11h às 12h30**

Karla Holanda (UFJF)

*Documentário moderno brasileiro e uma estranha ausência*

**Resumo:** Embora motivados pelas novidades do cinema direto e cinema verdade, nos documentários brasileiros dos anos 1960 era comum a presença de uma voz explicativa que diagnosticava os problemas do país. Na contramão desse estilo, A entrevista (1966), de Helena Solberg, traz uma temática e uma forma inéditas de se fazer documentário no Brasil. No entanto, esse filme passou despercebido: poucos viram, ninguém discutiu. Esta comunicação pretende analisar o filme, cotejando com o modelo de documentário que predominava no período.

Luiz Garcia (UFF)

*Notas para uma cartografia de uma jornada: reemprego de imagens em Um dia na vida de Eduardo Coutinho.*

**Resumo:** O trabalho pergunta-se sobre uma possível cartografia para a operação de montagem realizada em Um dia na Vida (2010) de Eduardo Coutinho, filme constituído a partir de imagens de reemprego captadas durante 19 horas de um único dia a partir da transmissão de diversos canais da televisão aberta brasileira e posteriormente editadas.

**Grupo A – Sala C 312**

**Mesa 11 – Das 14h às 15h30**

Scheilla Franca (UFBA)

*Notas sobre o cinema (em) comum no cenário independente brasileiro*

**Resumo:** O objetivo desta comunicação é discutir perspectivas em torno do cinema realizado em comum no cenário do cinema brasileiro independente. Para tanto, selecionamos algumas obras realizadas dentro de coletivos audiovisuais como “Os Monstros” (do Coletivo Alumbramento) e “Olho A’Dentro” (do Coletivo Gaiolas) e o filme “Morro do céu”, realizado por Gustavo Spolidoro, mas que acreditamos, sem a participação afetiva e efetiva dos seus atores/personagens, a obra não teria a força estética que apresenta.

Maria Satt (PUC/RS)

*As colisões temporais da Ceilândia inscritas no tempo-agora*

**Resumo:** Partindo do pressuposto que é no campo das imagens, no terreno estético, que acontecem os embates políticos contemporâneos (Rancière), essa comunicação tem como objetivo analisar as estratégias de “implosão do tempo histórico” nas ficções-documentárias *A cidade é uma só* e *Branco sai, preto fica*, ambos de Ardilely Queirós, a partir da constelação e, sobretudo, colisão das figuras do passado e do devir no “tempo-agora” (Benjamin, 2005) do acontecimento narrativo.

Lucia Monteiro (Univ. Sorbonne Nouvelle / USP)

*À margem. Cinematografias de circulação paralela na costa do Equador*

**Resumo:** A partir do documentário *Más allá del mall* (Miguel Alvear, Equador, 2010), meu objetivo é refletir sobre o cinema que floresce no Equador entre 2000 e 2010, impulsionado pelas câmeras digitais e pelo mercado informal de DVDs. O objetivo é entender como se dá, no filme e fora dele, o encontro entre cineastas “diplomados” e “autodidatas”, do chamado “Cine Bajo Tierra”. Para além das diferenças, os dois cinemas apresentam inúmeros elementos de interconexão, como a posição de marginalidade.



# Grupo de Trabalho 3

Terça-feira, 25/08/2015

## Sala C 222

### Mesa 1 - 9h às 10h30

Edevard Pinto França Júnior (Unifesp)

*Agnaldo Siri entre sujeitos, linguagens e temporalidades: história, memória e representações da cidade de Salvador no documentário O Capeta Carybé (1930-1997)*

**Resumo:** O objetivo deste texto é apresentar as reflexões iniciais de projeto desenvolvido no pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São Paulo, que pretende investigar os deslocamentos culturais no documentário O Capeta Carybé. Para tal, vamos expor as linhas gerais da pesquisa, assim como os desafios de se pesquisar um sujeito periférico, o diretor Agnaldo Siri Azevedo. Visamos contribuir para a constituição uma história cultural do documentário brasileiro.

Francisco Alves dos Santos Júnior (UFBA)

*Rocha que voa: memória, cinema e América Latina*

**Resumo:** Partindo da ideia de que as nações são “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008), e, portanto, construídas politicamente, este trabalho tem como objetivo, através da análise do documentário Rocha que Voa (2002), discutir o pensamento de Glauber Rocha sobre o cinema e a América Latina e. Utilizando-se de material de arquivo, de entrevistas com intelectuais que conviveram com o cineasta e com os rastros da memória, Eryk Rocha constrói um retrato afetivo do pai, do cinema e da América Latina.

## Sala C 222

### Mesa 2 - 11h às 12h30min

Eduardo Costa (AEC)

Erika Zerwes (USP)

*A construção dialógica de uma narrativa histórica e fotográfica no Brasil e na América Latina entre as décadas de 1970 e 1980*

**Resumo:** Pretende-se tratar de um momento considerado como chave dentro da historiografia da fotografia latino-americana. Foi durante a década de 1980 que um movimento de mapeamento, organização e institucionalização da fotografia profissional tomou corpo em diferentes países da região. Os fotógrafos, críticos e intelectuais reunidos neste movimento buscaram, através de tal mapeamento, identificar uma produção fotográfica específica latino-americana, em oposição à produção europeia e norte-americana.

Annateresa Fabris (USP)

*Memórias singulares*

**Resumo:** A política de desaparecimentos forçados, implementada pela Junta Militar, que governou a Argentina entre 1976 e 1983, tinha como corolário a negação da existência do desaparecido, denominado “não entidade” pelo presidente Jorge Rafael Videla numa coletiva de imprensa, em dezembro

de 1979. Essa política de apagamento da existência dos desaparecidos é posta em xeque por ações públicas e intervenções artísticas, que articulam, de diversas maneiras, a problemática da memória.

### Mariarosaria Fabris (USP)

#### *Retratando o passado*

**Resumo:** Embora fotos de perseguidos pela ditadura civil-militar não motivaram artistas nacionais a realizarem trabalhos a partir delas, isso não quer dizer que não surgiram entre nós obras sobre vítimas da repressão. O objetivo deste trabalho é o de apresentar parte do material iconográfico à disposição desde a abertura de arquivos de órgãos públicos e de tentar pensar como ele poderia ser aproveitado por nossos artistas, a fim de resgatar do esquecimento figuras anônimas de nossa História recente.

### **Sala Zeca Porto**

**Mesa 3 - 14h às 15h30**

### Ignácio Del Valle Dávila (USP)

#### *Revolucionariamente parecidos: Antonio Maceo e Ernesto Guevara no filme El llamado de la hora*

**Resumo:** Nesta apresentação propomos uma análise da visão da história cubana proposta pelo documentário *El llamado de la hora* (Manuel Herrera, 1969). O filme relaciona as guerras de independência e a Revolução de 1959, por meio de um paralelo entre o herói da independência Antonio Maceo e Ernesto Guevara. O documentário se integra ao ciclo de filmes conhecido como os *Cien años de lucha* (1968-1971), pelo qual o cinema cubano vinculou o regime revolucionário com os marcos fundacionais da nação.

### Alexsandro de Sousa e Silva (USP)

#### *Vanguarda e 'povo' no cinema: o caso Actas de Marusia (1976), de Miguel Littín*

**Resumo:** A apresentação analisa como os personagens são representados no filme *Actas de Marusia* (México, 1976), do chileno Miguel Littín. No enredo, uma greve de trabalhadores do salitre é violentamente reprimida pelos militares, em uma analogia à ditadura pinochetista. Os conflitos entre os líderes dos mineiros, Gregorio e Domingo Soto, expõem uma leitura do filme sobre as divergências das esquerdas chilenas, realizada na autocrítica feita por artistas e militantes políticos no exílio.

### Maria Alzuguir Gutiérrez (USP)

#### *Para além da tese: uma análise de Jatun auk'a*

**Resumo:** Em sua análise de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), Ismail Xavier afirma que o filme ultrapassa suas proclamações, e o que interessa na obra não é a coerência das racionalizações da ideologia, mas o que há de problemático nela, na incorporação das representações populares ao discurso cinematográfico, visto que “a boa arte não é mero duplo da ideologia” (Xavier, 2007). Neste sentido, faremos uma análise de um filme de Jorge Sanjinés, *Jatun auk'a* (*El enemigo principal*, 1974), procurando ver se nele resta alguma ambiguidade, algo que ultrapasse as proclamações, pois é aí que, a nosso ver, se insinua a beleza.

Quarta-feira, 26/08/2015

### **Sala C 210**

**Mesa 4 – 11h às 12h30min**

Denise da Silva Santos (UESB)

Marília Flores Seixas de Oliveira (UESB)

*Realidade, fabulação e dispositivos no cinema documentário de Eduardo Coutinho*

**Resumo:** Este trabalho analisa o cinema documentário de Eduardo Coutinho, considerando aspectos relativos aos modos de representação no campo do documentário. Numa perspectiva histórica, aborda conceitos e definições sobre o filme documentário, compreendendo-o como decorrente de processo artístico, um jogo de articulações que evidencia uma estética, um modo de fazer cinema. Analisa os dispositivos na produção de Eduardo Coutinho, buscando contribuir para a compreensão de seu fazer documentário.

Pedro Vinícius Asterito Lopera (FBN)

*Ideário racial na Belle Époque Tropical: o caso do cinematographo*

**Resumo:** Esta comunicação abordará os modos pelos quais a projeção pública do debate sobre raça e a presença das novas tecnologias na cena urbana se entrecruzaram e em quais termos isso ocorreu. Para isto, lançamos a hipótese: a cultura de massa, ao se apropriar das categorias 'raciais', o faz criando novas formas de hierarquizações dos sujeitos que diferem em graus de legitimidade e formato e, deste modo, transforma o conteúdo de um ideário racial caro ao Brasil na virada entre os séculos XIX e XX.

Marina Cavalcanti Tedesco (UFF)

Gabriel F. Marinho (UFF)

*A infidelidade das imagens: construção de uma outra memória colombiana em Soraya, amor no es olvido*

**Resumo:** A documentarista colombiana Marta Rodríguez narrou a memória dos conflitos de seu país sob a perspectiva dos grupos mais fragilizados. Partindo do filme Soraya, amor no es olvido, estudamos o papel das imagens de arquivo em seu cinema político. O objetivo é compreender a migração de imagens em duas arenas. Primeiro, como se dá o processo de ressignificação dentro da narrativa? Depois, apontando a importância política de se apropriar e ressignificar imagens em um contexto de disputa pela memória.

**Sala C 210**

**Mesa 5 - 14h às 15h30**

Luis Alberto Rocha Melo (UFJF)

*Revisões críticas do cinema em História do Brasil*

**Resumo:** A presente proposta objetiva analisar as escolhas e os usos, em História do Brasil (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1971-74), de trechos de filmes como La guerra gaucha, Sinhá Moça, O assalto ao trem pagador, São Paulo S. A. e Independência ou morte, entre outros, buscando entender como eles se inserem criticamente na obra ensaística e historiográfica de Glauber Rocha acerca do cinema no Brasil e na América Latina.

Lucas Ravazzano de Mattos Batista (UFBA)

*As cinebiografias musicais na tradição do musical brasileiro*

**Resumo:** O presente trabalho visa traçar um panorama da produção brasileira de filmes musicais com foco no recente movimento da realização de musicais biográficos sobre personalidades da música, tratando das relações que esses filmes estabelecem com as tradições e movimentos do cinema musical brasileiro, as possibilidades de construção do relato biográfico, bem como as limitações teóricas a respeito dos musicais que emergem durante a análise destes filmes.



Igor Andrade Pontes (UFF)

*Mapeando Carlitos (1914-1916): considerações sobre os primeiros anos de exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro*

**Resumo:** A partir de materiais coletados em periódicos cariocas contemporâneos, buscaremos desenvolver algumas considerações sobre os primeiros anos de exibição e promoção na cidade do Rio de Janeiro dos filmes com Charles Chaplin no elenco, entre 1914 e 1916, mapeando essa trajetória local e refletindo sobre a popularidade e os possíveis públicos de Charles Chaplin e sua persona Carlitos na cidade nesses primeiros anos.

Sheila Schvarzman (UAM)

*Historiografia do cinema brasileiro: desconstruir a história no singular e escrever as histórias no plural*

**Resumo:** Apesar de seu grande desenvolvimento, desde 1986 não se escreveu uma nova História do Cinema Brasileiro. Como fazê-lo hoje? De que forma incluir a diversidade, novas abordagens que ultrapassem a produção, a estética ou a identidade nacional dando também lugar às práticas e contribuições dos campos da História, entre outros. Como dar conta dos arquivos e da sua contribuição? Propomos desenvolver alguns desses aspectos lançando mão de conceitos como História no Plural de Reinhart Koselleck.

# Grupo de Trabalho 4

Terça-feira, 25/08/2015

**Sala C 308**  
**9h às 10h30**

Alicia Aisenberg - UBA (BsAs)

*Relaciones transnacionales entre el cine argentino y mexicano: los intercambios culturales a partir de la música popular*

**Resumo:** El trabajo procura analizar las interacciones transnacionales entre el cine mexicano y argentino clásicos. Las contrataciones de los actores y cantantes Tito Guizar en Argentina, y Amanda Ledesma, Hugo del Carril y Libertad Lamarque en México, generaron préstamos mutuos en lo referente al empleo de la música popular. Se estudiará la productividad de esas relaciones, las prácticas de mixtura entre el cine y la canción popular de la región, y sus modalidades espectaculares y narrativas.

Arthur Autran (UFSCar)

*Argentina e Brasil: relações perigosas (1930-1955)*

**Resumo:** A proposta versa sobre os diversos tipos de relações estabelecidas entre as cinematografias da Argentina e do Brasil no período de 1930 a 1955, ou seja, o do chamado cinema clássico, quando em ambos os países se buscou emular o Studio system tal como estruturado em Hollywood. Pretende-se apontar para a circulação de profissionais, a exibição de filmes, a exploração de temáticas e as co-produções como formas de interrelação entre as cinematografias mencionadas

Guilherme Maia (UFBA)

Inara de Amorim Rosas (UFBA)

*Cinema de tangos, sambas e boleros: a trama da canção popular na indústria cinematográfica latino-americana (1930-60)*

**Resumo:** Entre 1930 e 1960, aproximadamente, comédias e melodramas musicais foram produzidos e consumidos em regime industrial na Argentina, no Brasil e no México. Esta comunicação examina o papel da canção popular como pilar estratégico deste processo, do qual fazem parte o disco e o rádio, mostrando que a supremacia da indústria mexicana no período inundou os musicais brasileiros de boleros e rumbeiras, mas que, em contra-fluxo e menor grau, o espectador mexicano também sambou com sua falsa baiana.

Rafael Fermino Beverari (Unifesp)

*Populismo de cá e carisma de lá: aproximações entre Perón e Franco no Noticiarios y Documentales*

**Resumo:** A pesquisa consiste na análise da relação do franquismo com o governo argentino de Juan Domingo Perón no interior do Noticiarios y Documentales - No-Do. Este conflituoso período marcado pelas rupturas diplomáticas com a Espanha do pós Segunda Guerra Mundial expõe ao mundo as contradições marcadas por diversos modelos de sociedade, sendo o cinejornal, um importante instrumento de disseminação do posicionamento espanhol diante dos distintos cenários mundiais.

**Sala C 308**  
**11h às 12h30**

Lia Bahia (UFF)

*Cinema e televisão: distinção, circularidade e convergências possíveis*

**Resumo:** O espaço audiovisual é marcado por lutas e disputas históricas. Colocar as concepções historicamente construídas sobre cinema e a televisão em perspectiva e diálogo fornece uma visão ampliada para se pensar o momento atual, no qual os conflitos, contradições, negociações e apropriações se tornam evidentes. Meios, que até então se encontravam discursivamente segregados dentro da hierarquia cultural, se misturam, através do processo da hibridação, gerando produtos e processos circulares.

Pedro Curi (ESPM)

*Eu decidi esperar para ver com a HBO”: Game of Thrones, downloads ilegais e a fidelização de fãs brasileiros*

**Resumo:** Na véspera do lançamento mundial da quarta temporada de Game of Thrones, quatro episódios da série da HBO vazaram na internet para download, mobilizando fãs do mundo todo. Apesar de ter os episódios disponíveis para download ilegal, muitos fãs brasileiros decidiram não baixar e ainda lançaram campanhas para convencer outros a fazer o mesmo. Este artigo analisa a fidelização dos fãs de Game of Thrones no Brasil a partir desse movimento de defesa à série e à HBO.

Thiago Cury Andries (UFRJ)

Daniele Gomes (UFRJ)

*Os três gêneros de conhecimento de Baruch Espinoza, ou três formas de ver cinema*

**Resumo:** Este trabalho analisa o ver cinema sob a ótica do pensamento de Espinoza, relacionando os gêneros do conhecimento sugeridos pelo autor e sua dinâmica dos afetos comparando diferentes públicos de cinema. Inspirado pelos três gêneros do conhecimento, sugeridos por Espinoza, associamos a cada gênero um perfil diferente, baseado em comportamentos arquetípicos para discorrer sobre as diferentes formas em que o cinema afeta o espectador.

Carlos Eduardo M V de Aguiar (UFSCar)

*CROWDFUNDING - a busca por uma definição*

**Resumo:** O crowdfunding é uma prática voltada ao financiamento de serviços, projetos, produtos, causas ou experiências. No Brasil filmes e projetos relacionadas com cinema buscam nessa prática financiamento para suas ações. No entanto o crowdfunding ainda é termo recente que precisa ser melhor desenvolvido. A partir de pesquisas na internet, esse artigo busca tornar mais claro a origem do termo e o que é o crowdfunding.

**Sala C 308**  
**14h às 15h30**

Tunico Amancio (UFF)

*Entrando por trás: o Mercado do Riso e a expansão do humor*

**Resumo:** Porta dos Fundos é um coletivo de humoristas que se solidificou empresarialmente e passou a atuar em vários segmentos do cenário audiovisual brasileiro. Seus integrantes trabalham em larga faixa de visibilidade, da net aos canais para a tevê e ao cinema do circuito convencional, comercializando sua produção (camisetas, livros, dvds) e mantendo entre nós uma presença crescente, constante e bem humorada. O que fez seu projeto dar certo? Seus talentos, seus temas ou uma circunstância de mercado?

Hadija Chalupe da Silva (UFF/ESPM)

*Coprodução internacional como alternativas de financiamento e difusão*

**Resumo:** Para que uma coprodução internacional se configure, é necessário que uma ou mais empresas estrangeiras tenham interesse em associar-se para a realização de um filme. Em meados dos anos 2000 vemos um crescimento de filmes brasileiros realizados através da modalidade de coprodução internacional, como forma de diversificação e aumento das fontes de financiamento de longas-metragens. Dessa forma, esta proposta tem o desejo de analisar como as produtoras brasileiras estão se organizando para atrair novos parceiros de realização, em especial aqueles de capital internacional.

Stephanie Dennison - Unicamp/ULeeds (UK)

*Produtos Diferenciados: considerações sobre a circulação e recepção de filmes brasileiros no exterior*

**Resumo:** Minha comunicação visa a examinar a circulação e recepção de filmes brasileiros no exterior. Vou me concentrar nos chamados filmes feitos para festivais e os prestige pictures, na definição de Paul Julian Smith (2012) em três mercados bem distintos: o Reino Unido, a Argentina e os Estados Unidos. Vou considerar os processos pelos quais tais filmes se tornam produtos culturalmente diferenciados (culturally 'othered' artefacts: Graham Huggan, 2001) nestes diferentes espaços.

Monique Aguiar (UFBA)

*De Mojica a Isolados - Os novos contornos do terror no cinema nacional*

**Resumo:** Filmes de terror e suspense nunca tiveram muito espaço no cinema nacional. A produção do gênero no Brasil só se inicia em 1964 e até meados de 1980 a maior parte dela era constituída por filmes de baixo orçamento e pornochanchadas de terror. Porém, a partir 1999, é possível observar novos contornos no gênero e o surgimento de grandes produções. O objetivo deste trabalho é lançar um olhar sobre este novo cinema de terror e suspense brasileiro, visando compreender seu surgimento e configuração

Quarta-feira, 26/08/2015

**Sala C 308**

**11h às 12h30**

Carolina Ficheira (ESPM)

*Captador de Recursos, uma profissão a ser refletida no campo audiovisual*

**Resumo:** Este resumo expandido abordará algumas fragilidades encontradas nas Lei 8313/91 e Lei 8685/93: a concentração de recursos incentivados no sudeste do país; a profissão de captador de recursos incentivados na área audiovisual, que apesar de sua remuneração estar prevista em lei, a mesma não é regulamentada e a falta de ética, às vezes percebida, nestes profissionais.

Filipe Brito Gama (UESB)

*O mercado exibidor e o interior: observando a concentração de salas no Nordeste*

**Resumo:** O mercador exibidor brasileiro cresce nos últimos anos, com a construção de novas salas e complexos, principalmente os multiplex. Mas este crescimento está concentrado nas cidades de médio e grande porte, com mais de 100 mil habitantes. No Nordeste, pode-se perceber a concentração de complexos nas capitais, dificultando o acesso dos moradores de municípios do interior à tela grande. Neste contexto, deve-se refletir qual a janela de acesso à produção audiovisual nessas localidades

Leticia Castro Simões (UFF)

*O documentário brasileiro precisa de defesa?*

**Resumo:** A partir da provocação posta em manifesto durante o 20o É Tudo Verdade, - “As políticas públicas estão discriminando o documentário de longa-metragem no Brasil. (...) o documentário está seriamente ameaçado como produção independente.” -, o trabalho se propõe a questionar a estrutura de financiamento via políticas públicas como única possível. Para tanto, investiga estratégias de financiamento coletivo no Brasil e utiliza como estudo de caso brasileiro o longa-metragem “Eu, Maior”.

Adil Giovanni Lepri (UFF)

*O Estado e a exibição: Um panorama das políticas estatais na atualidade no estado do Rio de Janeiro*

**Resumo:** Este artigo deseja produzir uma reflexão sobre as políticas para exibição de cinema desenvolvidas no estado do Rio de Janeiro. Iremos traçar um panorama das mais destacadas iniciativas no país, e em seguida focar a atenção a nível estadual onde serão feitas reflexões mais profundas. Pretendemos então construir uma reflexão acerca do que é a intervenção do Estado no setor da exibição de forma direta.

**Sala C 308**

**14h às 15h30**

Ana Laura Lusnich - UBA (BsAs)

*Prácticas transnacionales en el campo de la cinefotografía argentina y mexicana: Gabriel Figueroa e Ignacio Torres*

**Resumo:** El objetivo del trabajo es analizar las prácticas transnacionales gestadas en el campo de la cinefotografía entre Argentina y México en la fase clásica-industrial. A partir de la contratación de Gabriel Figueroa (mexicano) en Argentina y de Ignacio Torres (argentino) en México, se estudiarán los tránsitos, los préstamos y las relaciones entabladas entre ambos países en lo relativo a las técnicas y estilos fotográficos.

Javier Campo - UBA (BsAs)

*En un típico rincón mexicano. La configuración de estereotipos sobre los films mexicanos de la época de oro en el periodismo cinematográfico argentino*

**Resumo:** En este trabajo se relevarán las críticas y notas de prensa sobre los estrenos de films mexicanos en la Argentina durante la “época de oro”, de mediados de los treinta a mediados de los cincuenta del siglo veinte. El análisis de los textos estará distribuido en tópicos recurrentes que resaltan conjuntos de características de los films mexicanos en la visión de los periodistas cinematográficos.

Mariana Villaza (USP)

*O lugar do cinema latino-americano no Uruguai: crítica e política cultural no semanário Marcha (1967-1974)*

**Resumo:** A direção do semanário Marcha, nos anos 1960, promoveu múltiplos eventos no meio cultural montevideano, como festivais e mostras de cinema, mesas redondas e cine-debates. Analisamos o papel assumido pelo periódico na formulação e execução de uma política cultural, em cujo rol o nuevo cine latinoamericano (com a produção nacional incluída) assume lugar de destaque e contribui para sedimentar um circuito cultural de esquerda. Verificamos as implicações dessa atuação ante o acirramento do autoritarismo no país.

Rosângela Fachel - UBA (BsAs)

*O Cinema Argentino Contemporâneo: do cinema de guerrilha ao cinema comercial*

**Resumo:** Através da análise da produção cinematográfica argentina contemporânea em relação a

questões estéticas, narrativas, artísticas e de produção e distribuição; propõe-se o reconhecimento de quatro vertentes cinematográficas no país: o cinema comercial, o cinema independente, o cinema comercial de “qualidade” e o cinema de guerrilha, categorias estabelecidas a partir da relação que os filmes instauram como o modelo hollywoodiano em relação à temática, à estética, à narrativa, à produção e à exibição.

---

## Resumos expandidos

---

Grupo de Trabalho 1 \_\_\_\_\_ **32**

Grupo de Trabalho 2 \_\_\_\_\_ **70**

Grupo de Trabalho 3 \_\_\_\_\_ **114**

Grupo de Trabalho 4 \_\_\_\_\_ **134**

# Sumário do GT 1

Alexandre S Guerreiro	33
Cícero Luis de Sousa	34
Antônio Reis Jr	36
Bruno Teixeira Paes	38
Fábio José Paz da Rosa	39
Júlio Vitorino Figueroa	41
Pâmela Souza da Silva	43
Jane Pinheiro	44
Isaac Pipano	46
Andreza Berti e Gisela Pascale	47
Marcio Blanco	49
Ana Paula Nunes	51
Marina Mapurunga de Miranda Ferreira	52
Virgínia de Oliveira Silva	54
Daniele Grazinioli	55
Fernanda Omelczuk	57
Maria Leopoldina Pereira	59
Glauber Resende Domingues	60
Greice Cohn	61
Joana Millet	63
Cristiano Barbosa	64
Myriam Pessoa Nogueira	66
Mirna Juliana Santos	67



# Grupo de Trabalho 1

**Alexandre S Guerreiro (UFF)**

## **Cinema, Educação e PNEDH: Inventar com a Diferença**

Cinema e Educação estabelecem, de maneira crescente, uma relação de intensa reciprocidade. O cinema não está na escola como veículo de um conhecimento pré- estabelecido. É a própria experiência do conhecimento que se efetiva quando alunos e professores se (des)organizam em torno de uma câmera. Nesse sentido, a presença do cinema na escola é reveladora, e tanto o cinema quanto a educação se transformam nesse encontro.

Pensar numa Educação que coloque em pauta os Direitos Humanos pode parecer redundante. Longe disso, o que presenciamos é um importante movimento no sentido de ocupar a escola com os princípios que compõem o universo dos Direitos Humanos, razão pela qual foi elaborado o Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos, originalmente publicado em 2006.

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o PNEDH, tendo como perspectiva uma abordagem do cinema na escola no âmbito do projeto Inventar com a Diferença, tomando como objeto o dispositivo “Volta no Quarteirão” realizado por uma turma da Escola Desdobrada Jacinto Cardoso, colocando o cinema como balizador da entrada dos direitos humanos no ambiente escolar.

Em 2014, ocorreu a primeira edição do projeto Inventar com a Diferença, realizado pela Universidade Federal Fluminense e pela Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. Atrelando cinema, educação e direitos humanos, o projeto propôs uma experiência de formação de mediadores e professores e de realização de oficinas com alunos em escolas de todo o país, ocupando cerca de 10 escolas por município, nos 26 Estados e Distrito Federal. No total, 28 municípios participaram da primeira edição do projeto.

O desafio de realizar o projeto estava na maneira como as atividades seriam atravessadas pelos direitos humanos. Como escapar da armadilha de colocar os Direitos Humanos como um conhecimento a ser apreendido e memorizado pelos alunos? Antes, o que o projeto propõe é dar à comunidade escolar a experiência de olhar para o outro, e o cinema tem nesse movimento um papel fundamental. O cinema não está na escola para instruir ou para ensinar, mas para potencializar o encontro e a descoberta do outro, e através desse movimento, a descoberta de si mesmo.

Segundo Cezar Migliorin, coordenador geral do projeto Inventar com a Diferença, a importância do cinema na escola está dada porque “levamos aos estudantes múltiplas visões de mundo, múltiplas possibilidades de estar no mundo. E não somente porque a “diversidade é linda”, mas porque o mundo é feito de dissensos, de embates, de lutas, de diferentes formas de organizar o desejo e a vida” (MIGLIORIN, 2014, P 101).

No PNEDH, no que concerne à concepção e aos princípios da Educação Básica, está colocado dentre as ações programáticas, “apoiar a implementação de experiências de interação da escola com a comunidade, que contribuam para a formação da cidadania em uma perspectiva crítica dos direitos humanos”. Sendo assim, o PNEDH ilumina o sentido a ser traçado pelas ações de direitos humanos no âmbito da Educação.

O material de apoio do Inventar com a Diferença é formado por uma série de dispositivos. Um deles é chamado de “volta no quarteirão”, que consiste na saída da escola em grupo. Esse dispositivo propõe “documentar imagens do entorno da escola para além da percepção imediata do dia-a-dia. O objetivo deste exercício é intensificar o olhar sobre seu território e redescobri-lo a partir das pessoas que transitam em seu entorno...” (MIGLIORIN et al, 2014, p.73).

Ao visitar uma das escolas que fizeram parte da primeira edição do Inventar com a Diferença, acompanhamos a volta no quarteirão de uma turma. Era a Escola Desdobrada Jacinto Cardoso, situada em Florianópolis, SC. A volta no quarteirão consistia em subir o morro da Serrinha, bairro no qual a escola se situa.

Conversamos com os alunos e ficou decidido que eles seriam nossos guias. Desenhemos no quadro um mapa com o nome de um aluno em cada canto. Dependíamos deles. A ideia dos alunos era registrar que eles não têm espaço para lazer, e coube a eles nos mostrar o terreno baldio no qual eles soltam pipa e que serve também de lixo.

O desejo pautava o direcionamento da câmera, mas havia um certo orgulho de mostrar o espaço da comunidade, que os alunos conheciam mais que os professores. Nesse momento em que a igualdade das inteligências se efetivava (RANCIÈRE, 2007), era possível perceber o protagonismo dos alunos de uma forma reveladora.

Ao criar uma aliança entre cinema, educação e direitos humanos, o projeto Inventar com a Diferença busca, assim, promover algo que permanece ausente da educação tradicional. Ao colocar o aluno no lugar de protagonista e ao possibilitar “olhar pelo olho do outro”, o projeto anuncia uma chance real de efetivar o PNEDH. Não se trata de oferecer uma cartilha sobre direitos humanos, mas de apontar experiências que revelem o outro e que nos transformem na mesma medida.

### *Bibliografia*

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Cinead/UFRJ/Booklink, 2002

FRESQUET, A. **Dossiê Cinema e Educação #1**. Rio de Janeiro: Booklink, 2011.

MIGLIORIN et al. **Inventar com a Diferença**. Niterói: EdUFF, 2014.

MIGLIORIN, C. **O Cinema, a Escola, o Estudante e a Invenção de Mundos**. IN: BARBOSA, M. e SANTOS, M. Escritos de Alfabetização Audiovisual. Porto Alegre: Libretos, 2014.

PLANO NACIONAL DE EDUCAÇÃO EM DIREITOS HUMANOS. Brasília: SDH, MEC, Ministério da Justiça, UNESCO, 2013.

RANCIÈRE, J. **O Mestre Ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

### **Cícero Luis de Sousa (UFRJ)**

#### **O cinema e o lugar: relações produzidas nos filmes-carta do projeto ‘Inventar com a diferença’**

As reflexões deste trabalho fazem parte do caminho teórico-metodológico do projeto de mestrado ‘Integração pedagógica entre Cinema e Geografia: olhares sobre os filmes-carta do projeto Inventar com a Diferença’, em desenvolvimento na Faculdade de Educação da UFRJ. A discussão visa

relacionar cinema e lugar, refletindo sobre os filmes-carta produzidos no referido projeto.

A relação do cinema como arte, pautado no estranhamento e no desaprender, adentra o processo educacional e é proposto nas escolas como um meio de potencializar o processo criativo do aluno, permitindo que ele, a partir de filmes assistidos e da experiência vivida, seja sensibilizado e provocado a criar cinema e por meio da produção de cinema. Para Fresquet (2013, p. 50), “idealmente, o cinema como arte pode levar o espectador a experimentar as emoções da própria criação”. É uma experiência de mundo que não trata somente de uma multiplicação de pontos de vista, sobre uma paisagem ou um assunto, mas de romper os limites do que está dado a pensar, dos modelos e das identidades. É o lugar de encontro entre o pensamento e a criação, possibilitando uma conexão com outros ritmos e fluxos ainda não incorporados, mas que podem nos surpreender (MIGLIORIN, 2010). A criação não é um processo onde coisas e pessoas sejam inventadas, mas o estabelecimento de novas relações entre coisas e pessoas que já existem e da mesma forma que existem (BRESSION, 2005). Para Migliorin (2010, p. 107) “ensinar com o cinema passa, justamente, por um ‘não saber’ das partes que se preparam para o acontecimento, [...], para a invenção intempestiva consigo e com o outro, com as imagens, mundos e conexões que o cinema nos permite, nos autoriza”.

É necessário, conforme Bresson (2005, p. 16) “que uma imagem transforme-se ao contato com outras imagens como uma cor ao contato com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo, de um vermelho. Não existe arte sem transformação”. As imagens não possuem um valor absoluto, um significado exato. Tanto as imagens como os sons definem o seu valor e o seu poder a partir daquilo que lhes é atribuído (BRESSION, 2005). São as decisões, as escolhas e as possibilidades adotadas na produção de um filme que lhe atribuem significados e intenções. E nessa perspectiva, podemos pensar/dialogar com o conceito de lugar, olhando-o como um caminho potencializador para subsidiar a criação cinematográfica.

O conceito de lugar sempre foi a essência da ciência geográfica, mas pensar e refletir sobre o lugar é pensar é refletir sobre o seu sentido na geografia. Para Oliveira (2014, p. 18) “as dimensões significativas do lugar, que na realidade é o sentido que se atribui a este ou àquele (o meu, o seu ou nosso lugar), são pensadas em termos geográficos a partir da experiência, do habitar, do falar e dos ritmos e transformações”. A reflexão sobre o lugar não fica centrada somente naquilo que possui raízes, mas se estende para além do que é conhecido, por exemplo, em um bairro, não sendo pensada somente como fragmentos geográficos. O núcleo do lugar estabelece ligações com a nossa própria existência, pois é de onde cada um relaciona-se com o mundo e o mundo relaciona-se conosco. É um microcosmo que faz parte de um processo em que o mundo inteiro, de alguma forma, está imbricado. O lugar é social e econômico, pois estamos no emaranhado do que compõe a globalização (RELPH, 2014).

Mello (2014, p. 37), de acordo com Tuan explica que não há lugar como o lar. E lar é o bairro, a cidade, a velha casa ou a pátria. “A explicação aparentemente simples encobre uma infinita e complexa rede de sentimentos e entendimentos a propósito do que une os homens aos ‘seus’ nichos de proteção e convivência ou concepção simbólica”. E é nesse aspecto que essa discussão adentra a escola, colocando os educandos em reflexão sobre suas realidades, seus espaços, seus territórios e seus lugares.

As nossas experiências diretas demarcam lugares, como a casa, o bairro, a cama e a rua. Mello (2014, p. 38), afirma que todo espaço habitado apresenta a essência da noção de casa. A casa é um cosmo e um ninho, pois traz em si a grandeza do universo e o aconchego de um refúgio “pleno de aspectos familiares e indissociáveis, tais como aromas, sons, paisagens íntimas, amigos, conhecidos,

ensinamentos, lutas, ‘canções que minha mãe me ensinou’ e toda a sorte de evocações que permite à pessoa ‘sentir-se em casa’. O lugar faz parte do âmago de nossos seres, é um centro de apoio, centro de ação e referência, mas, além dos limites do lugar, abre-se um mundo livre, temeroso e caótico (MELLO, 2014).

Especificamente no filme-carta da EEEF Félix Contreiras Rodrigues (Bagé/RS), é possível identificar elementos do processo de criação e escolhas na produção do filme, além da afetividade que marca o lugar. Tradições, costumes, paisagens, clima, redes econômicas e histórias sustentam e mostram – sob o olhar dos estudantes – as influências e a organização do espaço de Bagé.

### *Bibliografia*

BRESSON, R. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005. FRESQUET, A. *Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MELLO, J. B. F. de. **O triunfo do lugar sobre o espaço**. In.: MARANDOLA JR., E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. de. *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MIGLIORIN, C. **Cinema e escola, sob o risco da democracia**. *Revista Contemporânea de Educação*, v. 5, n. 09, UFRJ, Rio de Janeiro, 2010, p. 104-110.

OLIVEIRA, L. de. **O sentido de lugar**. In.: MARANDOLA JR., E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. de. *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RELPH, E. **Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar**. In.: MARANDOLA JR., E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. de. *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

## **Antônio Reis Jr (USP)**

### **Cinema brasileiro na escola pública: reconhecimento na diferença**

O propósito deste trabalho é apresentar um relato reflexivo de uma experiência de intervenção em escolas públicas a partir da produção audiovisual brasileira, sobretudo, da iniciativa de formação de professores para a incorporação da linguagem audiovisual na educação formal.

Tal intervenção se deu a partir da elaboração do projeto Cinema e Vídeo Brasileiro nas Escolas que resultou do empenho articulado de 25 pessoas, em um arco de alianças entre uma escola municipal e duas estaduais, um órgão administrativo da rede escolar municipal e dois da rede estadual, uma fundação e uma Ong na cidade de São Paulo. Com duração total de 5 anos, o projeto foi criado através do programa Crer para Ver - da Fundação Abrinq. O projeto foi realizado pela Ação Educativa fazendo parte de um programa intitulado Práticas de Aprender. Teve o apoio fundamental da TV USP sob a direção da Profª Drª Marília Franco da Escola de Comunicações e Artes na copiagem dos filmes que constituíram as videotecas criadas nas escolas.

O conjunto das ações ao longo de 5 anos (2000-2005) serviram como insumo para realização de uma pesquisa de doutorado Faculdade de Educação da Unicamp da qual apresento agora alguns resultados e revisões. As ações iniciaram a partir de provocações lançadas por professores convidados



a interagir com obras do cinema nacional para verificar se vislumbravam um potencial educativo no cinema. Como usarei esse filme? Perguntavam e permanecem perguntando os professores. Sempre houve a manifestação de um interesse voltado à instrumentalização ou escolarização do cinema. Na experiência tomada como objeto de análise neste trabalho, a tensão existia pela procura, não só de um recurso, mas também de uma linguagem que aprimorasse metodologias de ensino. Desta forma optamos por uma abordagem dos filmes não pautada pelos componentes curriculares durante a formação de professores, com ênfase para a linguagem, as formas narrativas e o próprio gênero dos filmes. Em pouco tempo verificamos uma predisposição ao cinema brasileiro cujos filmes, redescobertos e revalorizados, ganhavam vigor quando utilizados por professores de acordo com seus relatos.

No entanto, é necessário investigar o que ocorre com a obra cinematográfica quando escolarizada. Ou seja, filmes produzidos com os mais diferentes fins – entretenimento, geração de lucros para a indústria que o produziu, expressão artística, testemunho de fatos, recriação biográfica, etc. - são apropriados como um dos materiais didático-pedagógicos dentro de uma cultura escolar com suas próprias normas. O risco presente nesse procedimento é a despontecialização do cinema como expressão audiovisual. Isto é, se utilizado apenas como meio para se conhecer e compreender temas, na maioria das vezes curriculares, desprezando sua forma singular de expressão artística e comunicacional, perde-se a possibilidade de explorar sua linguagem, de pensar que ele proporciona uma interação singular, sensível, cuja experiência pode ser profícua na educação formal ou informal. Enfim, de explorar um potencial presente nesse meio de expressão audiovisual.

Dessa forma, no ano 2000, a partir da constatação da indisponibilidade de parcela expressiva de filmes nacionais no tocante ao mercado de cinema e vídeo em São Paulo, e partindo de nosso interesse pelo cinema brasileiro e pela educação, alternativas à democratização do acesso ao filme brasileiro começaram a ser formuladas, não somente por nós, mas por alguns grupos e instituições que passaram a compartilhar esses ideais. As primeiras iniciativas voltaram-se à formação de acervos de filmes nacionais em escolas públicas, estaduais e municipais em três bairros da Zona Leste de São Paulo: São Miguel Paulista, Ermelino Matarazzo e Itaim Paulista. Tal projeto teve como objetivo ampliar repertório de professores a partir da produção audiovisual brasileira, problematizar a presença da produção nacional na educação formal além do esforço de influenciar a formulação e implementação de políticas públicas.

No desenvolvimento dessa pesquisa, tratamos de uma memória construída pelos filmes, e tomamos historicamente o cinema brasileiro, sua linguagem e sua singularidade como expressão de sentidos. Destacamos seu estado marginal, do ponto de vista do mercado, e o fato de estar relegado a ser uma “minoridade cultural” - de acordo com a expressão criada por Canclini (2004) - frente à audiência massiva de produção estrangeira.

A urgência da defesa da escola pública e a parceria no Terceiro Setor com outras instituições públicas e privadas, bem como o aporte de recursos, criaram condições para uma intervenção nas escolas e a formação de uma rede com muitos atores. Ao desenvolver a pesquisa, queríamos revisitar essas ações, pensar o novo papel que pode cumprir o cinema nacional na educação e agora compartilhar esta experiência no COCAAL 2015.

### *Bibliografia*

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1995.

CANCLINI, García Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

NICHOLS, Bill. **Representing Reality**. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Estética e Política. Editora 34, São Paulo, 2005

REIS Jr, Antônio. **A Representação da Diáspora Nordestina no Documentário Brasileiro - 1960-1970**. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 2003.

TEDESCO, Juan Carlos. **O Novo Pacto Educativo**. Educação, competitividade e cidadania na sociedade moderna. São Paulo: Editora Ática, 2004.

### **Bruno Teixeira Paes (UFRJ)**

#### **Inventando imagens, construindo narrativas: uma breve aproximação entre cinema, educação e direitos humanos**

Esta breve apresentação do projeto de pesquisa a ser desenvolvida no doutorado em educação pela UFRJ encontra-se no campo que investiga as relações entre cinema e escola básica. Tomo como objeto de investigação a experiência com o Inventar com a Diferença: cinema e direitos humanos, projeto que levou a cerca de 5.400 alunos da rede pública de ensino fundamental e médio em 29 cidades espalhadas pelo país uma vivência experimental com cinema. A proposta era apresentar a linguagem cinematográfica de maneira prática, por meio da aplicação de uma metodologia pautada por “dispositivos” (elementos técnicos do cinema pautados por questões ligadas ao tema da diversidade). A ideia era propor um diálogo que envolvesse temas referentes aos direitos humanos, territórios, dimensão ética, autonomia, dentre outros assuntos que percorrem o universo de crianças e adolescentes dentro das escolas, no segundo semestre de 2014. Neste primeiro momento, apresento algumas reflexões prévias sobre aspectos teóricos do pensamento sobre a imagem. A proposta criativa do Inventar tinha por interesse criar possibilidades e provocações a respeito da percepção de si e do outro, contemplando elementos da singularidade do olhar para as diferenças e de voltar-se para aqueles que, pelas mais diferentes formas, vivem algum tipo de fragilidade em sua comunidade.

A respeito da potência criativa/emancipatória da imagem, Augusto Boal (2009), aponta que a palavra, a imagem e o som, que são comumente vistos como ferramentas de reprodução de desigualdades e como canais de opressão, possuem outra potência quando usados pelos oprimidos. As imagens agem como forma de rebeldia e ação, não passiva da contemplação absorta. Algo que vai para além do consumo da cultura, mas desperta a necessidade de produzi-la. Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados. Assim, o interesse é deslocar a percepção do cinema nas escolas como mero recurso didático pautado pelo conteúdo narrativo dos filmes, mas problematizá-la como experiência inventiva de construção estética e ética de mundo, pelo viés das vivências de crianças e jovens.

Para Rancière (2012) a construção de uma imagem não parte de uma representação simples da realidade. As imagens do cinema são, antes de tudo, operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. São dimensões que transitam entre uma relação simples da imagem (que produzem semelhanças com a realidade) e um jogo de operações que produzem outras relações para além do visível, que articulam imagens com as representações e entendimentos do espectador.

Neste ponto, destaca-se outra importância deste projeto, que é investigar a “educação do olhar” pelo viés da prática e experimentação com cinema como elemento de compreensão da especificidade

de que envolve os recursos da linguagem cinematográfica. O objetivo é aprofundar estudos a respeito da inserção do cinema dentro da escola para além da formação de espectadores. Quais as potências criativas e analíticas seriam construídas ao se estimular a produção de vídeos pelos alunos no plano das narrativas pessoais?

São relações que variam de pessoa para pessoa, que constroem diferentes sentidos e significações. Para Rancière existe uma relação entre a visão, o movimento e a verdade contida nas imagens. Mas isso envolve potencialidades narrativas que se encontram além do que está contido na imagem visual. Assim, ao analisar a produção audiovisual dos alunos envolvidos no projeto, interessa explorar quais elementos (categorias) podem ser identificados pelas imagens.

Para Rancière (2012a) o cinema contempla uma “multidão de coisas” que não só o simples divertimento. O cinema articula e sedimenta presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera por meio da experiência. Constrói outro cinema, que é recomposto/remontado por nossas lembranças e com nossas palavras. Mas o cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais, esta reconhece o presente de seus tipos e o seu passado, bem como futuros imaginados para si. Ele também é uma utopia que propõe rupturas e outras visualidades. Enfim, o cinema pode ser tomado como conceito filosófico, uma teoria do próprio movimento das coisas e do pensamento. Essa multiplicidade implica em recusar qualquer teoria unitária. “Limitar-se à arte é esquecer que a própria arte só existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser constantemente atravessada.” (RANCIÈRE, 2012a, p.15).

Assim, as primeiras reflexões acerca do projeto de investigação caminham por identificar e explorar os elementos pessoais da escrita fílmica. A relevância de tal investigação parte da urgência por compreender o uso do cinema dentro de sala em outras instâncias além da recepção, uma forma de escrita pessoal, utilizando do acervo fílmico produzido pelos alunos participantes do projeto Inventar com a Diferença: cinema e direitos humanos.

### *Bibliografia*

BOAL, Augusto. **A estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

RANCIERE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012<sup>a</sup>.

### **Fábio José Paz da Rosa (UFRJ)**

#### **Currículo, Cinema Negro e Formação de Professores: Diálogos a partir da ótica de Zózimo Bulbul**

“Os professores eram muito despreparados, mas nós começamos a fazer um tipo de jogo com eles. Era juntar grupos que queriam estudar e ultrapassar o tal currículo ...” (Zózimo Bulbul)

A frase acima faz parte do livro de memórias e homenagens do cineasta negro Zózimo Bulbul, publicado em 2014, um ano após sua morte, intitulado “Zózimo Bulbul: uma alma carioca”. A importância desse cineasta para entender uma parte do Brasil não contada e não valorizada deve-se a uma perspectiva que aprofunda a visão de Glauber Rocha com o lançamento do filme o “Leão de sete

cabeças” ao trazer a temática do negro na sociedade de forma problematizada e não estereotipada. Zózimo, assim como Glauber, queria outra construção possível para o negro na sociedade brasileira diferentes de produções como “o sambista”, “o malandro”, “o bandido”, “o negro de alma branca”, “o bandido”. Zózimo queria ir além.

Os questionamentos de Zózimo, como se perceber na citação de abertura desse texto, começam bem antes de sua carreira artística. Iniciam-se na escola, ainda durante a adolescência, quando é despertado para as artes, inicialmente, a pintura e só depois, o cinema. Zózimo questiona a escola, o currículo e o despreparo dos professores para aprofundar os anseios de jovens da década de 60, que pudessem colocar os anseios de jovens negros que não tinham suas constituições enquanto sujeitos relatados e problematizados em livros didáticos.

Parece que as críticas feitas ao currículo e a formação dos professores com relação aos desejos de jovens negros e jovens negras continuam presentes até hoje. Como pensar um currículo que se consiga não apenas inserir negros e negras de forma que atenda os interesses de parte de uma mídia, mas que preze pelos saberes desses que compõem segundo os dados do último Censo do IBGE, cinquenta e um por cento da população brasileira? Penso que um dos caminhos seja romper com as formas que ainda ensinamos e aprendemos a construir e visibilizar a população negra na mídia seja a partir do olhar e da sensibilidade de Zózimo com relação a uma nova maneira de construir a cinematografia negra brasileira.

Nesse sentido, a escola que é uma instituição que forma crianças, jovens e adultos deve proporcionar uma formação integral e plural que possibilite este outro olhar. Se é necessário que as escolas criem espaços para a exibição de filmes e pensá-los não somente como um recurso, mas como arte e produtora de conhecimento, é preciso também formar professores com essa perspectiva:

Ver cinema e fazer experiências dessa arte renova, no aprendizado, a do aprender, como ação e movimento. Faz parte do aprendizado dessa arte, descobrir aquilo que o cinema mostra e oculta e, nesse exercício do olhar e de escutar, desvendamos mais uma pista fundamental para a educação, que consiste em restaurar o mistério, como elemento intrínseco da construção do conhecimento em um determinado espaço e tempo (FRESQUET, 2013, p.123)

Possibilitar a elaboração de um conhecimento cinematográfico pela sensibilidade e pela esteticidade é potencializar alunos e alunas a se reconhecerem para compreensão das relações de poder que determinam formas e maneiras de ver e de se ver no cinema.

Alma no olho (1974), uma das principais obras de Zózimo nos ensina a ver e produzir novos olhares enquanto professores e professoras que pretendemos compreender melhor as imagens e estéticas com relação aos negros e negras na sociedade brasileira. O curta de quase 15 minutos apresenta o próprio Zózimo contando a trajetória do negro que se reconhece pela sua origem apenas pela expressão facial e corporal. Nessa obra, a câmera foca nos olhos de Zózimo: para cima, para baixo, para a direita, para esquerda. Em seguida, todo o rosto de Zózimo aparece em cheio no foco da câmera. Zózimo se reconhece e se deixa ver: ombros, axilas, nádegas, peitoral, nádegas. Zózimo se toca, se sente, se reconhece, se orgulha de ser quem é. De repente, Zózimo fica preso e sente o peso das correntes. Nesse momento, o ator representa o processo escravocrata: dor, opressão, angústia. Na sequência, Zózimo representa o negro na atualidade, que mesmo após a abolição, continua preso as correntes em outras construções imagéticas tais como os moradores de rua, os assaltantes, o sambista e o jogador de futebol.

Ao final, Zózimo ultrapassa os conhecimentos para repensar as ideias limitadas com relação ao negro e quebra as correntes. “Alma no olho” nos deixa várias interrogações para se trabalhar o ci-



nema negro no contexto da formação docente: Como fazer como que as imagens produzidas reconheçam e problematizem negros e negras em nossa atualidade? Quais conhecimentos que devem ser válidos para que possamos, assim como Zózimo, ver, reconhecer e produzir novas imagens como nossos alunos e alunas em que o cinema negro possibilite novos horizontes já que ainda estamos imersos em antigos estereótipos?

### *Referências*

De Jefferson e Vianna, Biza. **Zózimo Bulbul: uma alma carioca**. Rio de Janeiro, Centro Afro Carioca de Cinema, 2014.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e Educação: Reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

### **Júlio Vitorino Figueroa (FANOR)**

#### **Cinema e ressocialização: considerações sobre a vocação de uma formação estética para adolescentes em espaços de privação de liberdade**

Experimentar cinema como um duplo movimento, enquanto espectador que compõe a audiência e enquanto realizador de imagens, conduz a mudanças inquestionáveis no modo de perceber o mundo e de atuar sobre ele. À medida que esse contato é intensificado, podemos afirmar que a relação com o espaço, com o audível e com o visível reformula ou descarta contornos sensoriais, significados estanques e materiais afetivos que enlaçam nossas vivências. Ocupar momentaneamente corpo de um transexual pelo bairro onde mora durante sua caminhada da porta de casa até a padaria, dividir tragos do bar em uma roda de amigos com nanismo que riem de pessoas altas ou deixar cair um berimbau diante de um numeroso público durante uma importante apresentação maneiras de estar no mundo, cinematograficamente. Podemos, mais ainda, desfrutar do direito de estar cognitivamente e sensivelmente desacostumado para, por meio de vias antes ignoradas, poder prover de expressão tanto as cores e formas quanto os ritmos de movimentação de outras pessoas e de si mesmo, assim como de objetos e móveis dispostos no ambiente.

O ganho de intimidade com o universo da apreciação e da criação da imagem em movimento ampliam de modo indefinido a dimensão do olhar do participante, multiplicando seus sensores e dilatando seus poros visuais e auditivos, a exemplo das noções de fora e dentro de quadro, que podem e são permeadas pelo olhar do ator (BURCH, 1969), a exemplo do ponto de vista da câmera, que pode oferecer uma analogia ao comportamento de um perfil de observador diante de um evento (BALÀZ, 1983) a exemplo das massas plásticas nos planos que se coordenam, aglutinam-se ou entram em conflito pelo ato de montar as imagens capturadas (BURCH). Nesse sentido, difícil é sair ileso do contato com obras cinematográficas como “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?” (Abbas Kiarostami, 1987), “Mauro em Caiena” (Leonardo Mouramateus, 2012), “A Onda Traz, O Vento Leva” (Gabriel Mascaro, 2012), “Selos” (Gracielly Dias, 2008), ou o filme-dança “Reines d’un Jour” (Marion Vernoux, 2001).

No Brasil, cerca de 18 mil jovens que têm entre 12 a 18 anos cumprem medidas socioeducativas unidades de internação<sup>1</sup>, e apenas 30% têm cumprido o Estatuto da Criança e do Adolescente, oferecendo escolarização, o que torna ainda mais urgente a necessidade de manter o debate ativo e sempre

oxigenado, especialmente quando está sendo discutida a redução da maioria penal para 16 anos.

Se a ação de ressocializar for entendida como a preparação para a jornada de um homem-sujeito (Freire, 1965) e está alinhada com a recusa da educação para o homem-objeto, entende-se também que o mesmo poder de humanização latente do cinema que está presente nos centros educacionais extramuros pode atuar nos ambientes intramuros. Nossa perspectiva está em sintonia com o esforço de desconstruir a concepção instrumentalizada do cinema na prática pedagógica Bergala (2008) e Fresquet (2007 a 2014), dentro ou fora do contexto escolar, e nasce da seguinte pergunta: Que força pode ocupar o “o papel da sensibilidade” na formação de adolescentes em conflito com a lei? Maeyer afirma que, “a educação na prisão não é apenas ensino, mesmo que devamos ter certeza de que a aprendizagem de conhecimentos básicos esteja assegurada. (...) a educação deve ser, sobretudo: desconstrução/reconstrução de ações e comportamentos” (apud JULIÃO, 2010, p. 11). Associamos as reflexões de Burch e Baláz às categorias de seleção, disposição e ataque propostas por Bergala no intuito de propor, posteriormente, intervenções articuladoras de educação, arte e cinema nas unidades em que adolescentes cumprem medidas socioeducativas.

Mais especificamente, como uma pedagogia do cinema pode nutrir o aparato individual dos adolescentes internos para a sua jornada e para sua ressocialização? Em participação recente que tivemos junto ao Programa de Extensión en Cárcels da Universidade de Buenos Aires, foi discutido em encontros do grupo que alguns espaços não permitem a entrada de equipamentos de gravação, o que nos conduz a pensar que, com essa peculiaridade, recriar de modo artesanal objetos que simulem a visão emoldurada da tela pode ser uma alternativa vigorosa quando a entrada desses materiais não for autorizada.

Outro desafio é pensar as posturas das práticas educativas de “domesticação” e de “adaptação”, que Paulo Freire tanto combatia, no contexto intramuros. Como manter a saudável e necessária porção de rebeldia da atividade artística dentro de um terreno desenhado para a “ressocialização”? Desenvolver essas perguntas apontam para a própria possibilidade de existência de uma arte educativa em regimes fechados, temas que atravessam nossa discussão.

Este artigo tem caráter preliminar e se configura como um pequeno esboço de reflexão que traça premissas para desdobramentos que considerem pontos como viabilidade e adequação das propostas, articulando ingredientes conceituais e técnicos que possam ser, ao mesmo tempo, exequíveis e prósperos.

### *Bibliografia*

BALÁZS, Béla. **Nós estamos no filme**. In XAVIER, Ismael (org.). A Experiência do Cinema. RJ, Graal, 1983.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Trad. Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink, CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 36. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

FRESQUET, Adriana Mabel. **Introdução Dossiê Cinema e Educação sob a hipótese de alteridade (primeira parte)**. Revista Contemporânea de Educação, v. 9, p. 7-16, 2010.

JULIÃO, Elionaldo Fernandes. **Uma visão socioeducativa da educação como programa de reinserção social na política de execução penal**. [http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/Vertentes\\_35/elionaldo.pdf](http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/Vertentes_35/elionaldo.pdf). Acessado em 21/05/2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. Jacques Rancière. Tradução de Mônica Costa Netto. Coedição: Editora 34 / EXO experimental org. 72 p. 2000.

**Pâmela Souza da Silva (UERJ)**

### **“Os muleque são sinistro”: Cinema e Educação da cultura visual na escola**

O cinema sempre esteve completamente atrelado a minha prática de Educação da Cultura Visual. As possibilidades criadas pelas exibições dos filmes extrapolam os muros da escola, e tenho este transbordamento como o principal objetivo do meu trabalho com o ensino da arte. A educação da cultura visual tem como ênfase principal a construção do cidadão contemporâneo, e neste aspecto, o uso do cinema como aliado se torna bastante relevante nesta prática por ser, principalmente, uma linguagem aceita e acolhida pelos alunos.

O título deste trabalho é um trecho da música tema do filme *A batalha do passinho*, um filme que tornou-se bastante especial na minha trajetória como professora. Primeiro pela oportunidade oferecida pelo Ponto Cine, um cinema localizado no bairro de Guadalupe, próximo a escola, que nos recebeu para uma sessão do filme e segundo pela enxurrada de emoções que vieram após as diversas exibições que realizei e realizo nas escola.

Na ocasião da sessão de cinema, como teríamos que chegar por nossa conta, convidei as turmas do 9º ano, por serem alunos mais velhos e que já transitam sozinhos por alguns lugares da cidade. Assistimos ao filme, sorrimos, choramos e a relação entre nós se estreitou bastante. Logo após a sessão começaram os posts dedicados ao dançarino Gambá e a partir dessa comoção discutimos ao longo do ano sobre violência, homofobia, desigualdade social, racismo e diversos outros assuntos que atravessam a questão da vida e da morte dos jovens no nosso país.

Quando o DVD do filme ficou disponível, todas as turmas da escola puderam assistir. Por se tratar de um filme bastante musical e corporal em alguns momentos é impossível conter as reações dos corpos que teimam em dançar ou cantar nas cadeiras. Diferentemente do espaço do cinema, que exige uma etiqueta de comportamento, o auditório da escola é nosso, e essas respostas não são contidas como em outros espaços. Foram organizadas, por iniciativa dos próprios alunos, batalhas do passinho durante o recreio e muitos escreveram redações e críticas emocionadas sobre o filme.

Além deste fatores, em uma ocasião anterior, durante uma exibição do filme “O pianista” na escola, parte de uma aula de história, muitos alunos riram de judeus sendo humilhados e obrigados a dançar. Foi bastante chocante para algumas pessoas presentes, e que tinham uma percepção completamente diferente do que foi o nazismo para a história da humanidade. Esse fato foi discutido e interpretado por outros colegas como um ato de insensibilidade e desprezo dos alunos e outras tantas interpretações que foram levantadas sem questioná-los ou, sequer, aprofundar a questão da banalização destas, e de tantas outras, imagens de violência para o cidadão contemporâneo. Os mesmos alunos que riram com a cena de “O pianista” choraram com a morte do jovem Gambá. Obviamente a identificação com a pessoa/ personagem Gambá é muito grande para esses espectadores por serem jovens, moradores das periferias da cidade, entre tantos outros aspectos que os aproximam. Apesar de lamentar muito tudo o que aconteceu durante o holocausto, de ser sensível a essa e a outras tantas injustiças, a morte do Gambá também me emociona muito por tantas coisas que temos em comum. Ao utilizarmos cultura visual é preciso ter sensibilidade para entender que as pessoas são afetadas de formas diferentes, pos-

suem capital cultural diferente, o que não significa que sejam insensíveis ou que os objetivos tenham se esgotado, eles apenas se transformam em outras coisas.

Por diversas vezes o mesmo filme, ao ser exibido para turmas diferentes, serviu como ponto de partida para que abordássemos temas completamente distintos dos que pensávamos que trataríamos. Nas experiências do cotidiano, por mais elaborados que sejam os currículo e os planos de aula, cada aluno, cada grupo ou cada turma irá reagir, trazer contribuições e interpretações diferentes dos temas pensados pelo professor. No caso do cinema, as reações de quem assiste são muito explícitas durante as exibições, e em se tratando de cinema na escola, estas podem ser um indicativo dos interesses daquele público e quais possibilidades de reflexão podem ser suscitada, ou não. Ou não porque nem sempre as exibições promovidas dentro da escola precisam ter um objetivo pedagógico específico ou atingem os objetivos pretendidos.

A utilização do cinema na escola vai além da sua utilização como ferramenta pedagógica, é uma forma de produzir saberes e construir relações, desenvolver consciência e questionamentos, e tornar a interpretação da cultura visual mais acessível.

### *Bibliografia*

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIAS, Belidson. **O i/mundo da educação da cultura visual**. Brasília: Editora da pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.

DUARTE, Rosália. **Cinema & educação**: refletindo sobre cinema e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

### **Jane Pinheiro (Colégio de Aplicação da UFPE)**

#### **Muito além dos muros da escola: Os audiovisuais produzidos por adolescentes no século XXI**

Milhões de adolescentes em todo o planeta têm se aventurado cada vez mais no mundo das imagens em movimento. A maioria não se contenta em manter o resultado do seu trabalho em um disco rígido pessoal, procura janelas onde possa mostrar e expor o que produz. Essa produção e circulação alucinantes de audiovisuais têm como bomba propulsora a democratização dos avanços tecnológicos e as mudanças ocorridas na internet nesse início de século.

A captação digital de imagens por meio de telefones celulares, câmeras fotográficas com função vídeo, webcams, está cada vez mais acessível possibilitando que mais pessoas produzam fotografias e audiovisuais (CF. SOTOMAIOR, 2007:19; MOSENG & VIBETO, 2012).

Qualquer um pode lançar-se na rede, disponibilizando sua produção pessoal para milhões de pessoas ou acessando a produção de outrem utilizando o computador, celular, smartphone, tablet.

Será que a facilidade de uma câmera sempre à mão, registrando todos os momentos, nos leva de novo aos primórdios do cinema quando, maravilhada, a multidão acorria às projeções do cinematógrafo para ver, como diz Edgar Morin (1997:32-33), o já visto? A observação feita por Morin de que “Não era pelo real, mas pela imagem do real que a multidão se comprimia às portas do Salon Indien” (MORIN, 1997:33), poderia ser aplicada aos portais da internet.



Parece-me que, embora comunguemos ainda da mesma fixação na magia do duplo, da imagem do real, reside na exposição da privacidade, uma das grandes diferenças daquilo que nos propunham os primeiros filmes do cinematógrafo. Porque, característica marcante do nosso tempo, atravessando as cortinas do cotidiano público, o que vemos nas telas interconectadas dos computadores é a intimidade, o quarto e aquilo dantes visto apenas entre quatro paredes, toda sorte de informações que até bem pouco eram consideradas segredo, como aquelas angústias dantes confessadas exclusivamente a um diário trancado a cadeado. Paula Sibília, em seu livro *O show do eu*, utiliza o termo “éxtimo” para denominar essa paradoxal exposição global do que nos acostumamos a chamar de íntimo (SIBÍLIA, 2008:12). Essa exposição rasgada da vida privada nos vídeos do tipo autorreferente, autobiográfico, vídeo-diários é um dos poucos aspectos abordados nas produções acadêmicas acerca dos audiovisuais produzidos de forma independente por adolescentes.

Mas não é apenas a intimidade do seu quarto que eles nos mostram. Produzem também ficções, vídeos experimentais e denúncias. Essa produção fértil, reveladora de nosso presente e mensageira do nosso futuro, já que podemos pensar que nos adolescentes encontramos nosso devir mais próximo enquanto humanidade, não tem sido investigada pela academia.

Existe uma vasta literatura acadêmica que trata da representação do jovem e do adolescente no cinema; e uma produção substancial de artigos e pesquisas que tratam da importância do cinema, e do audiovisual em geral, para a formação do adolescente em contextos educacionais e pedagógicos. Entretanto, não há na academia um interesse pelos filmes produzidos de forma independente por adolescentes. A não ser, como apontado anteriormente, com relação àqueles audiovisuais voltados claramente para uma hipervalorização do eu.

Jo Moseng e Håvard Vibeto (2012), analisam 300 filmes produzidos por crianças e adolescentes exibidos no Amandus Film Festival, que acontece na Noruega desde 1987. Em sua pesquisa, que abarca um período de 25 anos, analisam a evolução da qualidade cinematográfica e estética das produções selecionadas e investigam os temas abordados.

Os filmes analisados se caracterizam por “apresentarem uma dupla fidelidade aos filmes comerciais, tanto em termos de sua forma semiprofissional de cinema, quanto em termos dos temas e atitudes morais expressas” (MOSENG & VIBETO, 2012: 236). O resultado parece ter intrigado os autores, que se perguntam se essas produções podem ser realmente pensadas como a voz de uma geração. Para eles, a correção política e polidez dos filmes selecionados para o Amandus estão diretamente ligadas ao contexto institucional em que foram produzidos, distribuídos e exibidos: a maioria dos filmes foi produzida em contextos formais ou informais de educação, no qual a presença de um professor pode ter limitado o quê e como os temas foram abordados; além disso, o contexto do próprio festival de cinema cria um quadro em que os realizadores são susceptíveis de tentar satisfazer os gostos de um júri adulto (MOSENG & VIBETO, 2012: 248). Ainda que de forma indireta, Moseng e Vibeto reforçam a necessidade de pesquisas que investiguem os filmes produzidos por crianças e adolescentes fora do âmbito das organizações educacionais.

Há muito a produção audiovisual dos adolescentes atravessou o espelho narcísico, ultrapassou os muros da escola, interfere na nossa cultura, na sociedade, provoca debates, mobiliza pessoas. É para esse viés esquecido e negligenciado, que dialoga com o cinema e educação, que pretendemos dirigir nosso olhar.

### *Bibliografia*

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa:

Relógio d'água editores, 1997.

MOSENG, Jo Sondre; VIBETO, Håvard Andreas. **Double Allegiance**: Digital Natives as Filmmakers. *Nordic Journal of Digital Literacy*, v. 7, n. 04, p. 236-252, 2012. Disponível em: <[http://www.idunn.no/file/pdf/57671189/double\\_allegiance\\_digital\\_natives\\_as\\_filmmakers.pdf](http://www.idunn.no/file/pdf/57671189/double_allegiance_digital_natives_as_filmmakers.pdf)>. Acesso em: 19 abr.2015.

SIBÍLIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Uma webcam na frente e uma ideia na cabeça, autoria, subjetividade e autorreflexividade**. FAMECOS/PUCRS, [Sessões do imaginário], Porto Alegre, v. 18, p. 12-22, 2007.

## Isaac Pipano (UFF)

### Os corpos (in)dóceis das crianças e as imagens performáticas

Com o cinema aprendemos a jogar. Com os professores aprendemos a fazer perguntas. Com os cineastas aprendemos a inventar mundos. Com as crianças aprendemos que regras devem ser quebradas, respostas inventadas e botões apertados, sem temor.

Atravessadas por essas interações, as práticas entre o cinema e educação vem esgarçando as fronteiras entre o são as imagens e o que elas podem vir a ser. Câmeras amadoras transformam-se em poderosos sistemas oculares que recortam, enquadram, emolduram, tanto quanto ocultam, o mundo. Mundo-escola e para além dela. Sem as convenções dos gêneros, sem as imposições industriais, sem as normas de um certo fazer cinema - e também à revelia muitas vezes de uma certa norma escolarizante - as imagens produzidas por esses jovens explodem em sua multiplicidade, obrigando-nos a nós, espectadores, retornarmos à gênese do cinema, ou ainda mais passado, um retorno ao próprio olhar, redescoberto a cada fragmento de som filmado, a cada fragmento de imagem ouvida.

Se antes era necessário explicitar - e até mesmo defender - a presença do cinema na escola (e das artes, de modo geral), cada vez mais o que professores e estudantes tem mostrado, por vias difusas e extravagantes, é que o cinema já está lá, nas mãos das crianças e jovens. Esta imensa produção vem se disseminando também por vias menos tradicionais do que as salas de cinema dos shoppings e complexos de entretenimento, ocupando espaços de pesquisas e ambientes acadêmicos, exigindo de nós um olhar atento aos seus transbordamentos.

Reside aí um interesse singular pelo tipo de descompasso existente entre o que a escola se propõe e oferece aos corpos e subjetividades dos atuais jovem se crianças, certamente muito distintos dos filhos da burguesia moderna. “Por que e para que nossa sociedade - ocidental, moderna, capitalista, industrial - se propôs, naquele época, gerar esse tipo peculiar de seres humanos? Que tipos de modos de ser e estar no mundo são criados agora, no despontar da segunda década do século XXI?”, (SIBÍLIA, 2012, p. 11).

A escola, antes mesmo de educar, formar ou alfabetizar, na esteira do pensamento de Foucault, torna a carne tenra das crianças em corpo dócil, preparado para o duro exercício de permanecer sentado por quatro ou mais horas. Crianças que já experimentam para além das paredes escolares outras formas sensíveis, mesmo ainda tão distantes da incorporação ou de vínculos aos processos produtivos (PELBART, 2003). Essa produção subjetiva cooptada pelo capitalismo estimula a participação ativa das crianças e, evidentemente, cria estratégias de captura do desejo. Pouco adaptadas



ao rigor escolar, são estas mesmas crianças e jovens que desde muito tem suas vidas compartilhadas nas redes sociais e no ciberespaço, campo aberto à explicitação da individualidade, da descoberta e também da inserção nos mesmos circuitos que modulam e organizam os modos de ser em nome de esterótipos, códigos de representação, identidades fixas.

De um lado: como e onde se opera o estrangulamento vital que nos aprisiona no intolerável e nos asfixia? Como nossa subjetividade é capturada pela fé na religião capitalista? Como nossa força de criação é drenada pelo mercado? E nosso desejo, nossos afetos, nosso erotismo, nosso tempo? De outro lado: como liberar a vida destes seus novos impasses? Como e onde se está escapando de uma ideia de resistência ainda marcada pelas lógicas identitária e dialética que regiam tanto o regime fordista quanto seu contrampo comunista? Que modos de resistência estão sendo experimentados nesse mundo flexível do pós-fordismo e sua lógica rizomática? Que políticas de subjetivação estão sendo inventas pelos movimentos de criação individuais e coletivos através dos quais a vida se liberta da cafetinagem? O que terá levado, em cada caso, ao rompimento da crença no paraíso? Que outros possíveis se anunciam? Como concretizá-los? (ROLNIK, 2007, p. 22).

Nesse contexto, na escola, o cinema aparece como um campo de possibilidades. Imbuído de princípios certamente desobedientes e não-organizáveis pelas linhas e fileiras, questões curriculares ou mesmo o espaço próprio à sala-de-aula, a presença do cinema instaura certa desordem nas relações entre professores e estudantes que levam à uma necessária reorganização dessas identidades tão fixas e estabelecidas desde o ideal moderno.

Mais radical, ainda, é a capacidade de devolver aos estudantes gestos que foram tomados. Se as câmeras vem sendo incorporados para vigiar esses estudantes em regimes de cooperação entre formas de vigilância disciplinares e outras próprias à sociedade de controle (DELEUZE, 1992), a tomada da câmera pelos alunos e seus desejos podem criar linhas de fuga onde essas máquinas deem materialidade a outras formas de falar, ser e estar. São essas práticas que nos interessam.

### *Bibliografia*

DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental** - transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2007.

SIBILIA, Paula. **Redes ou paredes**: a escola em tempos de dispersão. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

### **Andreza Berti (UFRJ) e Gisela Pascale (UFRJ)**

#### **Criações cinematográficas: semelhanças, diferenças, rotas e desvios**

Como integrantes do Grupo CINEAD/LECAV/UFRJ (Cinema: Aprender e Desaprender do Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro), apresentamos como recorte para esse trabalho experiências cinematográficas desenvolvidas com vinte alunos da turma do ano de 2015 da escola de cinema do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CAp/UFRJ) – que congrega estudantes do ensino fundamental e médio.

Com base na dissertação realizada por Leite (2012), que optou pelo critério de dar visibilidade a diferentes momentos de aprendizagens das aulas de cinema no CAP/UFRJ, pretendemos refletir sobre as primeiras análises feitas pelos alunos em relação aos seus gestos de criação com as imagens em movimento percebendo seus estilos de filmagens, diferenças e semelhanças de pontos de vista no exercício com a câmera. Provocadas por esses exercícios, problematizamos como e quais são as relações que os estudantes estabelecem entre as imagens em movimento, ao analisarem seus primeiros ensaios cinematográficos na escola. Quais são as suas percepções e como eles problematizam seus gestos criativos enquanto conhecimento e linguagem? Como despertar para o potencial de criação do cinema? Que escolhas, individuais e coletivas, (re)significam?

Trata-se de uma experiência de iniciação cinematográfica na educação básica inspirada na pedagogia dos fragmentos (BERGALA, 2008), que ao colocar filmes em relação, possibilita o deslocamento da análise estilística para o ato de criação. Os fragmentos selecionados fazem parte do acervo fílmico do LECAV/UFRJ. Nessa seleção, priorizamos curtas nacionais infantis, sugerindo como categorias de análise a infância e o brincar, a partir da observação dos gestos escolhidos pelos cineastas para filmar cada curta-metragem, os alunos optaram por três obras e é sobre essas escolhas que o presente trabalho se debruçará.

No curta-metragem *A garrafa do diabo* (2009), selecionamos o trecho inicial do filme onde três crianças brincam de esconde-esconde em uma floresta. O castigo para o perdedor será ir até a casa de um velho doido que, reza a lenda, tem um diabo preso em uma garrafa. Em *Cada um com seu cada qual* (2006), exibimos o trecho inicial onde uma menina de oito anos, vê uma caixa de papelão cair de um “burro sem rabo” e tenta devolvê-la ao seu dono – um catador de papel. O homem resolve presentear a menina com a caixa e, então, começa uma grande aventura. No curta *Rota de colisão* (1999), selecionamos o trecho em que um ladrão, um operário e um menino de rua têm seus caminhos cruzados.

Após a exibição desses trechos, conversamos com os alunos sobre quais relações poderíamos estabelecer entre os trechos assistidos e sugerimos como desafio a filmagem do início e do final de cada filme, a partir desses trechos. Levando em consideração que a turma estava em sua quarta aula de noções introdutórias conhecendo alguns estilos de filmagens, enquadramentos, pontos de vista e montagem, propomos que a turma se dividisse em quatro grupos e, a partir da escolha de um dos fragmentos dos curtas, fossem para campo testar seus planos de filmagem e explorar as possibilidades de usos da linguagem cinematográfica.

Cada grupo filmou no mínimo duas cenas, sem cortes. As edições, finalizadas pela equipe de professores, apenas montou a filmagem realizada pelos alunos na sequência indicada e dirigida por eles. Da mesma forma que os alunos fizeram uma análise estilística das criações dos cineastas, eles também analisaram suas escolhas e decisões, dialogando sobre os três elementos mentais da filmagem “eleger, dispor e atacar” (BERGALA, 2008). Nesse processo, buscamos entender a “Pedagogia da criação” de cada aluno como produção de conhecimento e “sofisticação de gostos” (FRESQUET, 2013). Em exercícios como esses, percebemos que provocar estranhamentos imagéticos nas crianças e jovens, pode aguçar ainda mais curiosidades, convidando-os a descobrir outros tipos de narrativas cinematográficas (escapando das habitualmente conhecidas e vistas nas salas de cinema comerciais ou na TV, por exemplo).

### *Bibliografia*

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema:** pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora

da escola. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE -FE/UFRJ, 2008.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e Educação: reflexões e experiências com professores de educação básica, dentro e “fora” da escola.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LEITE, Gisela Pascale de Camargo. **Linguagem cinematográfica no currículo da Educação Básica: uma experiência de introdução ao cinema na escola.** 2012. Dissertação (Mestrado em Educação), Orient. Adriana Mabel Fresquet. Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

### *Filmografia*

DUARTE, Roberval. **Rota de colisão** 12min. Ficção, Suspense, Colorido/PB. 10 anos. Rio de Janeiro, Brasil. 1999.

CASTRO, Flávia. **Cada um com seu cada qual**, 15min, Ficção, Infantil, Colorido, . Rio de Janeiro, Brasil. 2006.

COIMBRA, Fernando. **A garrafa do diabo**, 15min. Ficção, Infantil, Colorido, Livre. São Paulo, Brasil, 2009.

### **Marcio Blanco (UERJ)**

#### **Produção de subjetividade no jogo de distâncias entre espectador e criador em Kurú, um filme de oficina**

O objeto de interesse e investigação deste trabalho é aquilo que é passível de ser mapeado, um “dispositivo de subjetivação” (DELEUZE, 1996) que se dá no entrecruzamento de dois regimes de enunciado presentes na realização de Kurú, o valor de uma amizade, curta produzido em 2013 na oficina Cinemaneiro: o do cinema que tradicionalmente estabelece uma maneira de organizar as funções de uma equipe de filmagem com base na experiência de seus ocupantes. E outro, o da educação que presume que o público-alvo do projeto não tem experiência ou não sabe produzir um filme. O encontro entre esses dois regimes coloca em andamento um jogo de tensões que irá modular as “distâncias” entre os principais polos de relação da oficina, o da equipe de formação do projeto e o do conjunto de participantes atendido por ele. Tal jogo tem por efeito estabelecer um “território existencial” (GUATTARI, 1996), onde seus participantes se constituem como sujeitos. O “território existencial” entendido por Guattari diz respeito ao posicionamento do indivíduo em meio a relações de alteridade que podem ser de ordem institucional, familiar, jurídica, maquínica, afetiva, etc..

O uso do termo “distância” no caso específico deste trabalho é inspirado na reflexão que Jaques Rancière faz sobre a relação pedagógica entre professor e aluno a partir do caso de Joseph Jacotot relatado em “O Mestre Ignorante”. No caso da oficina Cinemaneiro o uso do termo basicamente diz respeito a maneira como os participantes ingressam e se relacionam entre si no jogo da produção de Kurú. O discurso que justifica a realização da oficina fornece uma primeira medida dessa distância. Em sua página online no Facebook, a oficina é assim descrita:

O Projeto Cinemaneiro – Oficinas e Exibição de filmes tem como objetivo a democratização do acesso a bens e saberes culturais, sociais e artísticos, utilizando para essa finalidade, as ferramentas de produção audiovisual. Trata-se do desenvolvimento de cursos gratuitos de realização audiovisual em vídeo digital para jovens e adultos que, no decorrer das aulas, aprendem a produzir um filme de curta duração desde a ideia até a edição do vídeo.

A partir desse texto é possível apreender que o projeto Cinemaneiro parte da premissa que existe um desconhecimento de parte do público jovem e adulto acerca do modo como os produtos audiovisuais são construídos e que portanto existe uma distância entre “conhecimento” e “desconhecimento” a ser suprimida pela oficina. Esse saber deve ser democratizado, tornado acessível. O texto primeiro instaura uma distância para em seguida propor suprimi-la. Ao longo das três semanas que demarcam o tempo de execução da oficina essa primeira “distância” será modulada de acordo com as situações vividas pelos participantes em cada etapa, o que permite falar em “distâncias” no plural.

Por meio de observação participante procurei acompanhar o processo de construção de Kurú, desde o primeiro encontro na Associação de Moradores até a primeira exibição pública do filme no Museu da Maré. A oficina procura construir um percurso de aprendizagem do fazer audiovisual pautado por funções e etapas que geralmente fazem parte do processo de realização de um filme, apresentando essas funções de forma mais ou menos linear: pré-produção, produção e pós-produção. No primeiro encontro um dos formadores deixa claro que o objetivo ali é fazer a passagem dos participantes da condição de espectadores para a de criadores tendo como meta a produção de dois filmes de ficção de cinco minutos cada.

Ao longo do percurso fui percebendo que a relação de aprendizagem estava intimamente relacionada com os momentos de criação dos filmes e que esses momentos aconteciam de maneira ao mesmo tempo induzida – dentro de um certo propósito pensado pela coordenação da oficina – e aberta – assimilando as ideias, saberes e afetos produzidos na relação entre os participantes e entre eles e a oficina. Em Kurú esses dois polos que participam do jogo são afetados pelo entrecruzamento de linhas de força que têm origem nos campos do cinema e educação, desde a etapa de captação de recursos para financiamento das oficinas, passando pelas metodologias de ensino, experiências de vida, escolha das locações, produção, edição do filme até o momento em que ele chega ao público.

Embora as diversas “distâncias” entre os polos da relação tenham como marco inaugural o discurso que justifica a realização do projeto elas não são moduladas por uma instância privilegiada. Nem são os formadores a estabelecer e avaliar a supressão das distâncias, nem são os alunos a conduzirem com liberdade o processo. A análise do jogo permite ver um conjunto heterogêneo de forças que ao mesmo tempo que provoca o jogo impele que os indivíduos que participam dele se posicionem e se constituam como sujeitos. É nesse jogo de tensões que as “distâncias” se modulam sem jamais serem apagadas. Portanto, não existe um sujeito pronto e acabado anterior a oficina mas processo de subjetivação que se dá na maneira como os participantes respondem ao jogo de forças que atravessam a realização de Kurú.

### *Bibliografia*

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005

\_\_\_\_\_. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

**KURÚ, O VALOR DE UMA AMIZADE**. Direção: Lourenço Cezar, Thiago Meireles, Alexandre Alves e Fábio Sobral. Rio de Janeiro, 2013 (05 min.)

LATOUR, Bruno. **Reensamblar lo social**. Una Introducción a teoria del actor-red. Buenos Aires: Manantial, 2005

RANCIERE, J. A. **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: autêntica, 2011



**Projetando ideias sobre materiais pedagógicos sobre filmes**

Com as novas mídias digitais e a facilidade de acesso aos meios de produção de imagem e som, as aproximações entre cinema e educação tem dado mais ênfase à produção que ao acesso simbólico - na produção de vídeos, exercícios, vídeo-processo etc. Mas a explosão de produção de imagens também solicita saber ver. Nas palavras de Estevez e Ramirez, “sólo somos capaces de ver aquello que hemos sido entrenados para ver y que hay mucho mundo allá afuera que, aun estando accesible a nuestros sentidos, no podemos reconocer. Y he allí una palabra clave: Re conocer”. (2014, p. 6)

Segundo a proposta triangular para o ensino das artes, de Ana Mae Barbosa, que influenciou a definição dos Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte, no Brasil, o ensino artístico deve integrar o tripé: apreciar – contextualizar – produzir. De forma intrínseca à habilidade de apreciar, está a de acessar (pensada aqui principalmente como atividade simbólica) e a de analisar. Mas como aprender a “apreciar” cinema - expressão que conjuga a racionalidade da análise com o prazer da fruição? Quais seriam as melhores estratégias metodológicas para dar conta da complexidade da poética cinematográfica em um ambiente escolar? O que é preciso além de “dar a ver”?

Segundo Bergala, “a arte não se ensina, mas se encontra, se experimenta [...]. O ensino se ocupa da regra, a arte deve ocupar um lugar de exceção” (2008, p. 31). Seguindo esta linha de pensamento, muitos artistas se arrepiam ao ouvir falar em “materiais pedagógicos”, ao contrário dos produtores e agentes do mercado cinematográfico que estão enxergando na educação uma potencial forma alternativa de distribuição dos seus filmes, um novo mercado para subprodutos dos filmes, como o British Film Institute já evidenciou (2012). Mas o próprio Bergala, cineasta e professor, admite que ao mesmo tempo que a escola não é o lugar ideal para esse trabalho, “ela representa hoje, para a maioria das crianças, o único lugar onde esse encontro com a arte pode se dar” (2008, p. 32).

A partir desta inquietação, surge essa pesquisa de doutorado sobre materiais pedagógicos sobre filmes, uma reflexão sobre a apreciação fílmica em ambiente escolar, notadamente nos cineclubes escolares.

É importante lembrar que já na primeira metade do século XX, os cineclubes eram o principal espaço de formação do novo público de cinema. Nas sessões, geralmente havia distribuição de fichas cinematográficas, com análises pormenorizadas dos filmes exibidos, o que favoreceu o nascimento de revistas destinadas aos amadores. Aumont e Marie (2009) apresentam um breve panorama sobre a produção dessas primeiras fichas cinematográficas na Europa. Mas após investigar uma variedade de tipos de materiais atuais, na Europa, na América Latina e no Brasil, percebe-se que, em geral, todos eles buscam integrar a apreciação, com a contextualização e uma posterior produção a partir do filme visto, nas sugestões de atividades. Como nas primeiras fichas cinematográficas, a maior parte se divide em três partes: 1) informativa - biofilmografia do realizador, condições de produção e de distribuição do filme; 2) descritiva e analítica; e 3) enumeração das questões suscitadas pelo filme, com sugestões para o moderador do debate. Algumas vezes a segunda parte e a terceira se fundem. E as questões culturais e “humanistas” (nos termos do livro espanhol *Cine: curso básico y fichas cinematográficas de films extraordinarios*, lançado em 1996) estão presentes em todos, de forma mais ou menos declarada, mas nem sempre se dá destaque às questões propriamente cinematográficas.

Dentro desse contexto, apresento a Caixa Anjo Negro – Cineclube Mário Gusmão, produto idealizado pela professora Cyntia Nogueira e desenvolvido por estudantes dos cursos Cinema e Audiovisual e Artes Visuais da UFRB. A iniciativa promove o acesso e a apreciação do cinema baiano e brasileiro, a partir de um box que contém 4 DVDs com 43 curtas-metragens baianos, alguns extras,

como um documentário sobre o ator cachoeirano Mário Gusmão, realizado pelos estudantes participantes do projeto, e um catálogo com 27 críticas de todas as mostras exibidas no cineclube.

Esta comunicação será uma reflexão, especificamente, sobre a coordenação da escrita dos textos do encarte para educadores, intitulado “Projetando ideias”. Coordenar a escrita de duas alunas para mobilizarem os professores para os filmes da Caixa Anjo Negro (que em última instância devem “aprender” como mobilizar seus alunos), foi um exercício auto-reflexivo sobre a profissão do magistério: uma experiência metodológica seguindo a proposta triangular do ensino artístico, à medida que as estudantes precisaram investir na apreciação estética das obras, pesquisar para contextualizá-las, e enfim produzir os textos sobre os filmes. Sobretudo, as estudantes produziram conhecimento através da prática de despertar o olhar do Outro. Seguimos, assim, projetando ideias e refletindo imagens.

### *Bibliografia*

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009. BARBOSA, Ana Mae. *A Imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BERGALA, Alain. **A Hipótese-Cinema**. RJ: Booklink e CINEAD/UFRJ, 2008.

BRITISH FILM INSTITUTE. **Screening literacy**. London: University of London; Film Education Company, 2012.

ESTEVEZ, Antonella; RAMIREZ, Christian. **Cine, Crítica y Educación: cómo puede favorecer la crítica a la enseñanza del cine en la escuela**. Red Cine Club Escolar, Chile: Cineteca Nacional del Chile, 2014.

JUNCOSA, Xavier; ROMAGUERA, Joaquim. **Cine: curso básico y fichas cinematográficas de films extraordinarios**. Barcelona: Family Films Ediciones, 1996.

### **Marina Mapurunga de Miranda Ferreira (UFRB)**

#### **A produção sonora dos filmes de TCC dos alunos da segunda turma da Escola Pública de Audiovisual -Vila das Artes**

Na cidade de Fortaleza, a partir dos anos 2000 até os dias de hoje, as produções audiovisuais; a formação de cineclubes e a criação de novos cursos de audiovisual têm aumentado significativamente. Uma das grandes causas deste boom foi a criação da Escola Pública de Audiovisual - Vila das Artes (EAV). A EAV faz parte de um projeto maior chamado Vila das Artes, esta é um equipamento da Prefeitura Municipal de Fortaleza inaugurado em 2006 durante o mandato de Luizianne Lins. A Vila das Artes, localizada no centro de Fortaleza, é um espaço de formação em artes, de apoio a produção, de incentivo a pesquisa e difusão cultural, onde funciona, além da EAV, a Escola Pública de Dança e o Núcleo de Produção Digital. As atividades da EAV são: o Curso de Realização em Audiovisual, o qual é nosso foco; os cineclubes; os Debates Incalculáveis; o projeto de formação de exibidores (Pontos de Corte) e o curso de documentário para web (Doc.Web). O Curso de Realização da EAV tem duração de dois anos e é dividido em seis ciclos, ao fim de cada ciclo há um ateliê em que os alunos, divididos em equipes, realizam seus filmes. Para cada equipe, há um professor orientador. Cada ciclo é voltado para uma temática: Imagem e Narrativa; Imagem e Corpo; Imagem e Cidade; Imagem e Espaço; Imagem e Alteridade e, no final do curso, o TCC. As disciplinas durante cada ciclo são teóricas e práticas e estão relacionadas à temática do ciclo. No decorrer de cada ateliê, os alunos vão se aperfeiçoando e adaptando o seu próximo projeto de filme a partir das experiências



tidas nos ateliês anteriores. Cada disciplina do curso tem a duração de uma semana. A escolha dos professores é feita pela coordenação e os alunos podem propô-los. O corpo docente do Curso de Realização é formado por professores da academia e realizadores audiovisuais, ambos oriundos de qualquer lugar do Brasil e com qualquer formação, o que conta é a experiência audiovisual/cinematográfica. Muitas vezes não há uma comunicação entre os professores, por estes não terem um contato prévio ou posterior às aulas. Antes de chegar à Escola, a coordenação passa aos professores a ementa da disciplina. Alguns, geralmente realizadores, preferem ficar mais livres e comentar suas experiências em campo. Durante a segunda turma da escola, a qual é observada aqui, houve seis disciplinas de som: “A Linguagem do Som no Audiovisual”, “Som 1- Noções Básicas de Som”, “Som 2- Captação de Som”, “Som 3- Desenho de Som”, “Som 4 – Edição de Som” e “Orientação de Desenho de Som (ficção e documentário)”. No fim de outubro de 2011, inicia-se as produções dos TCCs da segunda turma: um documentário (Epifânio) e duas ficções (Elefante Invisível e Cem Mil). Com base no acompanhamento das disciplinas de som e no processo criativo das equipes dos três filmes de TCCs, pudemos perceber o desenvolvimento de aprendizagem dos alunos em relação ao som na realização audiovisual. Identificamos que os que mais perceberam a importância do som para os filmes foram exatamente os que não fizeram o som direto e sim os que estavam na montagem, edição de som e direção, ou seja, os que ouviram o resultado do que foi gravado. Muitos na Escola não ouviam posteriormente os arquivos gravados pelos próprios, nem sequer faziam um boletim de som para indicar e informar aos montadores o que havia em cada arquivo. Infelizmente, os alunos que fizeram o som direto não participaram da edição de som, se isso tivesse ocorrido, poderíamos aqui inferir que eles se auto-avaliariam e procurariam melhorar o desempenho nos próximos filmes. Entre os três filmes o que ocorreu menos problema com o som foi “Cem Mil”, devido a diretora ter passado por um som muito ruim em seu primeiro ateliê, procurou neste filme pensar o som desde a pré-produção. Em “Elefante Invisível”, não houve um projeto de som, nem mapa de captação na pré-produção. Depois de ter passado por problemas na captação do som, a diretora de “Elefante Invisível” percebeu quão importante é decupar o som, assim como é decupada a imagem antes da filmagem. Quanto ao documentário, primeiramente nem havia um desenho de som, nem edição de som. A diretora e montadora de Epifânio perceberam que mesmo nos documentários é preciso um projeto de som e um mapa de captação, para não se gastar mais tempo, e dinheiro, retornando à locação. Concluímos que, por mais que os alunos passem por uma formação para serem “realizadores” audiovisuais, se não houver uma orientação recorrente para que eles ouçam o que gravaram, haverá falhas no som dos filmes, principalmente no que diz respeito ao som direto, o qual encontramos ruídos indesejáveis, problemas de cancelamento de fase, mixagem e batidas no boom. Uma proposta para os cursos de audiovisual/cinema seria mostrar, ainda em sala de aula, aos alunos o que eles gravam; desenvolver a prática de ouvir e escutar o que se capta.

### *Bibliografia*

ABBATE, Carlos. **Cómo hacer el sonido de una película**. 1ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libreria, 2014.

CHION, Michel. **L’ audio-vision: Son et image au cinéma**. 2 ed. Paris: Armand Colin, 2012.

FOOTE-WHYTE, W. **Treinando a observação participante**. Em: Desvendando Máscaras Sociais, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1 ed., 13 reimpr. - Rio de Janeiro: LC, 2008.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux: essai interdisciplines**. Nouvelle Édition. Paris:

éditions du seuil, 1966.

WINKIN, Yves. **A nova comunicação**: da teoria ao trabalho de campo. Campinas-SP: Papirus, 1998.

## **Virgínia de Oliveira Silva (UFPB)**

### **Laboratório para Jovens Roteiristas do Interior da Paraíba - JABRE**

Ramon Batista, de Nazarezinho/PB, nunca havia ido ao cinema antes de participar do I Laboratório para Jovens Roteiristas do Interior da Paraíba - JABRE, de 14 a 18/07/2011, no Congo/PB, mas saiu dele ganhador do prêmio para transformar seu roteiro em filme.

“Fogo-Pagou” (8', 2012), primeiro filme dirigido por Batista, documenta poeticamente um cemitério clandestino e abandonado de sua cidade. Entre luzes do dia e de velas capturadas pela bela fotografia de Bruno Sales, o filme se faz: o menino Henrique Rodrigues nos ensina que quem pode causar medo são os vivos e não os mortos; o avô do diretor, Manoel Neves, revela ter parentes enterrados ali. O canto triste de um pássaro homônimo ao filme, gravado por Paulo Roberto, responsável pelo som direto, pontua a trilha sonora. O simples complexo ou o complexo simples é assim apresentado.

Já em sua estreia, “Fogo-Pagou” de Batista dividiria com “Serra do Mar” da paulista Iris Junges, o I Prêmio Itamaraty para o Curta-Metragem Brasileiro em São Paulo; além de ser selecionado para diversos festivais e mostras, sendo premiado em diferentes estados do Brasil.

Coordenado por Torquato Joel e Virgínia Silva, cineastas e servidores da UFPB onde coordenam, respectivamente, o Projeto ViAção Paraíba e o Projeto Cinestésico, apoiado pela Associação Cultural do Congo, Prefeitura do Congo e Grupo Paz Lucas, o JABRE visa descentralizar e socializar o acesso às informações e à formação cinematográfica, desvelando e desmitificando esse fazer, aproximando desejos, sonhos e realizações. Sua metodologia pressupõe a exibição e debate de audiovisuais; socialização dos argumentos; formação de três grupos de trabalho (ficção, documentário e híbrido - docfic); discussão coletiva dos projetos de roteiro a partir dos argumentos modificados nos grupos; retomada do trabalho individual; nova reunião dos grupos; apresentação geral dos roteiros finalizados; eleição dos melhores roteiros; exibição de filmes indicados pelos participantes; e confraternização final.

Seguindo os princípios cineclubistas, projeções e debates, mais que fruição (LEONE e MOURÃO, 1987; MARTIN, 1990), possibilitam o desvelamento da linguagem cinematográfica; reflexões sobre educação, comunicação, cultura, extensão (FREIRE, 2011) e outros temas, qualificando a leitura crítica das mídias e experimentos, pois os novos artefatos culturais - com a grande possibilidade de criação de novas tecnologias nos com „usos variados e complexos que permitem - têm revolucionado a circulação de informações e, também, a difusão de conhecimentos e significações científicas, uma vez que permitem que os praticantes pensantes (OLIVEIRA, 2012) de várias e complexas redes educativas possam estabelecer novas formas de produzir/criar/reconhecer/trocar conhecimentos e significações. (ALVES & CALDAS, 2014, p. 189)

A discussão dos temas dos roteiros é descentralizada, todos opinam e sugerem, considerando-se que o caráter formativo das atividades pode ser entendido em três diferentes dimensões: a) o próprio processo de exibição e de vivência proporcionada pelos debates; b) o processo de discussão das atividades e de seus resultados; c) a oferta de esclarecimentos sobre linguagem cinematográfica para a criação de roteiros e produções audiovisuais.

Estimulam-se a reflexão e a produção em torno de temáticas significativas para os participantes/re-

presentantes das comunidades envolvidas. Percebe-se que a produção audiovisual a partir do JABRE em muito estimula a autoestima de jovens que vivem em locais, paradoxalmente, sem acesso ao cinema.

Considerando-se os audiovisuais como materiais fundamentais na produção de conhecimentos em seu diálogo com leituras trazidas de outras agências formadoras, buscamos contribuir para a leitura crítica, capaz de dialogar reflexivamente com os estereótipos que nos cercam cotidianamente. É fundamental a real aproximação entre extensão, ensino e pesquisa. Lamentamos que por falta de condições estruturais, essas ações ainda fiquem limitadas a poucos participantes. Testemunhamos uma gama de sensações e impressões conceituais, materiais e simbólicas, que denotam a força conotativa que o cinema impregna em espectadores frequentes ou eventuais. Podemos afirmar que a leitura crítica dos produtos audiovisuais é fundamental para que os sujeitos possam questionar os estereótipos e os valores usualmente veiculados pelos produtos do grande circuito comercial.

Concluimos que o ato de se fazer audiovisual, além de artístico, é um elemento pedagógico, e que precisa ser reconhecido, haja vista a luta da categoria de profissionais do audiovisual para que haja dignidade no aporte de verbas para o setor na Paraíba, que necessita, urgentemente, da criação de políticas públicas para o pleno fomento de sua capacidade artística, econômica e pedagógica em torno do audiovisual.

### *Bibliografia*

ALVES, Nilda; CALDAS, Alessandra N. **Circulação de ideias em pesquisas com os cotidianos: contatos com os praticantes pensantes de currículos na internet**. In: Revista Teias: Currículo, Políticas e Trabalho Docente, v. 15, nº 39, 2014, pp. 187-213.

FREIRE, P. **Extensão ou Comunicação?** São Paulo: Paz e Terra, 2011.

LEONE, E.; MOURÃO, M<sup>a</sup>. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1987. MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

### **Daniele Grazinioli (UFF, EEI-UFRJ)**

#### **“Aqui, qui!”: bebês, escola e cinema**

A primeira imagem da minha vida é uma cortina, branca, transparente, que pende – imóvel, creio – de uma janela que dá para um beco bastante triste e escuro. Essa cortina me aterroriza e me angustia: não como alguma coisa ameaçadora ou desagradável, mas como algo cósmico. Naquela cortina se resume e toma corpo todo o espírito da casa em que nasci. Era uma casa burguesa em Bolonha. (PASOLINI, 1990, P.125)

São muitas as imagens das coisas que existem e que acontecem nas escolas, e todas, sem exceção, compõem os movimentos de ensinar e aprender que acontecem dentro dessas instituições, de maneira planejada ou não, com a intencionalidade que antecede a atividade ou que se desenvolve no encontro entre sujeitos e deles com as coisas, vivendo os imprevistos felizes e infelizes e também os momentos de correria e da pausa para respirar.

Os encontros com o cinema na Escola de Educação Infantil da UFRJ estão intimamente ligados ao desejo de viver e criar condições para as experimentações sensíveis que promovam a descoberta e a redescoberta da peculiaridade da condição de ser humano para a produção da vida.

Produzir a vida é realizar investimentos afetivos e cognitivos nas relações sociais. É estar atenta/o para a justa necessidade de acolhimento e compartilhamento das culturas dos sujeitos para fomentar o diálogo. É também a instauração de movimentos de ensinar e aprender que contribuem com os processos de construção da consciência e da autonomia pelos sujeitos, entre outras coisas.

O encontro com o cinema na EEI-UFRJ vem contribuindo para legitimar e orientar as práticas com o audiovisual em suas dimensões éticas, estética e políticas, e de mudança de paradigmas sobre as concepções de projeto de educação.

“Gabi, o que você está fazendo?”

Imaginem mais ou menos quarenta crianças, com idades entre dois e cinco anos, correndo e brincando no pátio e ao mesmo tempo experimentando olhar para o que estava acontecendo, tanto dentro quanto fora da escola, através de uma câmera presa ao tripé. Era a vida acontecendo e sendo registrada pelas perspectivas das crianças em interação com os adultos.

O tripé e a câmera foram coisas estrategicamente posicionadas na altura dos bebês, convidando-os, intencionalmente, a mexerem e experimentarem aqueles objetos e a criarem os sentidos e os significados que aquelas coisas podiam produzir neles e, conseqüentemente, nos adultos.

Eis que alguns bebês se aproximaram para ver o que era aquilo que estava facilmente acessível, inclusive através de convites para que mexessem. Quando tomaram coragem, se fartaram de manobrar o tripé, de olhar pelo visor o que estava acontecendo nas brincadeiras das outras crianças, de lambar, beijar e cutucar a câmera para, só depois de criado esse laço com a coisa, entendida talvez como um brinquedo por eles, parar a câmera e gravar.

Não há a intenção de determinar o que os bebês estavam pensando quando faziam um vídeo sob a orientação dos adultos e dos colegas. Não existe, inclusive, a ciência do que eles estavam entendendo ou mesmo o motivo de estarem filmando. Porém, há a certeza que os encontros com os filmes produziram marcas, tanto nos bebês quanto nos adultos.

Mas cabe compartilhar o que se produziu de reflexão sobre a vivência com o Gabriel e a vistura do filme que ele gravou inspirado durante a atividade de coligação de grupos.

Depois de muitas lambidas, de beijos e de caretas para a câmera, o Gabriel, ou Gabi para os íntimos, foi desafiado a fazer um filme de um minuto. A orientação básica foi dada até aonde não interferisse muito na liberdade de criar dele, na medida do possível para conseguir criar um vídeo com tempo determinado, o que para os bebês, assim como para as crianças maiores, é uma incógnita. A diferença entre uns e outros é que os bebês não estão nada preocupados com o sistema de medida do tempo, enquanto as crianças já trouxeram essa percepção do tempo cronológico como curiosidade.

Quando o Gabriel já havia diminuído a intensidade de exploração da câmera e do tripé, ele foi incentivado a pensar a imagem que apareceu no visor. A primeira pergunta foi para saber se ele não mexeria mais na posição da câmera, depois perguntei se sabia onde apertar para começar a gravar e por último, ajuda-lo a perceber o tempo/espço da produção do um minuto.

Como o Gabriel tem dois anos de idade, as respostas foram sendo pescadas e acolhidas de diversas formas. Mas o marcante foi quando ele chamou as outras crianças da turma dele e as professoras para prestigiar o que ele estava fazendo: “Aquí, quí!”. Ele chamou e mostrou o visor, dando a impressão de que estava enunciando a construção das próprias percepções sobre o encontro com os filmes que assistiu e sobre a produção daquela imagem que tem os amigos dele.



### *Bibliografia*

- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.
- BERGALA, Alain. **A Hipótese-Cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987
- FRESQUET, Adriana. **Cinema e Educação**: Reflexões e práticas com professores e estudantes de Educação Básica. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Os jovens infelizes**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

### **Fernanda Omelczuk (UFRJ)**

#### **Cinema no hospital: inventando experiências de educação, aprendizagem e criação com crianças e adolescentes hospitalizados**

Todas as tardes de sextas-feiras, no horário escolar de crianças e adolescentes internados no hospital pediátrico da UFRJ, acontece o projeto de extensão Cinema no Hospital?, que tem como objetivo geral aproxima-los de filmes e diretores cujo acesso é mais difícil, pela disponibilidade apenas em festivais, mostras, exposições; e facilitar um encontro com o cinema pelo “avesso”, realizando atividades de criação cinematográfica.

Quais as possibilidades e os limites da educação no hospital? É possível aprender (cinema) nesse espaço? A educação e o cinema podem contribuir para a saúde da criança hospitalizada? O que a Educação e a Saúde podem aprender com o cinema no hospital?

Com esses questionamentos ensaiamos atividades para compreender quais experiências de cinema são possíveis no espaço tempo do ambiente hospitalar, isto é, quais as possibilidades do cinema na enfermaria como atividade pedagógica estética? A atividade de criação cinematográfica “Onde está a câmera?”, que será descrita neste artigo, é parte desse processo e nos permitiu algumas reflexões sobre a reinvenção, o deslocamento, a aprendizagem e a desaprendizagem (FRESQUET, 2007) do cotidiano hospitalar e seus objetos.

Tendo como referência a pedagogia da articulação de fragmentos de Bergala (2008), a atividade “Onde está a câmera?” constitui-se numa espécie de jogo em que exibimos 15 trechos de filmes (divididos em 3 categorias) que possuíam em comum a mesma posição da câmera. A partir das imagens exibidas, as crianças tinham que adivinhar onde o cineasta havia colocado a câmera. Em consonância com a lei 13006/2014, todos os filmes utilizados foram curta metragens disponíveis na Programadora Brasil, um dispositivo de acesso ao cinema brasileiro da Secretaria de Audiovisual.

A atividade foi realizada na sala de recreação do hospital e participaram 6 crianças (4 meninos e 2 meninas), entre 6 e 11 anos.

A primeira etapa da dinâmica da atividade consistiu em apresentar esses trechos em “blocos” de semelhança (5 de cada vez) e em seguida perguntar às crianças o que percebiam em comum nas cenas. Partimos da concepção de que essa atividade é um “jogo” que exercita a inteligência por meio da brincadeira da adivinhação, ação básica da educação emancipadora que permite ao sujeito aprender que é capaz de aprender qualquer coisa (RANCIÈRE, 2011). Ao “desafiarmos” as crianças para que

adivinhem onde a câmera foi colocada convocamos suas imaginações a verem o filme pelo avesso e confiamos à essa atividade (a imaginação) uma autoridade para a aprendizagem raramente conferida. Além disso, na tentativa de adivinhar onde está a câmera, as crianças percorrem pouco a pouco, com o auxílio de suas imaginações, as operações mentais fundamentais do ato cinematográfico: seleção, disposição e ataque (BERGALA, 2008).

Depois dessa análise da criação, a segunda etapa da experiência consistiu na passagem ao ato, que Bergala (2008) entende ser uma experiência de iniciação ao cinema por meio da criação, quando as crianças tem a oportunidade de viverem os três elementos mentais do ato cinematográfico durante a realização de suas filmagens. Para isso, convidei as crianças a escolherem uma das posições das câmeras que haviam aprendido com o “jogo” para repeti-la no ambiente do hospital, filmando o que gostariam.

É importante destacar que pesquisadores da área da Pedagogia Hospitalar entendem que a atitude de descoberta da realidade hospitalar rompe com fantasmas, medos, ansiedades, e ajuda a criança a se sentir integrada e familiarizada com uma experiência até então desconhecida. Essa aprendizagem permite à criança se apropriar do espaço hospitalar, resignifica-lo e reinventa-lo (FONTES, 2008). Nesse contexto, nos perguntamos como o cinema poderia contribuir para transformar o período de internação em tempo de aprendizagem, aquisição de conhecimento e reinvenção de significados no hospital.

As experiências de cinema poderiam auxiliar na ressignificação das experiências no hospital? Seria a câmera no ambiente hospitalar um “instrumento” de reinvenção de si, da experiência de internação e do olhar sobre o ambiente hospitalar? Poderia a câmera, e objetos hospitalares utilizados por elas para a filmagem, funcionarem como um “brinquedo” por meio do qual a criança se conectaria com ações que estão além de seu limite de compreensão e reinventaria situações desagradáveis? O que podem as crianças com o cinema e uma câmera no hospital? (KASTRUP, 2007 VIGOTSKI, 2003).

Nas enfermarias, as vidas interrompidas por um acontecimento inesperado, indesejado, muitas vezes incompreensível e sem respostas, incontrolável como é o adoecer e a própria vida, compartilham com a arte essas marcas. Se o cinema usa da matéria realidade para acontecer, como nos diz Bergala (2008), apostamos que a intensa experiência da realidade imprevisível desse espaço pode ser ainda mais favorável para a aventura do fazer artístico com o cinema.

### *Bibliografia*

BERGALA, A. **A Hipótese-Cinema:** pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

FONTES, R. **Da classe à pedagogia hospitalar:** a educação para além da escolarização. LINHAS, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 72 . 92, jan./ jun. 2008.

FRESQUET, A. (Org.) **Imagens do Desaprender:** uma experiência de aprender com o cinema. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD, LISE/FE – UFRJ, 2007.

KASTRUP, V. **A Invenção de si e do Mundo:** uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

RANCIÈRE, J. **O Mestre ignorante:** cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte, Autêntica editora, 2011.

VIGOTSKI, L. **A Formação Social da Mente.** 6° edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.



## Maria Leopoldina Pereira (UFRJ)

### Cinema: uma possibilidade de língua outra no experimentar o cinema brasileiro com surdos e ouvintes na escola

Em 26 de junho a Lei 13006/2014, cujo texto prevê que “a exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais”, completou um ano de vida e a grande questão é se de alguma forma ela modificará a relação da escola com o cinema brasileiro. Dentre todos os desafios que esta proposta acrescenta aos já inúmeros que fazem parte do dia-a-dia das escolas brasileiras está o da acessibilidade. Mas como garantir acessibilidade a todos os alunos? Como incluir os alunos surdos se considerarmos que estes são “estrangeiros” em seu próprio país, onde a língua oficial é o português? Como considerarmos a educação dos surdos como uma “uma política de educação bilíngue, de práticas e significações, que devem ser pensadas nos diferentes contextos históricos e culturais” (SKLIAR, 2013, p. 13)? Como pensar uma língua outra que possa congrega surdos e ouvintes no exercício de ver cinema brasileiro na escola?

A resposta proposta por esta comunicação é o próprio cinema. Considerá-lo como uma “terceira língua”, que não se prenda ao conceito de língua nacional (português) ou à língua dos surdos (Língua Brasileira de Sinais- LIBRAS), mas que considere toda diversidade existente entre os sujeitos que “habitam” o ambiente escolar, sejam eles surdos (nas suas mais diversas variações) ou ouvintes (na sua mais completa dissemelhança), “e não somente porque a “diversidade é linda”, mas porque o mundo é feito de dissensos, de embates, de lutas, de diferentes formas de organizar o desejo e a vida.” (MIGLIORIN, 2014, p. 101).

Pasolini (1982), ao conceber o cinema não só como linguagem, mas como “língua escrita da realidade” afirma que “expressando-me através da língua do cinema - que outra coisa não é, repito, senão o momento escrito da realidade -, permaneço sempre no âmbito da realidade: não interrompo a sua continuidade através da adoção do sistema simbólico e arbitrário que é o sistema dos lin-sígnos” (p. 187). E o que é o mundo senão a realidade dele? E como o cinema participa dessa realidade?

Para Pasolini (1982), existindo, “representamos e assistimos à representação de outrem (as demais linguagens). A realidade do mundo humano não é mais do que esta representação dupla, em que somos atores e ao mesmo tempo espectadores: um happening gigantesco” (p.167), o que se coaduna com a própria vivência do cinema que nos permite uma “a troca subjetiva radical”, “múltiplas visões de mundo, múltiplas possibilidades estar no mundo” (MIGLIORIN, 2014, p.101).

Nesse “vivenciamento”, diferentes realidades se intercambiam, se entrelaçam, se modificam. Não há o “normal”, o “diferente”, o “oficial” ou o “subalterno”, mas a possibilidade de uma língua outra, “fora da sua espécie, fora do seu papel, fora da sua identidade, fora do paradigma de oposição binária” (PONZIO, 2010, p. 14). Uma língua outra não no sentido de “alternativa”, mas de “alteridade”, uma língua “de uma diferença que faz diferença, de uma diferença não indiferente; (...) não intercambiável, insubstituível na relação com o outro único” (PONZIO, 2010, p.14).

O propósito então é pensarmos o cinema como essa língua outra, capaz de proporcionar a surdos, ouvintes, implantados, alunos, professores, gestores, faxineiros, cozinheiros, pais e a toda essa heterogeneidade de sujeitos que circula pelas escolas brasileiras, não só ver, mas experimentar o cinema brasileiro como um “dicionário infinito, como infinito continua a ser os dicionários das palavras possíveis” (PASOLINI, 1982, p. 139).

## Bibliografia

- MIGLIORIN, Cezar. **O cinema, a escola, o estudante e a invenção de mundos**. In: BARBOSA, Carmen S.; SANTOS, Maria A. *Escritos de Alfabetização Audiovisual*. Porto Alegre: Libretos, 2014.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- PONZIO, Augusto. **Procurando uma palavra outra**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- SILVA, Adão Fernandes da. **Pier Paolo Pasolini: o cinema como língua escrita da ação**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- SKLIAR, Carlos (org.) **Atualidade da educação bilíngue para surdos: processos e projetos pedagógicos**. Porto Alegre: Mediação, 2013.

## Glauber Resende Domingues (UFRJ)

### Por uma política de escuta nas experiências com o cinema na escola

Na escola a escuta tem valor de ouro. No convívio entre professores e alunos durante as aulas, as relações sociais e a produção do conhecimento se baseiam basicamente nas relações entre sujeitos que estabelecem uma relação de escuta mútua. Freire (2009) dá algumas pistas para pensar qual a postura do professor frente aos seus alunos na relação com o conhecimento, sugerindo o que seria um “bom professor”.

(...) o bom professor é o que consegue, enquanto fala, trazer o aluno até a intimidade do movimento do seu pensamento. Sua aula é assim um desafio e não uma “cantiga de ninar”. Seus alunos cansam, não dormem. Cansam porque acompanham as idas e vindas de seu pensamento, surpreendem suas pausas, suas dúvidas, suas incertezas. [os grifos são do autor] (FREIRE, 2009, p. 86)

Penso serem interessantes as pistas deixadas pelo autor, pois estas versam sobre o convite que um professor pode fazer ao seu aluno, convidando a sua escuta a acompanhar o movimento do seu pensamento. Pensar que as dúvidas, pausas e incertezas do professor medeiam essa relação entre ele e os alunos é algo que torna a escuta dinâmica e atenta. Além disto garante uma escuta que poderá ser profícua, pois os alunos se veem seduzidos, em alguma medida, pelo discurso do professor.

Outra dimensão que assume contornos importantes neste processo é a do silêncio. É nele que há as brechas para que possamos estabelecer determinados vínculos com o outro. Assim, o silêncio não é o nada, como se pensa, mas o tudo, o lugar do devir. É o espaço-tempo no qual podemos, em alguma medida, dar sentido às palavras que nos são ditas, para depois nos posicionarmos, pois o significado das palavras é um fenômeno do pensamento apenas na medida em que o pensamento ganha corpo por meio da fala, e só é um fenômeno da fala na medida em que esta é ligada ao pensamento, sendo iluminada por ele. É um fenômeno do pensamento verbal, ou da fala significativa – união da palavra e do pensamento. (VYGOTSKY, 2008, p. 151)

Considerando a escuta e o silêncio desta forma, acredito ser possível conceber a escola como produtora de escutas e de silêncios criativos, que sejam prenhes de (cri)ação e não como uma produtora de silenciamentos dos corpos, das mentes, das ações.

É nesta perspectiva de escuta que penso o cinema ter um espaço frutífero na escola. Como uma arte que anarquiza e esfuma as relações de poder (im)postas, ele pode provocar a escola no que diz respeito aos vínculos de escuta estabelecidos. Por outro lado, o próprio cinema se reinventa e se in-

terroga, quando se trata das sonoridades produzidas pelos filmes. Ao falar sobre o ponto de escuta, Chion (2011) fala que este é dado pela tela ao espectador. A tela é o ponto de escuta e caberia ao espectador somente codificá-los.

A partir de uma recente pesquisa feita com estudantes de educação básica (RESENDE, 2013), tenho apostado numa concepção de ponto de escuta que se situa num entrelugar, no meio, entre o que dá a tela e o que o espectador significa a partir do que ele escuta. Isto porque imputar o ponto de escuta a um dos dois extremos – tela ou espectador – é dismantelar o que é o cinema: uma eterna ponte entre o mundo da realidade e da imaginação (FRESQUET, 2013).

Assim, uma política de escuta, ou políticas de escuta, talvez, tem a ver com a possibilidade de se estabelecer vínculos com as sensibilidades das escutas do outro, e por outro lado, com a partilha das nossas escutas dos sons do cinema. Desta forma, tenho apostado numa perspectiva de uma política da escuta que tem a ver com a estética, uma política que “ocupa-se do que se vê [e se escuta] e do que se pode dizer sobre o que é visto [e escutado]” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Nesta perspectiva de política de escuta, desestabilizar os papéis preestabelecidos, anarquizar, em alguma medida, as relações e horizontalizá-las é a ideia. Isto porque a multiplicidade de relações interpessoais de escuta gera novos modos políticos de se pensar a escuta na escola. É importante salientar que não se faz aqui uma “vista grossa” às relações de poder que insistem em se manter, mas penso ser possível transformá-las tendo consciência destas forças. E quando houver silêncio, é importante frisar que este precisa ser um espaço ávido de futuro, de possibilidades.

### *Bibliografia*

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 39ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

FRESQUET, Adriana Mabel. **Cinema e educação**: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RESENDE, Glauber. **Cinema na escola**: aprender a construir o ponto de escuta. Dissertação – Mestrado em Educação. Rio de Janeiro: Programa de Pós- Graduação em Educação da UFRJ, 2013.

VIGOSTSKI, Lev Seemenovich. **Pensamento e linguagem**. 4ª ed. trad. Jefferson Luiz Camargo; rev. téc. José Cipolla Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

## **Greice Cohn (Colégio Pedro II e UFRJ)**

### **LA PIÑATA e a pedagogia do deslocamento**

Esse trabalho apresenta o resultado parcial da pesquisa de doutorado intitulada “Pedagogias da videoarte: o encontro de estudantes do ensino médio com obras contemporâneas”, que se insere nas investigações sobre cinema e educação em curso na Linha de Pesquisa Currículo e Linguagem (PPGE/UFRJ), delimitando o campo investigativo na aproximação das imagens em movimento e da

arte contemporânea com o ensino da arte, campo de atuação da autora. Apesar do encontro entre cinema e educação vir se afirmando nos últimos anos, a originalidade dessa pesquisa reside na escolha de outro cinema como objeto e sua apropriação pelo espaço escolar: a videoarte.

Partimos da hipótese de que a videoarte, modalidade da arte contemporânea que opera com imagens temporais, tem, em sua própria forma de apresentação, um alcance pedagógico. A videoarte é um campo que hibridiza cinema e arte, imagens em movimento e estáticas, imagens documentais e ficcionais, sons, mídias diversas e modos espectatoriais variados. Um campo híbrido por natureza que, apesar de se afirmar cada vez mais nos espaços expositivos museais e das galerias, ainda permanece muito distante do universo escolar.

O que se destaca, especialmente, em nossa percepção ao longo de uma experiência de cerca de mais de dez anos de ensino-aprendizagem com a videoarte é a existência, ali, de uma pedagogia inerente aos deslocamentos que esse encontro proporciona, deslocamentos de ordem espacial, estética e política. Tanto as obras vistas em museus com os alunos, quanto seus comentários e trabalhos feitos a partir desse encontro, nos sugerem reflexões que problematizam deslocamentos de ordens variadas. A origem etimológica do termo deslocamento remete à palavra migração, do latim *migro*, que significa “ir de um lugar para outro”. “Des-locar” é mudar de locação, mudar de pontos de vista e vivenciar novas experiências, é, portanto, se transformar, se reinventar. O encontro com a videoarte se revela, a nosso ver, como uma prática emancipatória na aprendizagem da arte, por estimular e convocar, no próprio processo de apreensão e fruição das obras, um comportamento “emancipado” (RANCIÈRE, 2010) nos espectadores/estudantes, ou seja, um comportamento ativo, participativo, crítico e sensível que os desloca da habitual posição de meros consumidores de imagens para a de construtores de sentidos.

Analizamos aqui as mudanças ou deslocamentos que se operam nas diversas instâncias pertencentes ao encontro entre videoarte e escola a partir de uma obra específica, *La Piñata* (2003), de Teresa Serrano. Analizamos essa obra esteticamente; seu processo de apreensão por parte dos alunos (nas movimentações e transformações tanto espaciais – no trânsito entre escola e museus/galerias, e dentro do próprio espaço expositivo e instalativo – quanto conceituais, na aquisição de conhecimentos e no exercício intelectual e sensível ali proporcionado); e, finalmente, o deslocamento entre a posição de aluno/espectador para aluno/produtor de arte, que emerge na experiência do fazer artístico.

Em *La Piñata*, o posicionamento do espectador diante da obra é um dos grandes responsáveis pelas reflexões ali suscitadas. Nessa videoinstalação monocal, os espectadores não entram na sala, mas, excluídos do espaço da obra, veem as imagens por meio de duas pequenas janelas na parede oposta à projeção, que mostra um homem golpeando uma boneca pendurada no teto (como uma piñata) até sua total destruição. A separação entre o espectador e o ambiente da obra enfatiza sua exterioridade aos fatos ali mostrados, evocando, por exemplo, uma denúncia à passividade da sociedade diante de crimes cometidos contra a mulher. Esse é apenas um exemplo de como a figura do deslocamento se manifesta de forma estética, espacial e política nessa obra, engendrando transformações perceptivas nos espectadores/alunos.

Pretendemos mostrar com essa análise como a videoarte, ao operar deslocamentos estéticos, éticos, espaciais e temporais nos seus próprios modos de apresentação, possibilita transformações nas relações do estudante com a arte, com o espaço escolar e social, e também consigo próprio, fazendo com que esse encontro se constitua como uma experiência pedagógica que contribui para a construção de novos olhares, objetivo principal do ensino da arte na contemporaneidade.



## Bibliografia

- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 6 ed.
- DUGUET, Anne-Marie et BELLOUR, Raymond, **Vidéo, Revue Communication n° 48**, Le Seuil, 1988.
- LEANDRO, Anita. **Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem**. Artigo publicado na revista Comunicação&Educação. São Paulo: Edusp, pp. 29-36, maio/ago 2001.
- PARFAIT, Françoise. **Video: un art contemporain**. Paris: Regard, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

## Joana Millet (UNIRIO)

### Pedagogias da animação: novas formas de narrar na escola

Pensar sobre a possível criação de uma pedagogia da animação por parte de professores que realizam filmes de animação com seus alunos na escola foi o objetivo principal da minha pesquisa realizada durante o Mestrado em Educação na UNIRIO. O termo pedagogia da animação, inspirado na pedagogia dos cineastas, surge do pressuposto de que há gestos pedagógicos nos modos de fazer cinema e que cada professor desenvolve uma pedagogia própria a partir das escolhas feitas durante o processo de criação dos filmes de animação com seus alunos.

A pesquisa realizada teve como sujeitos quatro professoras da rede municipal de educação do Rio de Janeiro que participaram do Anima Escola em 2012 e 2013. O projeto Anima Escola, uma iniciativa do Anima Mundi, Festival Internacional de Animação do Brasil, oferece cursos de formação para professores de cinema de animação. O campo da pesquisa centrou-se em uma das etapas do Anima Escola em que professores que já passaram pelas etapas anteriores (cursos e oficinas) são convidados, através de um edital, a proporem um projeto de produção de um filme de animação em suas escolas, realizando esses filmes com seus alunos de forma autônoma, sem a presença de monitores ou professores do Anima Escola.

Os professores que se propõem a realizar um filme com seus alunos são, portanto, os condutores desse processo de criação de animação na escola. A partir do aprendizado técnico sobre a linguagem da animação, ensinado durante os cursos de capacitação para professores do Anima Escola, o que criam esses professores com seus alunos? Como alunos e professores se constituem enquanto narradores durante esse processo de criação? Essas foram algumas perguntas colocadas para a pesquisa.

Para refletir a respeito da criação das pedagogias da animação foi fundamental saber quem são essas professoras, ouvi-las sobre como realizam a produção dos filmes de animação com seus alunos. Foi preciso olhar para diferentes aspectos relativos à criação dos filmes de cada professora, observando as regularidades, os elementos privilegiados, suas fontes e critérios. A imersão na complexidade dos processos de fazer cinema de animação na escola durante o trabalho de campo e na análise do material coletado evidenciou não só as marcas características das diferentes pedagogias da animação, mas também que esses filmes de animação feitos na escola (sem descolar, é claro, cada filme de todo o seu processo de criação) se apresentam como uma forma de narrar contemporânea.

A animação e sua forma própria de produção, que difere bastante do cinema live action, com maior destaque nos debates de autores e pesquisas acadêmicas, apareceram no decorrer da pesquisa como uma proposta que mexe bastante com o cotidiano escolar. Seu processo de realização, que

demanda muito tempo, atenção e trabalho em grupo, acontece muitas vezes, como visto na pesquisa, nas brechas do sistema educacional, como um elemento estranho e perturbador, como defende Bergala (2008). E a escola, quando possibilita esse trabalho com animação, desponta como lugar em que também é possível “inventar espaços e tempos que possam perturbar uma ordem dada, do que está instituído, dos lugares de poder” (FRESQUET, 2013, p. 25).

Nessa invenção de espaços, lugares e novas ordens, descobre-se que ainda é possível trocar experiências enquanto se cria animações na escola, quando é exigido um tempo diferente das pessoas e o contato direto entre elas, como acontecia na cultura da oralidade (BENJAMIN, 1985). Se para Benjamin o fracasso da experiência na sociedade moderna capitalista extinguiu a arte de contar, a reconstrução da experiência seria acompanhada de uma nova forma de narratividade. Parece que esses professores sujeitos da pesquisa de fato não se contentam com o tempo e ritmo impostos pela escola e se arriscam a propor novas formas de ensinar e aprender junto com os alunos. Fazer animação na escola, como foi visto durante a pesquisa, representa essa nova forma de narrar contemporânea que Benjamin diz ser necessária, que está em consonância com os modos de ser dos sujeitos, constituídos por narrativas compostas por imagens presentes na cultura audiovisual (FERNANDES, 2012). Animar requer gestos raros nos dias de hoje: demorar-se nos detalhes, cultivar a atenção, a paciência, a escuta, parar para olhar, pensar, ações que possibilitam que a experiência nos aconteça (LARROSA, 2002).

Acreditar no professor enquanto criador de uma pedagogia é também uma aposta na sua autonomia e no papel da escola enquanto lugar de múltiplas vozes, linguagens, formas de narrar e possibilidades de aprender e ensinar.

### *Bibliografia*

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: . Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

FERNANDES, Adriana Hoffmann. **As crianças e os desenhos animados** – mediações nas produções de sentidos. Rio de Janeiro: Nau, 2012.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação**: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

LARROSA BONDÍA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In: Revista Brasileira da Educação. No. 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.

## **Cristiano Barbosa (UNICAMP)**

### **Esculpir o espaço na escola em plano-sequência**

Um vídeo pode funcionar como mapa? Ele pode agenciar outras formas de habitar a escola? Estas questões balizaram a oficina Mapa: novas possibilidades de análise e representação do espaço-tempo, realizada no final de 2012, com vinte professores da educação básica do município de Várzea Paulista (SP), cujo objetivo foi experimentar em vídeo a criação de outros sentidos acerca do espaço, para além daqueles consagrados pelas propostas curriculares que orientam os trabalhos desses edu-



cadores. Propomos, assim, esculpir o espaço, este concebido, a partir das ideias de Massey (2012), como encontro de múltiplas trajetórias humanas e inumanas, em constante processo de negociação, sempre em aberto.

A proposta de esculpir o espaço com a câmera nos surgiu diante da ideia que Gilles Deleuze apresenta em sua palestra sobre o ato de criação, em que defende o cineasta como um criador de “blocos de movimento-duração”. Blocos aqui considerados como “pedaços de espaços”, que, em função do registro e manipulação do som, o tempo de duração do plano, bem como a posição, o ângulo e movimentação da câmera, agenciam outras experiências com o lugar criado na e pelas imagens em movimento.

Diante dessa perspectiva, pensamos que a câmera funciona como uma espécie de cinzel (ferramenta utilizada pelo escultor para cortar, entalhar e lapidar madeiras, metais, rochas, etc.). O cineasta, ao cinzelar seus blocos de movimento-duração, cria uma configuração espacial que ganha variações de sentido a partir da capacidade de afetar e de ser afetado desse corpo-imagético em contato com nossos corpos-espectadores. Nosso movimento na oficina foi o de sensibilizar e abrir os corpos dos professores, para pensar com eles como a produção e exibição de pequenos vídeos pode disparar outras percepções sobre o lugar-escola dado pelas imagens.

Antes dos professores-escultores-cineastas experimentarem o cinzel-câmera na criação de seus blocos de movimento-duração, promovemos uma discussão conceitual e política de como a imagem é utilizada na educação e sua potência pedagógica em agenciar a criação de outras experiências com o mundo, para além daquelas demasiadamente territorializadas e fixadas pelo livro didático, que representa o espaço de forma extensiva, numa superfície plana (folha de papel), observado sempre do mesmo ângulo (da vertical de cima para baixo). Utilizamos como balizadores da discussão os textos e produções audiovisuais da rede de pesquisa Imagens, Geografias e Educação, que procura experimentar outras formas de representação espacial com potencial de abertura a outras conexões com a imagem, para além daquelas estabelecidas pela cultura escolar em vigor.

Em seguida, apresentamos operações básicas de manuseio do cinzel-câmera, como enquadramento, ângulo, movimentos, dando ênfase ao uso do plano-sequência. A aposta nesse elemento da linguagem audiovisual deu-se pelo fato de acreditarmos que ele é destoante em relação à cultura visual, constituída, sobretudo, pelas produções audiovisuais comerciais. Eduardo Coutinho faz uma crítica ao Manual da Globo, apontando que em suas produções jornalísticas “a média de duração dos planos é de três a quatro segundos; quando há movimento de câmera, pode-se chegar aos sete, oito segundos” (Coutinho, 2013, p.18).

Na etapa posterior, solicitamos que os professores elessem uma história marcante ocorrida com eles no contexto escolar. Depois dessa escolha fomos filmá-la em plano-sequência com duração máxima de 1 minuto e 30 segundos. Essas restrições forçaram os professores a negociarem com a câmera, com o espaço e entre eles. Uma dinâmica que gestou negociações entre “trajetórias humanas e inumanas” (Massey, 2012) no espaço relacional da filmagem. Um lugar-escola foi esculpido em nove vídeos, produções que exploraram movimentos, ângulos e composições espaciais inusitadas para os professores, bem como para os alunos que participaram como personagens.

No último passo da oficina assistimos aos vídeos buscando fazer reflexões sobre as sensações e sentidos mobilizados no processo de produção e que escolas foram criadas pelos blocos de movimento-duração esculpidos. Concluímos que os vídeos conseguiram funcionar como mapa ao configurar relações espaciais inusitadas para aquele grupo de professores, ampliando as possibilidades de uso dos recursos audiovisuais nas suas práticas pedagógicas, como uma compreensão mais crítica e propositiva acerca das relações entre Geografia, espaço, cinema e educação.

## Referências

COUTINHO, E. **A verdade da filmagem**. Em: Ohata, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, G. **Ato de Criação**. Publicado pelo Jornal Folha de São Paulo em 27/06/1999, trad. José Marcos Macedo. Também em <http://brasil.indymedia.org/en/red/2008/05/419034.shtml?comment=on>. Acesso em 15/05/2015. Palestra de Deleuze de 1987.

MASSEY, D. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad: Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

## Myriam Pessoa Nogueira (UFMG)

### Videoteatro, teatro cinematográfico e novas mídias: um exemplo de aplicação pedagógica de tecnologias digitais

A comunicação que se segue é uma sugestão de aula, aplicando a sugestão da pedagogia da atenção de Tim Ingold e de conceitos de educação segundo Paulo Freire utilizando tecnologias digitais, tais como weblog, facebook, youtube. Como exemplos de utilização de vídeo e cinema em outro meio, o teatro, temos o modelo do videoteatro e das videocriaturas de Otávio Donasci, em São Paulo, Brasil, e o teatro cinematográfico de John Jesurun em Nova York, dentre outros que trabalham peças multimídias ou mixed-medias. Esses artistas foram precursores e hoje a presença da linguagem do vídeo e do cinema no teatro é mais recorrente. A utilização na Educação dessas mídias audiovisuais é um exemplo para a utilização das novas mídias na sala de aula, que além de ser um palco, é também uma sala virtual no mundo digital globalizado. Sempre é bom lembrarmos da utilização desses recursos no próprio curso de cinema e audiovisual, onde, embora pareça óbvio, encontramos resistência hoje por parte dos próprios alunos, conectados e em ritmo cada vez mais acelerado, em observarem filmes inteiros ou vídeos em tempo real. Lidando com nativos digitais, professores, sejam de disciplinas audiovisuais ou teóricas, têm que se inserir no universo das novas mídias e ser, além de mestres e atores, internautas conectados no ciberespaço.

## Bibliografia

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia. Saberes Necessários à Prática Educativa. São Paulo: Paz & Terra, 1996. 35ª.edição, 2007.

GOSCIOLA, Vicente. Do game à TV interativa. São Paulo: Senac, 2003

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. In: Educação. Porto Alegre:Vol.33 No.1 jan./abr. 2010. PUC RS.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MACHADO, Arlindo. Máquina e Imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: EDUSP, 2001.

PILLAR, Analice Dutra (org.) A Educação do Olhar no ensino das artes.Mediação: Porto Alegre, 2006, p.71-72.

**Mirna Juliana Santos (PUC- Rio)**

## **Cineclubes universitários e a formação de seus participantes**

Na pesquisa defendida em nossa dissertação de mestrado, intitulada *A dimensão formativa de cineclubes universitários* (FONSECA, 2014), aprovada pelo Programa de Pós- Graduação em Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), buscamos analisar o papel dos cineclubes universitários na formação dos jovens que os frequentam.

As questões que orientaram esta pesquisa são: de que forma os cineclubes pesquisados atuam na formação dos universitários que os frequentam? O que mobiliza os estudantes, jovens do século XXI, a frequentarem esses espaços? Esses estudantes percebem o cineclube como espaço de formação? Que formação é essa? As respostas para as questões levantadas tiveram por fim atender ao seguinte objetivo geral: “analisar o papel dos cineclubes universitários quanto à sua atuação na formação dos jovens que os frequentam”.

A pesquisa teve como locus dois cineclubes universitários – Cinerama Eco (UFRJ) e CinePUC – que funcionam desde 2005 e mantêm sessões contínuas para um público constituído, em sua maioria, por estudantes universitários. Durante os anos de 2012-2013 realizamos 15 visitas a esses cineclubes, registradas em diário de campo, instrumento que ajudou sobremaneira na escolha dos sujeitos que participaram de entrevistas semiestruturadas sobre seu contato com o cinema e o cineclube, sua participação nesse ambiente e sobre como percebiam (se percebiam) a formação proporcionada por essa experiência fora da sala de aula. Ao pesquisar sobre a “dimensão formativa” dos cineclubes universitários, concebemos formação como um processo que engloba duas dimensões que se complementam: a educação formal, que instrumentaliza para o trabalho, estabelecida por lei, e a formação que abarca a dimensão humana e social, atualmente relegada a segundo plano, por conta da falta de tempo ou pela academia não enxergá-la como uma atribuição sua.

Por meio das análises das entrevistas, buscamos: conhecer a história dos sujeitos entrevistados com o cinema, observando sua relação de consumo de filmes; desvendar como se dá a escolha pela cultura analógica do cineclube, uma vez que os jovens do século XXI estão imersos numa cultura digital e virtual; compreender como os entrevistados diferenciam sua experiência com filmes na sala de aula e no cineclube; e analisar o que eles destacam de relevante dessa experiência cineclubista em sua formação.

A pesquisa foi do tipo qualitativa e utilizamos questionários junto aos organizadores, diários de campo elaborados nas visitas às sessões e entrevistas semiestruturadas aos participantes e organizadores.

Entre setembro de 2012 e setembro de 2013, participamos de 7 sessões do CinePUC e de 8 do Cinerama Eco, somando ao todo 15 visitas registradas em diários de campo. Ao todo, foram entrevistados 6 participantes dos cineclubes escolhidos.

Ao fim da pesquisa, após análise dos dados, os principais resultados encontrados apontam que esses estudantes que frequentam os cineclubes podem ser considerados “espectadores privilegiados”, uma vez que estabelecem uma relação mais de perto com o cinema e tudo o que o envolve. Eles escolhem a forma como consumir seus filmes, levando em conta o que vão ganhar de aprendizado sobre a obra, o cineasta, o mercado cinematográfico, as escolhas artísticas e estéticas do filme, enfim, sobre a arte. Ficou claro também que os debates feitos no cineclube podem contribuir com as discussões que serão realizadas nas aulas de cinema, assim como aquilo que é visto em sala também é levado para o cineclube. De acordo com os relatos dos estudantes, o cineclube abre o olhar para se buscar mais, para aprender sobre cinema e tantas outras coisas que serão tratadas no debate. Essa

experiência forma curadores, líderes, pessoas desinibidas para falar e atentas a ouvir o outro, num processo coletivo e recíproco de formação.

Os resultados encontrados apontam que os cineclubes funcionam como espaços de alteridade, de encontro, de trocas coletivas e significativas sobre os filmes, sobre as técnicas, a linguagem, as escolhas artísticas, construção de roteiros, debates sobre assuntos relevantes e atuais de nossa sociedade. No cineclube os estudantes têm a oportunidade de ver de outro jeito um filme. Pensar de outra maneira um tema que está sendo discutido em sala de aula, ou que está sendo debatido pela/na sociedade. Pelo que conseguimos perceber nas entrevistas cedidas para a pesquisa, os cineclubes instigam o pensar, o buscar e o fazer. E a força dessa prática social vem do debate e do encontro (pessoal) que ele provoca com os colegas, com especialistas em filmes, com diretores, produtores, e consigo mesmos.

### *Bibliografia*

ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe (Orgs.). **Cineclube, cinema e educação**. Londrina: Praxis 6, 2010. (Série Tela Crítica).

DUARTE, Rosália. **Pesquisa qualitativa**: reflexões sobre o trabalho de campo. Cadernos de pesquisa, São Paulo, n. 115, p. 139-140, mar. 2002, p. 146.

FONSECA, Mirna Juliana Santos. **A dimensão formativa de cineclubes universitários**. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação**: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Coleção Alteridade e Criação, 2).

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal e cultura política**. São Paulo: Cortez, 2011. (Questões da nossa época, 26).

MATELA, Rose Clair Pouchain. **Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008, p. 53.

## Sumário do GT 2

Natalia Christofolletti	70
Carolina Oliveira do Amaral	71
Icaro Ferraz Vidal Junior	73
Tálisson Melo	74
Mateus Nagime	75
Bernard Belisario	77
Thais Inácio	78
Erico Lima	80
Carolina Amaral de Aguiar	82
Cristina Beskow	83
Estevão Garcia	85
Marília Goulart	86
Hannah Serrat	88
Helena Gomes	89
Nycolas Albuquerque	91
Paula Kimo	92
Vinicius Andrade de Oliveira	94
Marina Soler	95
Max Milliano	97
Victor Guimarães	99
Marcelo Miranda	100
Vinicius Barreto	102
Marco Túlio Ulhôa	103
Denise Tavares	104
Francieli Rebelatto	105
Karla Holanda	107
Luiz Garcia	108
Scheilla Franca	110
Maria Satt	111
Lucia Monteiro	112



## Grupo de Trabalho 2

**Natalia Christofolletti (Unicamp)**

**La sangre brota (2008), de Pablo Fendrik: a cidade e seus relatos selvagens**

Em *La sangre brota* (2008), acompanhamos dois núcleos de personagens: uma família de classe média pauperizada (Arturo, Irene e o filho Leandro) e algumas pessoas dos setores baixos em extrema dificuldade (Sandra e seu bebê, Luis e Vanesa, entre os quais não há indícios de laços de sangue e cuja união se pauta pela necessidade). Partes de uma sociedade em colapso, assemelham-se pelo desespero que rodeia seus cotidianos. Como em seu filme anterior, *El asaltante* (2007), o diretor Pablo Fendrik toma um dia para narrar dentro desse limite temporal, realizando um trabalho que busca se aproximar do tempo real. Procura-se seguir o estalo de processos que parecem vir germinando há muito, mas aos quais temos acesso apenas ao estalar – o que o desencadeou é dedução, e nos são dadas apenas algumas pistas.

O corte, a descontinuidade e o brusco salto de *raccord* instalam o desajuste desses estalos na própria *mise en scène*. A luz (seja do sol, seja dos faróis de um carro) bate de frente produzindo o choque, mas este não se limita ao visual e é acompanhado por uma música *new age* interrompida por um riff de guitarras sujas – interrompido, por sua vez, pelo silêncio, e essa confusão imagética e sonora permeia todo o filme. Enquadramentos obstrutivos, manchados ou excessivamente reduzidos são dominantes. A câmera escruta os corpos com muita proximidade para cumprir três objetivos: primeiro, impedindo os personagens de se moverem livremente, como se estivessem acuadaos no quadro; segundo, isolando todos os corpos, e os personagens uns dos outros; terceiro, impedindo a nossa abstração dessas situações. Por mais que se debata e se movimente, continua-se confinado. Mesmo assim, os personagens estão em constante trânsito – seja a pé, seja de automóvel –, como que fugindo de uma condição que os submete.

Essa constante circulação dos personagens pelo ambiente urbano é um elemento primordial e a cidade, assim, não é apenas um espaço contingente da trama, mas protagonista da mesma, e o caos que a rege é exposto através dos corpos em incessante movimento. Da mesma forma, apesar de o fundo estar sempre desfocado e o espaço regido pela indeterminação, a turbidez provocada cria uma nebulosa que envolve as figuras em primeiro plano. Assim, ainda que a cidade não apareça de maneira nítida, sua presença atua continuamente sobre os personagens. Os espaços abertos que não estão desfocados são cenários abandonados que parecem terra de ninguém. As residências (que ao invés de demonstrarem acolhimento são repelentes) e os recintos fechados são apenas lugares de passagem, sendo que a trama avança a partir das ações nas ruas e parques. Além disso, locais considerados por Marc Augé (1994) como não-lugares como a rodoviária, o aeroporto e o cassino, apesar de não serem propriamente habitados pelos personagens, configuram-se como pontos de partida de acontecimentos-chaves do relato.

Também é através desses lugares que podemos encontrar o espaço da ação em Buenos Aires: uma Buenos Aires reconhecível, mas, também, paralela; talvez futura. Não há, necessariamente, uma projeção futurista, mas sim um deslocamento temporal com uma mistura de objetos anacrônicos e



modernos. A fotografia azul que poderia indicar um clima invernal é perturbada pelo insistente sol, e nunca sabemos a real temperatura através das roupas das pessoas. Não há nenhum acontecimento extraordinário nem elementos sobrenaturais e acompanhamos o dia dos personagens. Sua concepção visual parece não diferir da cidade atual, porém, o tratamento da fotografia e das variáveis temporais causa um distanciamento da realidade imediata. Todos esses elementos, somados à presença de personagens que se assemelham a zumbis, permitem aproximar o universo do filme aos cenários apocalípticos que caracterizam algumas narrativas distópicas.

A partir desses apontamentos, pretendemos pensar como *La sangre brota* constrói as experiências de transitar e de se relacionar nessa cidade que rodeia e pressiona os personagens a todo o momento. A análise irá se desenvolver em torno de três elementos narrativos e estéticos que nos ajudarão a compreender como o espaço urbano (não apenas contingente da trama, mas protagonista da mesma) dispara a eclosão dos “relatos selvagens” aos quais o filme se dedica: a construção de uma atmosfera distópica, a violência que permeia todo e qualquer contato, e a constante circulação dos personagens.

### *Bibliografia*

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas/SP: Papirus, 1994.

BERNADES, Horacio. **“Esferas de una violencia reprimida”** in Página 12, Buenos Aires, 14 mai. 2009. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-13871-2009-05-14.html>.

BOOKER, M. Keith. **Dystopian literature**: a theory and a research guide. Westport: Greenwood Press, 1994.

CHAMORRO, Alberto. **Argentina, cine y ciudad**: espacio urbano y la narrativa fílmica de los últimos años. Mar del Plata: EUEM, 2011.

EDUARDO, Cléber. **“Fugindo do inferno – a distopia na redemocratização”** in CAETANO, Daniel (org). Cinema brasileiro 1995-2005. Ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

URRACA, Beatriz. **“El espectador y el lenguaje cinematográfico en La mujer sin cabeza y La sangre brota”** in ROMANO, Silvia e ZANOTTO, Matías (orgs). Actas del III Congreso de AsAECA – Córdoba, 2012. Córdoba: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012. Disponível em: [http://www.asaeca.org/aactas/urraca\\_\\_beatriz\\_-\\_ponencia.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/urraca__beatriz_-_ponencia.pdf).

### **Carolina Oliveira do Amaral (UFF)**

#### **Medianeras, Coração de Leão e O crítico: o gênero comédia romântica na produção argentina recente**

A comédia romântica é um gênero de matriz hollywoodiana que apresenta histórias de amor e desencontro. Em geral, são filmes sobre um casal heterossexual, branco e de classe média que se conhece, se apaixona, briga, se afasta e apenas nos últimos minutos se reconcilia num final feliz. O gênero começou a ser produzido e reconhecido mundialmente enquanto tal na década de 1930, com o termo *screwball comedy*, cujo formato permanece mais ou menos parecido: empecilhos, normalmente internos, à felicidade conjugal que terminam na redenção final. Pode-se, de certa forma, traçar uma história, um desenvolvimento do próprio gênero, momentos profícuos, estúdios que o exploraram, outros gêneros correlatos, estrelas que deram feição aos filmes, diretores que empres-

taram seu estilo. Não pretendemos seguir essa linha, mas interceptar aqui e ali o gênero enquanto referência e ponto de partida, dando especial atenção a alguns filmes da produção argentina recente. Em *Medianeiras* (Medianeras, Gustavo Taretto, 2011), *Coração de Leão* (Corazón de León, Marcos Carnevale, 2013) e *O crítico* (El crítico, Hernán Guerschuny, 2014) percebe-se a filiação ao gênero, mesmo que as histórias apresentem muitas diferenças entre si. Buenos Aires é o palco para os três filmes e seus personagens que conquistaram números expressivos de bilheteria no país e alcançaram outras plateias no mundo.

Apesar de as comédias românticas legarem um grande poder ao “acaso” e ao “amor”, trazendo uma tendência otimista que beira o utópico, os filmes, no geral, prezam por um certo “realismo” ao se passarem num tempo presente, com personagens em situações atuais nas grandes cidades, vivendo uma causalidade de eventos. Em resumo, são filmes baratos, filmados em locações, que não exigem na sua essência grandes efeitos ou dispendiosas produções, dependendo basicamente da história, que já se sabe de antemão como acabará, e do carisma do casal protagonista. Os filmes escolhidos reúnem essas características e são guiados por protagonistas jovens, brancos, de classe média – características presentes em outros filmes do país cuja produção é composta em grande parte por filmes médios sobre camadas urbanas.

Por outro lado, esse gênero atribui narrativamente papéis demarcados de gênero: masculino e feminino. Assumindo o que Rick Altman chama de duplo foco narrativo, os filmes intercalam homem/mulher como partes distintas e complementares que se unirão através do enlace final, o que exalta os poderes quase mágicos do amor romântico – ecoando narrativas tradicionais como os contos de fadas. Essa estrutura pode convocar papéis antiquados, antigas restrições e delimitações do que seriam homem e mulher na sociedade, na contramão das discussões sobre gênero (gender) que lutam para desconstruir esses discursos. Todavia, os filmes argentinos se filiam ao gênero narrativo (genre), mas de uma maneira própria, apresentam elementos novos e solicitam uma atenta análise sobre o seu uso. São filmes, em última análise, sobre o amor romântico com uma abordagem popular, mas que não reforçam automaticamente antigos estereótipos.

O artigo pretende tensionar essas questões e refletir como o gênero cinematográfico (genre) e o gênero (gender), conceitos distintos, porém homônimos em português e em espanhol, são construídos narrativamente e como a análise da produção argentina pode ajudar a avançar sobre essas reflexões.

### *Bibliografia*

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London, BFI, 1999.

BADIOU, Alain e TRUONG, Nicolas. **Elogio ao amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

KRUTNIK, Frank. **Conforming Passions?: Contemporary Romantic Comedy**. In: NEALE, Steve (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. London: BFI, 2002.

SHUMWAY, David R. **Screwball comedies: constructing romance, mystifying marriage**. In: GRANT, Barry Keith (org). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

SUTTON, Paul. **Après le Coup de Foudre: Narrative, Love and Spectatorship in Groundhog Day**. In: ABBOTT, Stacey JERMYN, Deborah (ed.) *Falling in love again – Romantic Comedy in Contemporary Cinema*. London and New York: I.B. Tauris, 2009.

**Sergio Zevallos, o Grupo Chaclacayo e os primórdios do porno-terrorismo queer latino-americano**

Sergio Zevallos nasceu em Lima em 1962 e, entre 1982 e 1994, fez parte do Grupo Chaclacayo (nome da região na periferia de Lima onde se instalou o grupo), juntamente com o alemão Helmut Psotta (Ruhrgebiet, 1937 – 2012) e Raúl Avellaneda (Lima, 1960 –), além de amigos que colaboraram eventualmente em projetos pontuais. As atividades do grupo, desenvolvidas no Peru (1982-1989) e na Alemanha (1989-1994), restam pouco investigadas em virtude de uma série de fatores que, segundo nossa leitura, são emblemáticos do caráter queer desta produção. Marcada por uma crítica política que apostava na abjeção resultante da confluência entre militarismo decadente, teatralidade religiosa e sexualidade exacerbada, pouca documentação foi gerada sobre esta produção que contou, no Peru, com apenas uma exposição pública, em 1984, no Museu de Arte de Lima (López, 2014).

De acordo com o crítico e curador Miguel A. López, a inadequação das práticas do grupo aos regimes disciplinares artísticos tradicionais, como é o caso da pintura e da escultura, a dissonância com os valores culturais e artísticos que marcavam a vida em Lima naquele momento e as próprias estratégias de dissidência política do trio de artistas, que não coincidiam com aquelas de uma esquerda mais tradicional, inscreveram as atividades do grupo nas margens da história da arte peruana oficial. A violenta guerra entre o Estado Peruano e a organização maoísta Sendero Luminoso que marca o momento em que as atividades do Grupo Chaclacayo têm início acrescenta-se à hostilidade dos cenários artístico e social peruanos e culmina na decisão do grupo de, em 1989, migrar para a Alemanha.

Ainda recém-chegado na Alemanha, o grupo realiza a exposição *Todesbilder. Peru oder Das Ende des europäischen Traums* (Imagens da morte. Peru ou o fim do sonho europeu) em diversas instituições, nas cidades de Stuttgart, Bochum, Karlsruhe e Berlim. Além de exporem as obras que levaram do Peru (as que não puderam ser transportadas, foram queimadas e suas cinzas foram levadas em um pequeno recipiente), o trio programou uma série de performances ao vivo. De acordo com Miguel A. López, nestas exposições, “com uma linguagem ritual e agressiva, o grupo conectou a herança do colonialismo na América Latina, a derrota das guerrilhas esquerdistas nas mãos das ditaduras militares no Cone Sul, a guerra popular maoísta no Peru com a queda do comunismo na Europa e a reunificação alemã” (idem, p. 9).

As articulações entre religião, sexualidade e política atravessam a produção do Grupo Chaclacayo desde o início de suas atividades. Através de desenhos e colagens realizados ainda nos últimos anos na Universidade, Zevallos introduz no grupo, em 1982, uma reflexão sobre a primeira santa americana, Santa Rita. As intervenções do artista a partir das imagens da Santa desvelam o processo colonizador manifesto na repressão de seus desejos e no branqueamento histórico da imagem. O desenvolvimento de uma poética/política que se articula entre estes três termos e que inscreve, através da figura de Santa Rita, o vetor colonial em seu programa é o que, em certa medida, mobiliza a escrita deste texto.

Uma das hipóteses aqui formuladas consiste em que a difusão dos estudos queer desempenhou um papel crucial no movimento recente de resgate e divulgação desta produção no cenário da arte contemporânea internacional. O aparato conceitual disponibilizado pela teoria queer parece viabilizar uma recepção mais justa destas obras, capaz de superar o “escândalo” inicial e alcançar a complexidade das articulações entre estética e política (os textos de Miguel A. López são ótimos exemplos disto). O que propomos, no entanto, é um movimento ligeiramente diferente: não pensar

a produção de Zevallos e do Grupo Chaclacayo a partir da teoria queer, mas (re)pensar o queer a partir desta estética forjada na periferia de Lima.

Acreditamos que, com isto, criamos um solo teórico mais favorável à compreensão das ressonâncias políticas de práticas artísticas que lançam mão do corpo, do excesso e da abjeção. Tais práticas reaparecem com força hoje na América Latina, tanto através de ações individuais quanto coletivas, comprometidas com a descolonização dos corpos e com o desmonte iconoclasta da religião, do mercado e do Estado, que seguem ocupando posições privilegiadas em regimes extremamente assimétricos de forças.

### *Bibliografia*

AHMED, Sara. **Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others**. Durham: Duke University Press, 2006.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1, 2015.

LÓPEZ, Miguel A. “**Queer Corpses: Grupo Chaclacayo and the Image of Death**”. E-flux Journal. Nº 44, abril 2013.

\_\_\_\_\_. **Un cuerpo ambulante: Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)**. Lima: Museu de Arte de Lima, 2014.

VITERI, María Amelia; SERRANO, José Fernando e VIDAL-ORTIZ, Salvador. “**¿Cómo se piensa lo queer en América Latina? Presentación del dossier**.” Íconos. Revista de Ciencias Sociales, nº 39, 2011. pp. 47-60.

### **Tálisson Melo (UFJF)**

#### **Do “Cavaleiro do Apocalipse” ao Las Yeguas del Apocalipsis: ensaios estético--políticos em vídeo-arte no Brasil e no Chile - começo dos 80's**

A década de 1980 é marcada na historiografia da arte ocidental pela consolidação do diálogo e trânsito intenso entre as linguagens artísticas, a desmaterialização e desterritorialização da produção. O que no período conformaram-na como um híbrido entre múltiplos meios, espaços de circulação, discursos estéticos, políticos e éticos, quando também a tradição artística, a cultura popular e a indústria cultural têm borradas suas fronteiras aos cruzarem-se na trama dos repertórios de uma “geração” de artistas que cresceu lendo comics e jogando vídeo game.

Na América Latina, e aqui direcionamo-nos ao contexto brasileiro e chileno sob ditadura militar, esses aspectos estiveram intrinsecamente relacionados ao processo de engajamento de determinados agentes do campo artístico que, ao depararem-se com instituições culturais desarticuladas e comprometidas com valores contrários aos que buscavam promover e apoiar, se instalaram exatamente nas margens dos sistemas artísticos nacionais para construir seus espaços de visibilidade e intercâmbio.

Os anos de 1970 podem ser considerados, em ambos países, o contexto de emergência das experimentações artísticas que vinculavam performance, happening, dança, teatro e o vídeo. Contudo, na virada para a década de 1980 e durante os anos iniciais desta, as obras de artistas como – para citar poucos – Lotty Rosenfeld (Santiago, 1943), Artur Matuck (São Paulo, 1949), Otávio Donasci (São Paulo, 1952), Alfredo Jaar (Santiago, 1956), e grupos como o Colectivo Acciones de Arte (CADA, 1979, Santiago) e TVDO (1980, São Paulo), atuando em diferentes direções, abriram os caminhos de uma



maior institucionalização dos espaços de visibilidade da vídeo-arte nos centros culturais brasileiro e chileno. O Festival Franco-Chileno de Video Arte (Santiago, 1982) e o Videobrasil (São Paulo, 1983), projetaram e estimularam o desenvolvimento desse campo de convergências da produção artística, sendo à época os principais meios através dos quais os artistas envolvidos neste processo logo colocaram-se a circular, exibindo um corpo de trabalhos que em suas singularidades e similaridades anunciavam as perspectivas políticas e estéticas de uma nova geração.

Fixando um recorte de estudo que abarca realizações em vídeo-arte desde a performance “Cavaleiro do Apocalipse” de Donasci, em 1983, na abertura do primeiro Videobrasil, ao debut do coletivo de artistas performáticos Las Yeguas del Apocalipsis, em 1988 (Santiago), propomos uma análise das estratégias de inserção de obras experimentais que se utilizaram do vídeo como recurso e temática para elaboração de ensaios sobre estética e política em meio a um contexto de marginalização das linguagens e discursos transgressores.

### *Bibliografia*

FARKAS, Solange. “**O Videobrasil e o vídeo no Brasil: uma trajetória paralela**”. In: MACHADO, Arlindo (org). “Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro”. São Paulo: Ed. Iluminura, 2007.

GALAZ, Gaspar; IVELIC, Milan. “**Chile, Arte Actual**”. Valparaíso: Ed. Universitarias de Valparaíso, 1988.

HEINICH, Nathalie. “**Le Triple Jeu de l’Art Contemporain**”. Paris : Ed. Minuit, 1998.

MELLO, Christine. “**Vídeo no Brasil 1950-1980: novos circuitos para a arte**”. In: Arte y Políticas de Identidad, vol. 1, dezembro, 2009. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Espanha.

OLHAGARAY, Nestor. “**Breve reseña de la historia del video arte en Chile**”. In: BAGORRI, Laura (org.). “Video en Latinoamérica: una historia crítica”. Madri: Ed. Brumaria, 2012.

VIDAL, Sebastian. “**En el principio: Arte, Archivo y tecnologías durante la ditadura em Chile**”. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados, 2012.

## **Mateus Nagime (UFSCar)**

### **Poeira, Brasa e Limite: Por uma leitura queer da história do cinema brasileiro**

O que é o cinema queer? É um gênero, uma temática ou um parte de um movimento político-cultural? Como podemos aplicar tal cinema – partindo do pressuposto que existe – para a realidade e sociedade brasileira? Este estudo, ainda em fase de pesquisas, dúvidas e possibilidades, pretende buscar as origens do que podemos chamar de um cinema queer dentre o cinema brasileiro até 1950, com ênfase no aspecto da produção.

Como se apropriar de um conceito moderno, o da teoria queer e analisar uma produção feita décadas atrás a partir dele? Os filmes devem ser presos a concepções que imaginamos ter sido idealizadas por seus realizadores ou eles estão soltos no tempo para serem sempre retrabalhados, reimaginados a partir de novas ideias e novos olhares?

Mais objetivamente, o trabalho aqui apresentado tenta brevemente estabelecer um conceito de cinema queer para então aplicar no cinema brasileiro em um determinado período. Tanto os conceitos de cinema queer quanto de cinema brasileiro são complexos, portanto devemos antes de tudo apontar a nossa ideia de um e de outro.



O livro *Queer Images* aponta ao menos cinco possibilidades para a pergunta: “O que é um filme queer?” (outra questão, igualmente importante, é se vários filmes queer compõem um cinema queer). São elas resumidamente: uma ou mais personagens de um título serem queers; os realizadores por trás (diretores, produtores, atores, etc.) serem queers; um filme ser lido por uma plateia queer como um filme que dialoga com eles, por razões subjetivas (ou nem tanto) da espetatorialidade; a quarta resposta seria adequar o queer (ou seja, algo fora do comum) a alguns gêneros que dialogam com tal estranheza, tais como musicais, horror ou fantasia; e finalmente a própria ideia de experimentar o cinema, através do processo psicológico e físico de ver um filme podem ser considerados queer, já que acontece uma identificação com o outro.

O próprio livro apresenta algumas ideias que podem combater estas apresentadas no parágrafo anterior, porém o que nos interessa é perceber como a possibilidade de leituras é ampla, subjetiva e portanto deve ser muito bem embasada. Partindo de experiências similares com o cinema norte-americano e europeu que já estão em processo de queerizar seu cinema há mais tempo, notamos muitos debates. Alguns filmes que contam com personagens afeminados e claramente homossexuais como motivos de piada são considerados queer por alguns por ao menos apresentar estas personagens na tela, enquanto outros, mais ligados aos movimentos identitários dos anos 1980 acreditam que tais representações mais fazem mal e denigrem uma suposta causa LGBT do que qualquer coisa.

Entendemos que estas últimas leituras que muito estiveram presentes nas primeiras “histórias gays do cinema” nos anos 1980 são muito limitadoras e preferimos, portanto, uma ideia mais ampla de sexualidade, seja por parte de uma personagem, de um realizador ou de um espectador, na qual a dúvida e as entrelinhas se impõem e instigam. Porque se isso acontecia num filme da década de 1920, por exemplo, poderia ser a única figura queer que um espectador teria contato e isso já é demasiadamente importante. Clare Whatling em 1997 lembrou que “como espectadores de cinema orientados a uma visão queer, nós não limitamos nossos desejos para objetos apropriadamente identificados. Ao contrário, nossos desejos seguem um fluxo relativamente livre dentro do espaço onírico do cinema” (IN BENSHOFF & GRIFFIN, 2006, p. 11).

Percebemos que três filmes deste período são especialmente propícios a uma análise queer, por motivos diversos, e assim, propomos usá-los para estabelecer conexões com outros filmes do mesmo período que também possuem leituras queer em algumas cenas ou personagens: A partir de “Limite” (Mário Peixoto, 1931), trabalharemos na ideia de um filme queer como uma expressão em imagens e sons da sexualidade de seu realizador, algo ainda mais explícito quando comparamos com outras manifestações artísticas do diretor; “Poeira de Estrelas”, lançado em 1948, apresenta como trama principal o término de uma dupla de cantoras da mesma maneira que mostra o fim de um relacionamento amoroso. Elementos da mise en scène auxiliam tal ideia e são a principal chave para entender o queer em “Braza Dormida”, que conta com uma das primeiras possibilidades de leitura homossexual na crítica/teoria cinematográfica brasileira, por Paulo Emilio Salles Gomes, em 1974.

Se o foco da pesquisa é a produção não deixamos de lado a questão da exibição, a partir de levantamentos de cinemas destinados apenas a um público masculino, além de relatos de práticas que aconteciam em salas cinematográficas entre homens que buscavam contato sexual com outros homens. É possível mapear os filmes a quais eles assistiam? É importante lembrar que clássicos do cinema norte-americanos como *O Mágico de Oz* já tiveram leitura queer baseada na espetatorialidade nos EUA e podem ter sido um ponto de contato cultural também entre a comunidade queer brasileira.

## Bibliografia

- BENSHOFF, Harry M. & GRIFFIN, Sean. **Queer images: A history of gay and lesbian film in America**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- WHATLING, Clare. **Screen Dreams: fantasising lesbians in Film**. Manchester: Manchester University Press, 1997.

## Bernard Belisario (UFMG)

### O fora-de-campo e as políticas do visível no cinema Kuikuro

Neste trabalho, pretendemos caracterizar alguns dos modos como os filmes realizados por Taku-mã e seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema – formado a partir das experiências de realização fílmica do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) – reconfiguram as relações entre o visível e o invisível a partir da “insistência” dos itsekeno seu fora-de-campo<sup>1</sup>. Para isso, elegemos para nossa análise três filmes emblemáticos desta produção compartilhada: *O dia em que a lua menstruou* (2004), *Cheiro de pequi* (2006) e *As Hipermulheres* (2011).

Em todos estes filmes, a vida filmada dos homens e das mulheres na aldeia de Ipatse – localizada na Terra Indígena do Xingu (Mato Grosso) – é de alguma maneira atravessada pela presença destes seres. Uma das dimensões que identificamos no filme *O dia em que a lua menstruou* está associada ao caráter de liminar que a presença destes seres confere à experiência do eclipse, conforme as ações e as narrações que vemos e ouvimos em cena. O eclipse seria a manifestação sensível de um perigoso fenômeno invisível – a menstruação de um itseke. Um dos efeitos do contato com o mundo destes seres (de seus perigosos os afetos e substâncias) é precisamente o adoecimento. No dia que se segue ao eclipse, o filme coloca em cena precisamente o trabalho dos xamãs que vão de casa em casa retirando dos corpos dos doentes pequenos objetos que lhes (e nos) dão a ver, as flechas-de-itseke (itseke hügi). Esta presença invisível e liminar dos itseke no fora-de-campo remeteria à experiência (igualmente liminar e invisível) dos predadores que habitam a floresta. Neste sentido, o corpo dos doentes é a superfície na qual os itseke deixam suas marcas sensíveis.

Há ainda uma outra dimensão implicada no fora-de-campo dos itseke em *O dia em que a lua menstruou*. Esta outra dimensão é explicitada pelo xamã Tehuku que descreve em cena as percepções que experimentara em seu transe.

Fumei no eclipse até entrar em transe. Aí escutei o morto. Ele então me carregou e me levou embora desmaiado. O eclipse estava começando. ‘Veja!’, o morto disse, ‘é a filha dele que está menstruando’. Todos os itseke estavam reunidos [dançando e cantando] (Tehuku em *O dia em que a lua menstruou*).

Como descrevem as narrativas míticas presentes nos filmes *Cheiro de pequi* e *As Hipermulheres*, esta dimensão humana dos itseke (tal qual experimentada pelo xamã em seu transe) é da mesma natureza que aquela condição originária pré-cosmológica comum aos animais, aos humanos e aos itseke.

Esta condição humana dos itseke aponta para um aspecto do fora-de-campo bastante distinto

daquela concepção “relativa”, a partir da qual elementos em campo se comunicariam com estes seres no contíguo espacial que o enquadramento e a floresta escondem. A invisibilidade dos itseke não estaria relacionada somente à invisibilidade destes predadores da floresta (ao menos do ponto de vista da presa), mas também a uma espécie de “outro lado do visível”.

Ao fazer inscrever este outro modo de conceber e experimentar a visualidade na sua mise-en-scène documentária (COMOLLI, 2008), estes filmes reelaboram o próprio lugar do espectador que precisa se constituir na relação com estes outros pontos de vista que tensionam, do fora-de-campo, o estatuto de visibilidade definido pelo campo fílmico. Ao situar seu espectador no interior destes atravessamentos do invisível no visível estes filmes promovem uma importante intervenção na divisão do sensível, dimensão iminentemente política.

Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão (RANCIÈRE, 1996: 40).

Neste sentido, estes filmes realizados pelos cineastas Kuikuro no interior de suas comunidades trazem algumas marcas do mundo com o qual se constituem não só no conjunto dos seus enunciados mas no plano estético mesmo, nas suas dimensões sensíveis. O fora-de-campo destes filmes “indígenas” instaura um campo crítico que interpela o funcionamento de certas relações (e oposições) fundantes do pensamento ocidental “moderno” – entre sujeito e objeto, entre a natureza e a cultura – assim como instaura outras formas de visibilidade e de “dizibilidade”. Potência política dos “blocos de sensações” (DELEUZE, 1992) que estes filmes engendram no cinema contemporâneo.

### *Bibliografia*

COMOLLI, Jean-Louis. 2008. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

DELEUZE, Gilles. 1985. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense.

DELEUZE, Gilles. 1992. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34.

RANCIÈRE, Jacques. 1996. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34.

### **Thais Inácio (UFF)**

#### **Entre uma estética do descontrole: aproximações até o filme de dispositivo colaborativo *Exquisite Corpse***

Aumont provoca com a pergunta: “Pode um filme ser um ato de teoria?” Segundo a curadora de cinema experimental Nicole Brenez, “um filme pode pensar tão bem quanto um texto teórico”. Em 1998 a autora lançou o livro ainda não traduzido para o português “De la figure en general et du corps en particulier” onde cita Deleuze de forma descontextualizada, recuperando a máxima, “experimentalmente, não interprete jamais”. Segundo Brenez:

“Em primeiro lugar, há as disciplinas que usam o cinema apenas como um ma-

terial, como a História, a Sociologia. Há maneiras muito superficiais de levar os filmes em consideração nesses campos. Normalmente, as análises só vêem a superfície, ou as “histórias”. A maioria delas está pensando em filmes como sintomas, mas nunca chegam à doença.” (Revista Cinética)

Brenez contextualiza que na França os estudos “mais vivos” estão dedicados às concepções do cinema, a uma história das ideias sobre cinema. “Os filmes estão muito longe – são os textos que estão em jogo.” Metodologicamente ela sugere “Por que não usar ginástica para estudar cinema? Ciência? Nós nunca lemos os discursos técnicos sobre cinema, por exemplo, mas eles são muito ricos e precisos.” Brenez faz uma analogia com o estudo de anatomia para um médico, que percorre o corpo como cadáver e não como um retorno à vida. “Quando você faz apenas isso, quando você é formalista no sentido didático do termo – não no sentido inventivo do formalismo na década de 1920, é claro – você está apenas dissecando. Está apenas transformando o filme em um cadáver.” Por isso, de onde partir nessa aproximação com e nos filmes? Brenez aponta intuitivamente para o que Foucault situava como uma postura arqueológica, uma performance de cada obra em si mesma. “(...) como um filme respira? Como é que ele está vivo?” O que acontece quando se coloca os filmes em primeiro lugar você desmonta ideias generalizadas do que é cinema. Neste caso o filme *Exquisite Corpse* instaura a pesquisa deste artigo.

A estética do descontrole é “elemento de uma escritura em que todos fazem parte; inteligências e afetos coletivos.” (MIGLIORIN, 2008, p. 64.), para além de um espaço da diferença. Pensando em uma escrita colaborativa, entende-se que há heterogeneidade de enunciados e discursos, múltiplas velocidades em ação e tempos variados. Segundo Migliorin (2012), “cada linha reta, cada narrativa forte é atingida para logo ser abandonada, virar comédia no coletivo sem que a linha precise ser quebrada.” Dentro de um coletivo percebido como um bloco de interesses em comum e de onde é possível a aderência, a abertura para o descontrole se torna um deslocamento do indivíduo para fora do centro. Esse inesperado é basilar na noção do enfrentamento de um processo onde os embates e tensões são parte do plano. De acordo com Migliorin (2008),

“A manutenção dessa instabilidade talvez seja o lugar mesmo do artista. Inventar o lugar em que ele esteja de saída. (...) Ele se encontra nas passagens entre o maquínico, o real e a linguagem e se confunde com o próprio dispositivo”.

A noção de dispositivo, segundo Deleuze (1988), “é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear”. Deleuze define o dispositivo com natureza rizomática onde não há sistemas homogêneos, mas o desequilíbrio como essência. Assim, o colaborativo é visto como um dispositivo, um modo de fazer que abre espaço para o descontrole, que é em si um rizoma, constituindo uma arena de possibilidades para o sensível.

Em Rancière encontra-se um conceito importante para pensar o desafio interno de processo criativo, a partilha do sensível é um desenho do movimento das operações de fala e escuta, onde é razoável apontar os que têm direito à fala e quais as possibilidades do sensível nessa divisão, uma oportunidade única, mas certamente política.

Nesta política é possível questionar a possibilidade de incorporar o descontrole inexorável ao coletivo quando muito do vê-se e ouve-se é controle. Para Negri (2003), o “poder se ocupa da vida e a vida é, em si, poder”. Os pressupostos de Foucault para o poder apontam desde as relações até os



micro-espacos, um poder que pode ser tanto positivo como negativo, e nessa medida a autoria se coloca em questao. No quadro genealogico, o mais importante nao e “matar” o autor e transgredir o discurso autoral (instaurando um contradiscurso radical), mas sim analisar suas condicoes de emergencia e seu funcionamento especifico, de modo a provocar um estranhamento nas nocoes pretensamente naturais, evidentes e eternas, e suscitar locais de enfrentamento e pontos regionais e transitórios de resistencia. Uma das questoes que norteiam esta proposta de pesquisa e a hipotese de que a arte colaborativa propoe uma estetica e politica proprias, neste entre lugar do encontro, do afeto, da diferenca, da multiplicidade, mas tambem, lugar da mera inversao, da repeticao do modelo tradicional de trabalho por outras vias e, porque nao, da possibilidade de um simplorio prolongamento do ethos.

### *Bibliografia*

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poetica de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1977.

BRENEZ, Nicole. **De la figura em geral et du corps em particulier**. Linvention figurativa au cinema. De Boeck Université. 2000.

FOUCAULT, Michel. **O que e um autor?** In: \_\_\_\_\_. Estetica: Literatura e Pintura, Musica e Cinema (organizacao e selecao de textos, Manoel de Barros Motta; colecao Ditos e Escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2001, p. 264-297.

MIGLIORIN, Cezar; BRASIL, André. **A gestao da autoria**: anotacoes sobre etica, politica e estetica das imagens amadoras. In: Ciberlegenda, Rio de Janeiro #22, 2010.

\_\_\_\_\_. **O que e um coletivo**. In: TEIA: 2002-2012. Belo Horizonte: Teia, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estetica e politica. São Paulo: Editora 34, 2009.

## **Erico Lima (UFF)**

### **Em torno de algumas figuras de vizinhanca**

A nocao de vizinhanca tem despontado para nos como uma possibilidade operatoria de pensar algumas maneiras pelas quais as materias expressivas do cinema fabricam uma experiencia sensível de vida em comunidade. Essa figura nos vem da propria escritura das obras e permite articular a dimensao irremediavelmente entrelacada entre os seres de sensacao produzidos pelos filmes e os transitos que eles podem traçar com um modo de ocupar a polis. E nessa zona de intercessoes que vislumbramos alguns contatos estetico-politicos entre as formas do cinema e as formas sensíveis do mundo. Nesta comunicacao, gostaríamos de propor algumas aproximacoes em relacao as politicas de vizinhanças encontradas em dois filmes, em especial.

O primeiro deles e A vizinhanca do tigre (2014), de Affonso Uchôa, que acompanha Juninho, Eldo, Adilson, Menor e Neguinho em seus percursos pelo Bairro Nacional, em Contagem, Minas Gerais. O filme experimenta uma relacao muito intima com os jovens filmados, constituindo uma imagem bastante proxima dos corpos, dos gestos e das falas de cada um, em uma constelacao de casas, ruas, quintais e paisagens. No segundo filme que trazemos para a conversa, Lição de Esqui (2013), de Leonardo Mouramateus e Samuel Brasileiro, interessa pensar a constituicao dramaturgica de uma cena comunal, em que tambem dois jovens da periferia de uma cidade (dessa vez, estamos no bairro da Maraponga, em Fortaleza), experimentam o improvisado e a producao de uma deriva ficcional interna



à ficção do filme. A ideia de uma “ficção da ficção da ficção”, que tomamos de Rancière (2013), nos ajuda a pensar a operação desse curta-metragem, no qual Victor e Sandio são dois personagens que precisam ensaiar uma briga, para forjar a coreografia de uma disputa que daria condições para a demissão e o pedido de um seguro-desemprego.

Tanto no filme de Affonso Uchoa quanto no de Leonardo Mouramateus e Samuel Brasileiro, está em jogo a importância de fabricar uma cena em que a decantação dos gestos imprima na imagem uma experiência relacional com o mundo vivido e com o próprio encontro disparado pelo acontecimento do cinema. Em *A vizinhança do tigre*, as formas da ficção vêm se infiltrar na escritura, para permitir também que os recursos ficcionais do cinema sejam empregados para avizinhar-se do real. A relação entre quem filma e quem é filmado é mediada por uma expressão rigorosa de decupagem e de arranjo da cena, que se constitui, ao mesmo tempo, com matéria no vivido e com um trabalho de produção de um terceiro, que já não diria respeito nem ao mundo dos sujeitos filmados nem a uma expressão subjetiva do realizador. É esse terceiro, surgido do entre e do trabalho de imanência das escrituras, que nos interessa investigar a partir da figura da vizinhança.

Com o intuito de estruturar o gesto de aproximação da tessitura de cada obra, gostaríamos de apontar, finalmente, para dois momentos que devem orientar a comunicação. Cada um desses instantes indica os componentes dessa figura mais ampla da vizinhança. Com um primeiro eixo, “Partilhas da Cidade”, pretendemos dar a ver os recursos formais que, nas escrituras fílmicas, evidenciam e tensionam modos de organizar o espaço urbano. Esses cinemas nos colocam a pensar sobre os modos de ocupar, inventar e partilhar a cidade. Pelos recursos de *mise-en-scène* dessas obras, é possível colocar em contato, de modo mais íntimo, as formas do filme e as formas do mundo, os sujeitos que filmam e os que são filmados. A vizinhança ganha aqui uma inflexão mais diretamente ligada aos modos de viver junto e se conecta, de maneira muito estreita, ao uso cotidiano dessa palavra, quando ela é empregada para designar as proximidades entre as casas de um bairro, as relações de trocas entre sujeitos que moram em uma mesma rua ou os modos de perambular por parcelas contíguas de uma cidade. Trata-se, então, de um visada mais geográfica para a vizinhança.

Finalmente, e intimamente conectado a esse primeiro eixo, desponta um segundo, “O Real e as Formas da Ficção”, que pretende colocar em relevo um outro aspecto desses filmes, a saber, as infiltrações entres procedimentos de ficcionalização e uma pregnância intensa do real nas matérias expressivas. Destacamos as formas da ficção, para discutir em que medida elas constituem o mundo visto na tela, em um procedimento que não recusa o real, mas dele se investe para forjar um conjunto de relações imaginadas. Os filmes recorrem a uma série de procedimentos que dão a ver coreografias, dramaturgias e montagens fundamentais para o trabalho da ficção. Trata-se aqui, poderíamos dizer, de uma visada mais figural para a ideia de vizinhança. Dessa maneira, o vivido e o imaginado estão em relação de co-engendramento e potencializam as investigações da máquina-cinema, tão rica em povoar o real de ficções variadas.

### *Bibliografia*

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. **O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta**: Notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana. (Org.). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. 1ed. Palhoça: Unisul, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Peuples exposés, peuples figurants**. L'oeil de l'histoire, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, SP : Papirus, 2013.

\_\_\_\_\_. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

### **Carolina Amaral de Aguiar (USP)**

#### **O cinema cubano da solidariedade ao Chile e a Nueva Canción Chilena**

As relações cinematográficas entre Cuba e o Chile durante a Unidade Popular (1970-1973), especialmente o convênio entre o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a Chile films, foram fundamentais para que o país caribenho se convertesse em um dos polos do exílio chileno após o golpe de Estado de 1973, bem como da produção de filmes em apoio à causa desses exilados. Essas relações cinematográficas entre as duas nações nos anos 1970, inseridas no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano, caminharam paralelas a aproximações no campo da música, particularmente no tocante as nuevas canciones latino-americanas. Esta comunicação analisa o cinema da solidariedade cubana ao Chile, ou seja, aquele feito por cubanos que denunciou a ditadura de Pinochet, por meio da análise de dois documentários centrados em nomes importantes da Nueva Canción Chilena: *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* (Santiago Álvarez, 1973) e *Un silbido en la niebla* (Víctor Casaús, 1978). É necessário ressaltar que não se trata das únicas produções desses realizadores sobre o Chile. Álvarez esteve na nação sul-americana durante a UP, quando dirigiu *¿Como, por que y para que se asesina un general* (1971) e *De América soy hijo... Y a ella me debo* (1972). Após o golpe, realizou o Noticiero ICAIC Latinoamericano intitulado *La hora de los cerdos* (1973). Já Casaús foi o diretor de *Gracias a la vida* (1976), sobre Violeta Parra, que apesar de ter sido montado depois do 11 de setembro de 1973 utilizava imagens de uma entrevista com Isabel Parra gravada em 1971. *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* constrói uma denúncia sobre as ações da Junta Militar por meio de um relato em quatro canções; três de Víctor Jara (*Te recuerdo Amanda*, *El alma cubierta de bandera* e *Plegaria de un labrador*) e uma de Violeta Parra (*¿Qué dirá el santo padre?*). Álvarez recorre à collage para construir uma narrativa a partir de fotografias, recortes de jornal, trechos audiovisuais filmados no Chile (antes e depois do golpe), pinturas, além de gravações sonoras e vídeos de um recital de Jara. Todos esses elementos se articulam para denunciar a repressão da ditadura e para homenagear o músico chileno, morto dias após o golpe de Estado. Já *Un silbido en la niebla* articula documentos (fotos e extratos audiovisuais) gravados no Chile pós-1973, como trechos do documentário alemão *Yo he sido, yo soy, yo seré* (Walter Heynowski e Gerhard Scheumann, 1974), com o depoimento gravado em Cuba de Ángel Parra. Em meio à entrevista e ao material de arquivo, Casaús insere cenas de um concerto com os irmãos Parra (Ángel e Isabel), Patricio Castillo, Arturo Cipriano e o grupo cubano Moncada. As estratégias narrativas dos dois filmes são diferentes. *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* atribui às imagens um ritmo de videoclip, no qual a denúncia e o apelo à resistência à ditadura ficam por conta da seleção de canções chilenas cuja poesia e a melodia reforçam a luta revolucionária. Já em *Un silbido en la niebla*, o centro da narrativa está no depoimento de Ángel Parra, que é corroborado por imagens diretamente relacionadas ao seu relato. Assim, embora o título do filme seja homônimo à canção composta por Parra no campo de prisioneiros de Chacabuco, onde esteve detido após o golpe, a trilha sonora está subordinada, como um complemento, ao testemunho. Nessas duas produções cinematográficas, há

a opção pela ausência da voz over (no filme de Casaus, esse recurso está presente apenas nas cenas extraídas de Heynowski e Scheumann). Dessa forma, em ambos a trilha sonora adquire, embora em escalas diferentes, um papel importante na narração. Vale dizer ainda a análise desses dois filmes permite estudar as relações entre os movimentos de renovação formal e integração subcontinental no cinema e na música ocorrido na América Latina nos anos 1960 e 1970. Esses documentários levantam a hipótese que a difusão da música chilena em Cuba nos anos da Unidade Popular – da qual as visitas à ilha de nomes como Isabel Parra e o grupo Quilapayún, bem como a criação do grupo cubano Manguaré são alguns exemplos – e o posterior exílio caribenho de músicos sul-americanos incentivaram uma aproximação dos campos cinematográfico com o musical, especialmente no que se refere ao interesse e ao uso que o cinema fez da música para denunciar a repressão no Chile. Se esse movimento esteve presente também em produções que não se referem diretamente aos nomes da Nueva Canción Chilena, mas que integraram seus participantes na confecção de trilhas sonoras, em *El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...* e *Un silbido en la niebla* a canção se torna ao mesmo tempo estratégia narrativa e tema dos documentários. Essas iniciativas de integração entre música e cinema levadas a cabo pelo ICAIC estão relacionadas à iniciativa de criar, nesse instituto, um Grupo de Experimentación Sonora, em 1969, responsável por juntar à renovação musical àquela do campo cinematográfico.

### *Bibliografía*

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. **“Inicio y desarrollo del cine cubano revolucionario en el ICAIC”**. In: *Cámaras en trance: el Nuevo Cine Latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago do Chile: Cuarto Propio, 2014.

\_\_\_\_\_. **“Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna**. El collage en el documental latinoamericano de descolonización cultural”. *Cinéma d’Amérique latine*, n. 21, 2013. Disponível em: <<http://cinelatino.revues.org/150#quotation>>. Acesso em: 14 maio 2015.

GOMES, Caio de Souza. **“Quando um muro separa, uma ponte une”**: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28062013-130124/>>. Acesso em: 14 maio 2015.

VILLAÇA, Mariana. **Cinema cubano**. São Paulo: Alameda, 2010.

### **Cristina Beskow (USP)**

#### **Os recursos narrativos e experimentais do Noticiero ICAIC Latinoamericano N.466 (1969): cobertura da partida de beisebol entre Cuba e Estados Unidos**

O Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, o ICAIC, foi o primeiro organismo cultural criado após a Revolução Cubana, com o intuito de produzir um cinema de conscientização política e propaganda ideológica. Apenas 83 dias após a revolução, é criado pela Lei 169, de 24 de março de 1959, com a seguinte definição: “o cinema deve constituir um chamado à consciência e contribuir para liquidar a ignorância, solucionar problemas ou formular soluções, e apresentar dramática e contemporaneamente os grandes conflitos do homem e da humanidade”. Uma de suas principais produções

foi o Noticiero ICAIC Latinoamericano, um cinejornal semanal de aproximadamente dez minutos que servia de contraponto aos meios de informação contrários ao processo revolucionário cubano.

Para a realização do informativo cinematográfico, o diretor do Instituto, Alfredo Guevara, convidou Santiago Álvarez, militante do Partido Comunista que possuía alguma experiência jornalística<sup>2</sup>, para coordenar o Noticiero. Santiago Álvarez logo se tornou o principal responsável pela produção de cinejornais e documentários no país, papel que desempenhou durante mais de três décadas como “cine-cronista oficial do regime cubano”. O cinejornal circulava pelo país todo, sendo exibido em salas de cinema e projeções itinerantes por meio do chamado cinemóvel, além de ter cópias enviadas a outros países.

De 1960 a 1991, foram produzidas 1.493 edições do Noticiero ICAIC Latinoamericano, que eram exibidos semanalmente, por meio de quarenta e oito cópias de películas que circulavam pelo país. Cada noticiário abordava diferentes temas, desde política nacional e internacional à cobertura de eventos esportivos. Com o tempo, além dos informativos politemáticos, passaram a ser produzidos cinejornais sobre um único tema, mais aprofundados. Além da diversidade de fatos abordados, uma marca destes informativos é a experimentação imagética e sonora. Algumas características estéticas presentes nos Noticieros são a utilização de colagens audiovisuais, mesclando diferentes materiais (como fotos, manchetes e ilustrações), ênfase na música como guia narrativo, utilização de intertítulos informativos e uma montagem que se utiliza de metáforas e sobreposição de imagens como recurso discursivo, causando um efeito de contraste imagético e sonoro entre as seqüências.

Para exemplificar alguns recursos estéticos utilizados na montagem dos noticiários, farei uma análise do Noticiero 466, de 01 de setembro de 1969, de 10 minutos, com direção de Santiago Álvarez, sobre a I série mundial de Beisebol amador, ocorrida na República Dominicana. O interessante deste noticiário é que transforma a partida de beisebol em metáfora dos embates políticos do período. Na final do mundial, Cuba e Estados Unidos disputavam o título, o que virou pretexto para relembrar e repudiar a invasão militar da República Dominicana pelos Estados Unidos, ocorrida em 1965.

O Noticiero é dividido em duas partes: uma primeira de contextualização histórica (imagens de arquivo que mostram a invasão norte-americana e narração em off) e uma segunda sobre a partida de beisebol, que dura mais tempo e onde se concentram as experimentações estéticas. São utilizados os seguintes recursos narrativos: colagem de imagens diversas (como manchete de jornal e imagens de arquivo de Fidel Castro lançando bola de beisebol); uso de intertítulos; e uso de imagens com função metafórica. Este recurso expressivo é utilizado como maneira de expressar os embates políticos entre Cuba e Estados por meio da partida de futebol, em que Cuba é vitoriosa. Ao longo da partida, são enfatizados os gritos da torcida contra o time adversário: “Go gome! Go gome!”, reforçados por um intertítulo, em fonte cujo tamanho cresce junto com o volume dos gritos. Este grito expressa, além da competição esportiva, as disputas políticas e ideológicas entre os dois países. Os principais momentos da partida são exibidos com voz off do locutor do jogo, que também grita “Go Home!” com a vitória de Cuba sobre os Estados Unidos. A voz extasiada do locutor é mesclada com a imagem de um foguete sendo lançado ao espaço, referente que pode ter dupla conotação: além de representar o país inimigo sendo lançado de “volta para casa”, remete à competição tecnológica entre os blocos soviético e estadunidense.

Por fim, os recursos narrativos do Noticiero 466 são exemplos do repertório que Santiago Álvarez utilizava para transmitir de maneira experimental conteúdos de caráter político. Neste caso, o jogo como metáfora tornou-se uma estratégia formal criativa para abordar as disputas entre Cuba e Estados Unidos e os embates da Guerra Fria.



## Bibliografia

- AVELAR, José Carlos Avellar. **A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina**. Rio de Janeiro/São Paulo: de. 34/ Edusp, 1995.
- ARAY, Edmundo Aray. **Santiago Álvarez: cronista del tercer mundo**. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.
- GONZÁLEZ, Jorge Luis Sánchez. **Romper la tensión del arco: movimiento cubano de cine documental**. Habana: Ediciones ICAIC, 2010.
- LABAKI, Almir. **O olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez**. São Paulo, SP: Iluminuras. 1994.
- PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org). **Cine documental en América Latina**. Madrid, Cátedra, 2003.
- VILLAÇA, Mariana. **Cinema Cubano: revolução e política cultural**. São Paulo: Alameda, 2010.

## Estevão Garcia (USP)

### Cozarinsk, Ludueña e Bejo e suas declarações em Hablemos de Cine

Em 1971, três peculiares realizadores argentinos estreiam no longa-metragem. Edgardo Cozarinsky finaliza *Puntos suspensivos*, Julio Ludueña filma *Alianza para el progreso* e Miguel Bejo roda *La familia unida esperando la llegada de Halley*. Dois anos depois, em 1973, esses cineastas continuavam anônimos e seus filmes permaneciam desconhecidos do grande público, porém, mereceram o reconhecimento da revista peruana *Hablemos de Cine* que em seu número 65 lhes dedicou um dossiê.

Este, intitulado “Tres cineastas argentinos toman la palabra” era composto por um texto de cada diretor e ainda por uma entrevista exclusiva com Cozarinsky. O crítico A. Ponce de León afirmava no texto de abertura do dossiê que os melhores filmes realizados na Argentina nos últimos anos tinham sido feitos à margem e contra a indústria cinematográfica. Não tinham sido autorizados pela censura para a sua exibição pública e circulavam clandestinamente. Destacava um traço em comum nesses três estreantes: a oposição mais implícita que programática à concepção de cinema encarnada em filmes como *La hora de los hornos*. Oposição que, segundo o redator, em alguns casos se origina da discrepância sobre a natureza da comunicação cinematográfica e em outros de uma oposição ideológica, marxista, ao “populismo neoperonista do grupo capitaneado por Solanas”. O crítico avaliava que esses filmes demonstram que a chave da agitação não é a única via na direção de um cinema crítico e político.

Essa breve nota de abertura e a montagem desse dossiê não indica a concessão de um espaço a realizadores “invisíveis” e “experimentais”. Em outras palavras: não se trata de uma atitude de deixar o outro lado falar. O tom geral da edição demonstra uma certa adesão aos realizadores e não um distanciamento crítico de suas posições. Deste modo, a revista que, em anos anteriores, havia sido defensora e difusora do Nuevo Cine Latinoamericano, publicando entrevistas com os seus principais cineastas e todos os seus manifestos, agora, no início dos anos 1970, reconhecia e elogiava uma renovada forma de se pensar e de se articular cinema e política.

No entanto, não é nossa proposta especular sobre uma possível mudança de rumo da revista, que nesse momento estava em crise financeira, com uma periodicidade bastante irregular, publicando praticamente um número por ano. E sim, analisar como esses cineastas despossuídos de salas de exibição e sem lugar na mídia, aproveitaram esse canal aberto por *Hablemos de Cine*. Ao falar sobre os seus primeiros longas, Cozarinsky, Ludueña e Bejo, revelavam mais do que os meandros de seus



processos criativos e de composição, aproveitando a oportunidade para emitir as suas opiniões sobre o cinema, a arte política, a censura, o governo e a sociedade argentina.

Conscientes de que seus filmes, mesmo invisíveis ou restritos a um reduzido público, se originaram de uma relação intensa com a Argentina e com a América Latina e que com elas dialogam, esses três cineastas trilham um caminho oposto ao do cinema militante. Defendem uma outra relação a ser estabelecida com o espectador e um distinto entendimento da “verdade” a ser emanada pelo cinema. Almejam a anulação do didatismo e a adoção da ambiguidade. O humor e o riso esbracha-do no lugar da seriedade solene. O choque profanador e não a indicação do que é certo e do que é errado. Um certo relativismo em detrimento da categorização e do pronto e acabado. A dúvida e a incerteza em cima do absoluto.

Assim, por meio da análise textual dos artigos “Trabajar en y con la materialidad del cine”, de Cozarinsky; “La ficción de la ficción es la realidad”, de Ludueña e “Un cine de transición” de Bejo, além da entrevista de Cozarinsky concedida ao crítico Federico de Cárdenas, objetivamos analisar as propostas estéticas e os discursos ideológicos desses três cineastas argentinos. A fim de situá-los no contexto do cinema argentino moderno do início dos anos 1970, destacaremos as suas posições a respeito do cinema militante argentino.

### *Bibliografía*

BEJO, Miguel, “**Un cine de transición**”, in *Hablemos de cine*, nº. 65, Lima: 1973.

COZARINSKY, Edgardo. “**Trabajar en y con la materialidad del cine**”, in *Hablemos de cine*, nº. 65, Lima: 1973.

CARDENAS, Federico. “**Entrevista con Edgardo Cozarinsky**”, in *Hablemos de cine*, nº. 65, Lima: 1973.

LUDUEÑA, Julio. “**La ficción de la ficción es la realidad**”, in *Hablemos de cine*, nº 65, Lima: 1973.

OUBIÑA, David. **El silencio y sus bordes**, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

TIRRI, Nestor (Org.). **El Grupo de los 5 y sus contemporáneos: pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)**. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000.

WOLKOWICZ, Paula. “**Reflexiones de los cineastas under**. Militantes del partido cinematográfico” in LUNISCH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (Orgs). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

### **Marília Goulart (USP)**

#### **Entre a memória e o esquecimento: dinâmicas urbanas e sociais em Obra e AU3 - autopista central**

Nas últimas décadas, o ambiente urbano aparece com destaque na filmografia latino-americano que, com diferentes abordagens, tem se voltado às novas e também antigas problemáticas que afetam as metrópoles do continente. Nesses filmes a cidade é, mais do que cenário, um elemento central na construção dramática, tanto pela forma como ela é retrabalhada audiovisualmente, quanto por impulsionar situações e conflitos.

As edificações e os espaços da cidade podem ser pensados como expressão e materialização de dinâmicas sociais: “a corporeidade dos processos da vida social encontra na arquitetura um veículo

eficiente para a sua cristalização (...)” (XAVIER, 2007, p. 22). Nesse sentido, os espaços urbanos enquadrados colocam em cena os processos, as disputas e tensões que lhes envolvem. Com o passado que se projeta sobre o presente por meio das marcas construídas nos espaços, os longas-metragens *Obra* (Gregório Graziozi, 2014) e *AU3 – autopista central* (Alejandro Hartmann, 2010) trazem através de suas elaborações visuais e dramáticas a discussão sobre as tensões ligada aos projetos urbanos postos à cabo nas cidades de São Paulo e Buenos Aires.

Em *Obra* o conflito enfrentado pelo arquiteto João Carlos está imerso na tensão entre passado e presente que marca a cidade de São Paulo. Semelhante à tese da morte da arquitetura moderna apresentada no início do longa-metragem e ao dilema que parece envolver a capital paulista desde sua fundação, o personagem se vê entre a via da memória (restauro) e a do apagamento (implosão). Às vésperas do nascimento do primeiro filho, o arquiteto é confrontado com uma vala comum encontrada no centro do terreno familiar onde está construindo um edifício. Ao lançar luz sobre aquilo que jaz sob a égide do progresso da capital que se destrói e reconstrói desde sua fundação, o passado jorra dos espaços da cidade, impedindo a amnésia paulistana. Projetada sobre o corpo do arquiteto, a cidade ora funde-se com ele, ora pressiona e sufoca o personagem. Tal como ocorre com o *Anjo da História* (BENJAMIN, Walter, 2012), o passado que emerge bloqueia os passos alinhados ao ideal que comanda a “locomotiva do país”, febrilmente sedenta pelo sempre novo.

Longe do pretérito sepultado, no documentário *AU3 – autopistacentral* as ruínas de um violento e recente período da história argentina estão expostas e escancaradas na superfície da cidade. Tocando em tensões que ainda marcam Buenos Aires no presente, o documentário problematiza as cicatrizes deixadas pelo Plan de Autopistas, contundente e brutal manifestação da planificação funcionalista, autoritária e tecnocrata implementada na mais sangrenta ditadura argentina. Iniciado em 1977, muitas das casas que foram desapropriadas permaneceram por décadas parcialmente demolidas após a interrupção do Plano. No filme os vestígios das demolições são trabalhados com delicadeza e recebem atenção ímpar da câmera que se detém em objetos, vaga por destroços e acompanha também a retomada das demolições no presente fílmico. Mais do que expressar a ação do tempo, as ruínas deixadas pelo Plano inconcluso dão materialidade à destruição promovida sob o ideal de progresso alinhado à busca do regime militar de reordenar a nação. Como imagens dilacerantes da ditadura que arrasou a Argentina, as ruínas podem ser pensadas também como alegoria dos desaparecimentos promovidos pelo Estado.

Com poéticas e códigos específicos *Obra* e *AU3* trazem, em especial através da construção da cidade na tela, a discussão sobre as dinâmicas políticas e sociais que envolvem a configuração do urbano. Esta apresentação discutirá os modos como os dois filmes, com suas estéticas e poéticas específicas, fazem dos cenários construídos em tela testemunhas e cicatrizes que recolocam as dinâmicas em torno das disputas que envolvem a configuração urbana.

#### Bibliografia:

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CANESE, Luján Menazzi. **Ciudad en dictadura**. Procesos urbanos en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). Scripta Nova - Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Barcelona, XVII, 2013.

MACHADO, Jr., Rubens L. R. **São Paulo, uma imagem que não pára**. Revista D'Art, São Paulo, nº 9/10, 2002.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e crítica na América Latina**. São Paulo: Romano Guerra, 2014.

XAVIER, Denise. **Arquitetura metropolitana**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

**Hannah Serrat (UFMG)**

### **O trabalho do cinema nos dias de greve**

Dias de Greve (Adirley Queirós, 2009) é descrito em sua sinopse da seguinte forma: “uma greve de serralheiros é deflagrada em uma cidade de periferia da Capital Federal. Neste período, muito mais do que um possível despertar para uma consciência de classe, os grevistas redescobrem uma cidade e um tempo que não mais lhe pertencem”. O filme, produzido na Ceilândia (cidade satélite de Brasília/DF), dedica-se a acolher os corpos, os espaços e as ocupações dos trabalhadores grevistas, de maneira a tecer novos arranjos entre eles. De maneira geral, trata-se de uma ficção que acolhe os rostos e corpos dos operários vencidos, aqueles cujas forças vão se desgastando com o passar dos anos e diante de certa impotência de sua ação no mundo: só lhes resta o tempo livre. Ao cinema, cabe a potência da invenção, tecendo relações entre os corpos e suas ocupações às margens da cidade. Mesmo ali onde a paralização dos trabalhadores fracassa, o filme parece permitir a constituição, como sugere Rancière (2010, p. 95), de “formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos que determinam capacidades novas em ruptura com a antiga configuração do possível”.

Nesse sentido, interessa-nos pensar como, ao filmar uma greve de metalúrgicos em 2009, Adirley Queirós produz um gesto político capaz de redesenhar e redistribuir as “partilhas do sensível”, tal como Jacques Rancière (2005) as entende, na periferia de Brasília. A fim de elucidar algumas questões postas em cena por Queirós, propomos um breve cotejo com o filme Mariana, Paraná e Greve (Aron Feldman, 1984). Entendemos que os filmes aproximam-se, especialmente, por dois aspectos: o modo com que eles trabalham, cada um a sua maneira, a representação, convidando moradores da periferia a encenarem seus próprios papéis ou papéis semelhantes àqueles que desempenham; e as diferentes maneiras pelas quais a questão política é abordada.

Mariana, Paraná e Greve narra a história de uma jovem que se mudou com a família do Paraná para São Paulo à procura de melhores oportunidade e que, ao conseguir emprego em uma fábrica, diante do discurso de um operário, percebe algumas das injustiças que sua família sofreu e decide se juntar aos grevistas. A partir de então, o filme abandona a personagem e a trama ficcional até então engendrada, e apresenta várias imagens de arquivo das grandes greves do ABC paulista. Adquirida a consciência da condição operária de Mariana, o filme faz a passagem do corpo individual e singular da personagem ao corpo coletivo dos operários vistos nos arquivos. O que o filme de Feldman propõe de mais interessante, em relação a uma gama de filmes focados nos movimentos grevistas no Brasil entre o fim dos anos 70 e início dos anos 80, talvez seja a alternância entre o documentário e a ficção que o mobiliza. A personagem principal, que parece representar a si mesma, em conjunto com as imagens da cidade realizadas durante suas andanças permitem que algo do mundo irrigue a cena orquestrada pelo enredo ficcional. Assim como podemos verificar no filme de Queirós, em que todos os personagens são eles mesmos moradores da Ceilândia, o filme de Feldman parte da escolha de trabalhar com atores não profissionais. Ainda assim, os filmes alcançam diferentes resultados. A partir da análise de algumas cenas, buscamos compreender de que maneiras cada filme articula sua construção cênica ao mundo social e como eles engajam-se em proposições políticas distintas.

Distanciando-se de uma proposta pedagógica, Dias de Greve convoca um gesto político produtor

de novas apropriações e configurações do tempo e dos corpos dos operários, capazes de “romper a partilha entre os que estão submetidos à necessidade do trabalho braçal e os que dispõem da liberdade do olhar”, como sugere Rancière (2005, p. 93). Mariana..., por sua vez, dedica-se a instruir os operários a respeito de sua condição. Mesmo que proponha à jovem que ela encene uma personagem ficcional e que permita que o filme se arrisque nesse encontro entre o sujeito do mundo e a cena, Feldman não deixa de se colocar no lugar do intelectual que retrata o “outro de classe”, para dizer como Jean-Claude Bernardet (2003), produzindo uma distância entre o mundo da atriz e do filme que talvez se inscreva nas fissuras de sua interpretação. Em Mariana..., o cineasta diante do “outro de classe” acredita que será capaz de conscientizá-lo e, em seguida, mobilizá-lo a fim de produzir mudanças sociais. O gesto político de Dias de Greve, por outro lado, está ligado à possibilidade do operário dispor de seu próprio corpo e de seu próprio tempo: de usufruir das paixões que lhe são desapropriadas pelo tempo do trabalho. Não se trata, assim, de fazer com que os trabalhadores tomem consciência dos mecanismos opressores, mas, como desejaria Rancière (2010, p. 93), de “constituir um corpo voltado a outra coisa distinta da dominação”.

### *Bibliografia*

- BELICO, Ewerton. **O plano da opressão: trabalho, fábrica e poder**. In: Livreto Curta Circuito, n. 04, maio/jun, 2004. p. 06 - 09.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Coisa Pública, Coisa dos povos, Coisa Plural**. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org.). **A república por vir**. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- GUIMARÃES, César. **A cena e a inscrição do real**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e Política. São Paulo: ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

### **Helena Gomes (UFMG)**

#### **Lugar-cena-mundo: a construção do lugar em “O fim e o princípio”**

Pensar sobre o lugar é, muitas vezes, aludir à questões que têm vindo à tona na contemporaneidade, em um já amplo debate acerca das sujeições do lugar ao global. Juntam-se a esses fenômenos, processos contra hegemônicos também recentes, que dão a ver os lugares do mundo em suas singularidades. Dispondo da câmera e da linguagem particular ao cinema, uma abordagem – um dar a ver – possível é a do filme documentário.

O lugar, assevera Milton Santos, confere ao mundo sua existência por ser a base da vida comum, de “(...) um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições” (SANTOS, 1997, p. 258), onde a vida acontece, concreta e simbolicamente. Para Hissa (2009), não faz sentido falar do conceito de lugar sem pensar no hibridismo deste e de outros conceitos tradicionalmente trabalhados pela geografia como disciplina científica e por leituras e práticas socioespaciais de outras naturezas, daí a ideia de mundo-lugar, mundo-território e espaço-mundo. Isso porque o mundo em si não passaria de uma abstração, já que a vida se dá nos lugares, na escala dos cotidianos (HISSA, 2009, p. 50).



Se o espaço é socialmente produzido, constituído pela vida que o anima (SANTOS, 1997, p. 51), o lugar é aqui concebido como recortes multidimensionais do espaço social, interpessoalmente sentido e vivido. Conceito expandido de lugar, valorizado pelas correntes fenomenológicas da geografia humanista. O lugar é forma e também relação, se constitui na vida concreta e é onde se compartilha afetos e um cotidiano em comum: “O lugar se estrutura na relação do eu com o outro, o palco da nossa história, em que se encontram as coisas, os outros e a nós mesmos.” (MOREIRA e HESPANHOL, 2007, p. 51). Assim, pensar com Milton Santos acerca da redescoberta da corporeidade que a globalização pode trazer não causa estranhamento algum, afinal essa redescoberta só pode se dar no lugar: o tatear do mundo no lugar é a possibilidade de sentir e mostrar o outro.

Há convergências entre esta abordagem de lugar e uma linha de força da cinematografia documental brasileira, pensada por Holanda (2006), que prima por abordagens em escalas reduzidas de indivíduos e comunidades. “O fim e o princípio”, filme de Eduardo Coutinho, em sua processualidade envolve forma e processo fílmicos no ato conhecer e filmar um local. Carrega em seu corpo o caminho processual de sua construção, formando uma coexistência ao lugar da comunidade, um lugar em cena. Tal transformação-construção do lugar, inscrita na própria cena do filme, é condição de sua possibilidade, produto da relação criada entre realizador e personagens.

A procura de Eduardo Coutinho em “O fim e o princípio” possui um começo errático e um fim indiscernível. Sem pesquisa prévia, sem personagens, locações ou temas definidos, a equipe de filmagem chega ao sertão da Paraíba em busca de pessoas com histórias para contar. Se a locação não é definida, e tão pouco os personagens, o que se entrevê é que a busca por uma relação que motiva Coutinho. A não adesão a um dispositivo, à princípio, institui nova forma de pesquisa. O filme vai acontecer, anuncia a voz over de Coutinho que acompanha as cenas iniciais, e será, no mínimo, um filme sobre uma procura, ainda que o protocolo pré-estabelecido, mínimo nesse caso, seja frustrado. Procurar personagens e histórias interessantes dá corpo a uma metodologia, conceder a palavra torna-se, assim, um método: pensar o mundo com o outro. Procurando escutar, o cineasta deseja achar quem realmente fale.

O território constituído, campo de relações entre Coutinho e seus personagens, faz um filme único. De um local desconhecido produz-se, aos poucos, com a mediação e o diálogo horizontal, um lugar em cena. Além do chão de mundo compartilhado, a construção do corpo do filme, construção das relações em uma contiguidade espacial coincide com a cena, produzindo um lugar-cena-mundo, feito pelo processo de aproximação e criação de afetos.

Essa forma de constituir o lugar e torná-lo compreensível – ao invés de analisável – para interlocutores e espectadores reafirma o lugar como forma de produção/percepção do mundo. Lugar de resistência porque lugar que ao dar a ver um lugar único, uma forma de recusa aos processos homogeneizantes do mundo. O filme, em suas implicações estéticas, produz espaço dinâmico e híbrido, composto de materialidade e ação humana. Uma correspondência irrefutável de sua implicação no/ do mundo.

### *Bibliografia*

ARAÚJO, Mateus. **Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo**. In: OHATA, M. (Org.) Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HISSA, Cássio Eduardo Viana Hissa. **Território de diálogos possíveis**. In: Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea. O território como categoria de diálogo interdisciplinar. RIBEIRO, Maria Teresa Franco; MILANI, Carlos Roberto Sanchez (Orgs.). Salvador: EDUFBA,



2009. Págs. 34-82.

HOLANDA, Karla. **Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história**. Revista Devires – Cinema e Humanidade, v. 1, n. 2, p. 86-101, FAFICH / UFMG, jan-dez/04.

LINS, Consuelo. MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MOREIRA, Erika Vanessa; HESPANHOL, Rosângela Aparecida de Medeiros. **O lugar como construção social**. Revista Formação, nº14, volume 2 – p. 48 60.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Editora Hucited, 1997. 2ª edição.

## Nycolas Albuquerque (Unifap)

### Cinema Horizontal: A Rua e o Ordinário

Como o cinema pode se transformar para satisfazer necessidades sociais e artísticas na contemporaneidade, mostrando todo o seu potencial de mutação, abrindo-se ao diálogo mais próximo e nas relações cotidianas, mostrando a potência do dia-a-dia, legitimando as relações e identificações que se estabelecem pelos seus próprios corpos, pelos seus movimentos?

Muito se tem falado sobre o papel da arte contemporânea na formação de uma outra espécie de cinema. Muitas das vezes o que entra nesse debate sobre o jogo de forças estéticas que estão envolvidas nessa relação são questões da espacialização do cinema, seu movimento em direção às formas expositivas, as suas múltiplas telas, as mudanças nas formas de fruição desse cinema, que integra o corpo, também em movimento.

Assistimos claramente ao processo de transformação da teoria cinematográfica, isto é, de uma teoria que pensa a imagem não mais como um objeto, e sim como um acontecimento, campo de forças ou sistema de relações que põe em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem.

É preciso interessar-se não pelos produtos culturais oferecidos no mercado de bens, mas pelas operações dos usuários. O que destaco aqui é a importância de outro tipo de produção não se enquadrar, ou não se sujeitar, ao mercado de bens culturais provocando uma ruptura na lubrificação dessa engrenagem. A obra de arte sai da sua práxis de ritual para dar lugar a práxis política.

O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando ele define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento. Quando o homem social, ou o bicho político tomam para si a transformação da cultura, esta deixa de ser “falsificada”, regulada por agentes que não visam à coletividade, que não visam o ser protagonista, mas sim o ser subalterno. Assim, o cinema oferece toda a gama de potencialidade infinita de suas fugas e de seus reencontros.

O cinema produzido de forma anônima por manifestantes na América Latina, e aqui destaco as Jornadas de Junho de 2013 no Brasil, a Mobilização Estudantil No Chile em 2011/2012 e o Protesto pelo Massacre de 43 Estudantes de Ayotzinapa Desaparecidos no México em 2014. Nessas imagens percebemos a potência do registro feito pelo ordinário, o não “artista”, nelas encontramos uma gama de questões que são queridas pela arte contemporânea, o debate sobre a técnica, a autoria, a originalidade, acabamento, estranhamento, incerteza, o erro e principalmente a profanação da mídia e do cinema clássico que procura a passividade do espectador diante do espetáculo.

Esses relatos audiovisuais, por serem produzidos por não especialistas possuem em comum uma estética muito familiar a todos que um dia se propuseram a fazer um registro em vídeo. Aqui não interessa o acabamento, a primor da técnica cinematográfica.

Nesses registros percebemos a horizontalidade de sua produção, diferentemente da hierarquizada do cinema clássico e moderno, a super abundância dessas produções também a definem mostrando o interesse e a intensidade de envolvimento nesses projetos sociais.

O que está em jogo são as relações provocadas por esses encontros e os afetos que dali surgem, onde podemos celebrar a imaterialidade, numa receptividade coletiva, produzindo significados e relações que perduram mais tempo e vão mais longe que o próprio espetáculo, provocando ecos que contaminam a vida.

Aqui entende-se essa estética como tentativa de romper com o sistema mercantil das produções audiovisuais, onde a sua incompletude não permite sua mercantilização, portanto, nada é mais agressivo e estranho ao mundo industrial do que esse estado de não acabamento, um produto que não foi finalizado não pode ser comercializado, sendo ele realizado sem intenção de venda, aquisição.

Assim a obra inacabada em seu processo de realização oferece a possibilidade de transformação de valores no sistema da arte na medida em que firma a obra em seu valor de experiência e vivência, e não em seu valor de produto ou mercadoria. É o acontecimento vivido pelo ordinário, em contato com o dispositivo, produzindo política para a transformação social. É devir puro.

### *Bibliografia*

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano: 1. Artes do Fazer**. Trad. Epharim Ferreira Alves. Petrópolis – RJ; Editora Vozes, 17a Edição, 2011.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. Editora SENAC. São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível: Estética e Política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo. Editora 34, 2005.

XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes; 3a Edição, 2003.

### **Paula Kimo (UFMG)**

#### **Imagem e acontecimento: entre o domesticado e o impensado nas jornadas de junho de 2013 no Brasil**

As jornadas de junho de 2013, no contexto da Copa das Confederações, marcaram a recente história do Brasil com manifestações populares nunca antes vistas. Milhares de pessoas foram às ruas trazendo indignações e indagações de caráter diverso, expressas de formas múltiplas e plurais por meio de atos públicos, ações diretas, intervenções lúdicas que geraram enorme tensão no enfrentamento com as forças estatais que buscavam entender e conter tal irrupção no cotidiano das grandes cidades brasileiras. Algo de novo acontecia, contaminava e escapava ao controle. Uma novidade que

contrastava fortemente com as formas tradicionais de manifestação que o país já assistira.

Os limites haviam sido rompidos e implodidos com a mesma força da multidão que ocupava as ruas, os prédios públicos, as cadeias midiáticas. Novos sujeitos políticos passaram a ocupar a cena e, conseqüentemente, um novo campo do visível surgiu diante dos nossos olhos. A arena de junho foi configurada pela presença de centenas de corpos e instituições que sustentavam câmeras fotográficas e de vídeo, dispositivos móveis de produção e transmissão de imagens, um infinito tecnológico que gerou horas e horas de arquivo. Imagens produzidas na gênese do acontecimento. Imagens adentrando as casas, bares e jornais. Imagens que percorreram circuitos complexos onde elas mesmas estavam em disputa. Imagens da disputa, imagens na disputa, imagens em disputa.

Neste trabalho pretendemos analisar de maneira comparativa e contrastiva o caráter acontecimental das imagens das jornadas de junho de 2013 no Brasil a partir dos longa-metragens *Junho: o mês que abalou o Brasil*, dirigido por João Wainer e produzido pela Folha de São Paulo, *Rio em Chamas*, produzido por 12 realizadores no Rio de Janeiro e *Com Vandalismo*, da Nigéria Audiovisual de Fortaleza. Montados a partir de imagens das manifestações, estes filmes buscaram, de certa forma, organizar, ordenar, elencar causalidades, domesticar o real. Analisaremos também imagens em estado bruto, recolhidas pela Mostra Os Brutos, realizada em setembro de 2013 em Belo Horizonte. Na chamada para a mostra cinegrafistas da cidade foram convidados a enviar imagens brutas, sem corte, sem edição e sem tratamento para exibição em blocos com duração de 2 à 3 horas.

Contrastando tais materialidades busca-se observar o que acontece na imagem, o que acontece pela imagem. Michel Foucault (1979) compreende o acontecimento como a atualização de uma potência, “a irrupção de uma singularidade única e aguda, no lugar e no momento da sua produção”, (FOUCAULT, 1979, p. 28). Para Hannat Arendt (1953) o acontecimento é “o fim onde culmina tudo o que o precedeu” (ARENDT, 1953, p.76). A filósofa compreende o acontecimento do ponto de vista da ação onde é necessário “aceitar o irrevogável e reconciliar-se com o inevitável” (ARENDT, 1953, p.76). No campo específico do documentário, Cezar Miglorin (2014) caracteriza o acontecimento filmado como “um entrecruzamento inesperado de uma variedade de processos” (MIGLORIN, 2014, p. 235), como uma faísca, uma “fagulha desviante” produzida por processos de ordem histórica, social, econômica e subjetiva. Debatendo e articulando tais premissas, o presente trabalho busca interrogar em que medida o caráter acontecimental das imagens refletem a dimensão experiencial do acontecimento dando a ver aquilo que nos afeta e nos transforma. Qual o papel da montagem na domesticação do real? Quais gestos resistem nas imagens brutas? De um lado, o acontecimento domado pela escritura fílmica, de outro lado o impensado que escorre pelas imagens e potencializa o fenômeno.

Na gênese das imagens, independente de seus usos numa escritura fílmica ou não, algo em comum: um sujeito que filma a partir do seu envolvimento direto na cena, uma câmera afetada pela instabilidade e pela tensão das circunstâncias da tomada, e que capta, no torvelinho dos confrontos entre manifestantes e policiais, os vestígios de um “acontecimento que escapa por todos os lados” (FAGIOLI, 2011). São várias as possibilidades de análise do caráter acontecimental das imagens produzidas nas manifestações de junho. Assim, na presente abordagem, elegemos o sujeito com a câmera – seja ele documentarista, midialivista, cinegrafista profissional ou amador – como operador analítico e figura central no trabalho. “Este homem que tem o cinema como instrumento de trabalho e é interessado por política” (MIGLORIN, 2014, p. 235), ou, também dizendo, este homem que tem a política como instrumento de trabalho e é interessado por cinema. Nesse sentido, a análise comparativa e contrastiva dos filmes montados e das imagens brutas busca identificar os caminhos que o cinegrafista percorre, as imagens singulares que ele toma do acontecimento, os riscos que ele corre

com seu corpo exposto às forças que atravessam as manifestações. Algo que é próprio da intervenção dessas imagens no real em seu caráter acontecimental a partir da presença do sujeito que filma a própria experiência.

### *Bibliografia*

ARENDT, Hannah. **Compréhension et politique**. *Espirit*, .42, p. 66.79, 1953.

DELEUZE, Gilles. **Logique du Sens**. Paris: Minuit, 1969.

FAGIOLI, Julia Gonçalves Declie. **O acontecimento e sua transmissão**. In: FAGIOLI, Julia Gonçalves Declie. *Videogramas de uma revolução: o acontecimento e as imagens de arquivo no cinema documentário*. Belo Horizonte, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, a genealogia e a História**. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. 1979. Org. por Roberto Machado. Rio de Janeiro, Edições Graal.

MIGLORIN, Cezar. **Ensaaios na revolução: o documentarista e o acontecimento**. In: GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

## **Vinícius Andrade de Oliveira (UFMG)**

### **Estética e política no documentário “O prefeito tá chegando”**

Em abril de 2010, em função das fortes chuvas que atingiram o Rio de Janeiro, a prefeitura da cidade iniciou um processo de remoção de milhares de famílias alojadas em morros e encostas com a alegação de risco de deslizamentos. Nada menos que 3.600 famílias foram retiradas dos locais onde viviam através de uma ordem de despejo assinada pelo prefeito Eduardo Paes, baseada no parecer técnico emitido pelo Instituto de Geotécnica do Município - Geo-Rio. Contudo, nem todas as regiões analisadas no parecer estavam em situação de real ameaça. Foi o que demonstrou posteriormente a avaliação dos peritos da Núcleo de Terra e Habitação da Defensoria Pública do Estado do Rio de Janeiro, que, no caso da região do Morro dos Prazeres, por exemplo, classificou a ação de despejo como uma tentativa disfarçada da prefeitura de aumentar o valor dos imóveis de bairros circunvizinhos com a relocação da favela.

Uma das regiões atingidas pela ordem de remoção emitida pelo prefeito sem que houvesse fundamento para tal foi parte da comunidade dos Tabajaras, conhecida como Estradinha, localizada na zona do sul da cidade, próxima a Botafogo, com vista privilegiada para locais tidos como de alto valor paisagístico e turístico. Em torno de 250 das 350 casas que existiam na comunidade foram destruídas e os entulhos e destroços foram abandonados sem o devido recolhimento, fazendo com que a população convivesse com acidentes, doenças e outros graves problemas. A partir daí se iniciou na Estradinha uma intensa mobilização por reconhecimento e permanência, por meio da qual as 100 famílias restantes passaram a reivindicar o posicionamento do governo municipal através da elaboração de um documento que viesse garantir a sua manutenção no local, mas também formalizar compromissos com posteriores intervenções urbanísticas de valorização e melhoria de sua infraestrutura.

É justamente o encontro entre a comunidade da Estradinha - destacadamente na figura de uma de suas líderes - e o prefeito da cidade do Rio de Janeiro e sua comitiva, para a assinatura do documento com garantias à população local, três anos depois de ordenado o despejo de 250 famílias na



comunidade, que o documentário “O prefeito tá chegando” (RJ, 2014, Cid César Augusto) registra. Tal encontro, todavia, mais do que proporcionar um “simples diálogo” para encaminhar acordos e ações para a comunidade, parece transformar-se numa espécie de embate entre a líder comunitária Fátima Amorim (conhecida na Estradinha como Irmã Fátima) e o prefeito Eduardo Paes, trazendo à cena, de um só tempo, trajetórias, visões e posturas políticas diversas. É assim que acompanhando, num primeiro momento, o percurso ao longo do qual Fátima vai de porta em porta lembrando seus vizinhos do encontro com o prefeito e, posteriormente, o desenrolar de seu discurso diante do político e da comunidade numa das igrejas locais, a narrativa parece inserir ambos não apenas no mesmo espaço fílmico e estético, por assim dizer, mas também num espaço correlato de enfrentamento político, deixando-se conduzir, entretanto, mais pelos passos e nuances do discurso da líder comunitária que pela presença e fala do prefeito.

Diante dessa multiplicidade de elementos, elaborados de modo particular pelo documentário “O prefeito tá chegando”, propomos investigar como se constitui o espaço fílmico no interior do qual Irmã Fátima e Eduardo Paes entram em relação, analisando como cada um opera uma mise-en-scène documental própria (COMOLLI, 2008), o sentido político que podemos extrair de formas estéticas delineadas (RANCIÈRE, 2005; 2012), refletindo as figurações através das quais são mostrados os dois personagens e a interação que mantêm entre si. Além disso, ao observar as relações mutuamente constitutivas entre estética e política no documentário, interessa-nos indicar modestamente alguns atravessamentos históricos que dele fazem parte, tanto no que diz respeito à reemergência sob novas formas de certos aspectos políticos no campo do documentário brasileiro quanto no que se refere à sua convergência com questões ligadas à cidade enquanto espaço de disputa social.

### *Bibliografia*

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ARENDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NAZARÉ, Leonor; SILVA, Rodrigo (orgs). **A república por vir**: arte, política e pensamento para o Século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **As distâncias do cinema**. São Paulo: Contraponto, 2012.

### **Marina Soler (Unifesp)**

**Fantasia, luxo e precariedade no figurino do filme O Palhaço: os artistas populares entre a tradição e o consumo na contemporaneidade**

O estudo do figurino e da indumentária de tem sido relegado a um plano secundário nas ciências humanas e nas artes e também nos estudos de cinema no Brasil. Trata-se, efetivamente, de elemento que não costuma ser considerado central nas obras cinematográficas, com exceção de alguns filmes que tem a moda como assunto e que costumam remeter à indústria do luxo e do consumo conspícuo (bem exemplificado por Prêt-à-Porter, 1994, de Robert Altman).



No entanto, ainda que a produção do figurino não seja uma atividade tradicionalmente ligada aos cursos de audiovisual, é importante que os estudos de cinema comecem a abordar este elemento de produção de sentido fílmico, uma vez que cada vez mais diretores e produtores tem demonstrado preocupação com as roupas que seus personagens vestem e com a aparência que estas roupas terão no quadro. Ainda que o elemento figurino não seja mencionado explicitamente por pesquisadores de cinema, ele é parte constituinte do aspecto geral da obra, e implicitamente colabora para as sensações, as ideias e os valores transmitidos nos filmes.

O estudo do figurino tende a recair sobretudo em filmes hollywoodianos, que apresentam frequentemente vestuários espetaculares confeccionadas com grande orçamento. No entanto, filmes com figurino menos vistosos também merecem estudo: por fazer parte da *mise-en-scène*, do enquadramento, da textura e do volume dos planos, da psicologia e da origem social dos personagens e da tonalidade geral de cada obra, as roupas são importantes mesmo em filmes nas quais elas não chamam a atenção.

No Brasil, no entanto, pode-se notar certa vertente de filmes de temática “regionalista” – que tratam do norte, do nordeste, do interior do país, do campo, mas também da periferia – e que abusam da espetacularização das roupas dos personagens, tornando-os menos realistas ao inserir um aspecto de moda ou fantasia. Trata-se, provavelmente, de tendência relacionada à iconografia das novelas da Rede Globo, cujos personagens desfilam uma moda tão atraente e vistosa que passa a permear o gosto dos brasileiros. Nas novelas da TV Globo as moças da periferia sempre tem um “look” mais bacana do que na “vida real” e os “malandros” são sempre mais fascinantes do que os que frequentam a rua das grandes cidades.

Não temos dúvidas de que o embelezamento do figurino do homem do “povo” tenha contribuído para as críticas que acusam o cinema brasileiro de diminuição do teor estético-político, como lemos no texto de Ivana Bentes publicado no Estado de São Paulo em 2002, no qual a autora cria o conceito de “cosmética da fome” para caracterizar parte da produção nacional recente. O embelezamento do vestuário regionalista e do pobre no cinema brasileiro ainda merece ser estudado. Ainda que *Cidade de Deus*, alvo principal da crítica de Bentes, tenha apresentado um incrível repertório de roupas puídas das classes populares, incluindo velhas calças de moletom, shorts curtos de nylon, camisetas já pequenas para as crianças que cresceram, chinelos de dedo, sandálias de couro compradas em feira e congas, a paleta de cores utilizada é tão harmônica que pode dissolver visualmente a violência da tragédia social. A tendência de combinar fotografia, cenário e figurino cria uma estética agradável, que enche os olhos do espectador.

Para esta apresentação, pretendemos empreender uma análise do figurino na obra *O Palhaço*, de Selton Mello (2011). Em um filme que quer transformar o circo um espetáculo autêntico, melancólico e delicado, cujo ultimo refúgio na contemporaneidade são as esquecidas cidades do interior, o rico universo visual mobilizado pelo figurino dos personagens contrasta com a aridez da paisagem e da vida dos artistas representados.

Logo na primeira sequência da obra, aquela que nos mostra a chegada do circo em mais um recanto qualquer do Brasil, vemos uma bela bóia-fria cuja dureza do labor é interrompida pelo aproximação da trupe liderada por Selton Mello. O “look” da moça, estivesse um pouco menos sujo e suado, poderia pertencer antes à uma vitrine da Farm do que a uma plantação de cana de açúcar.

Para ficarmos em alguns poucos exemplo femininos, Lola, que vive amasiada com o palhaço Puro Sangue (dono do circo) e parece ter saído de uma vida miserável explorando sua beleza, usa tecidos caros em suas roupas de cigana e faz combinações extravagantes e bem sucedidas com estampas

ousadas. O figurino dos personagens do circo é, sem exceções, novo, produzido a partir de fazendas luxuosas ou no mínimo de qualidade, cujos padrões destoantes são combinados com minuciosa aleatoriedade.

Nosso objetivo não é colocar em questão as escolhas feitas pela figurista e pelo diretor do filme, mas entender de que maneira elas dialogam com uma visão ainda romântica do interior brasileiro, imaginado como não-contaminado pela modernidade, mas agora embelezado com vestuários exuberantes que nos remetem a um universo de gloss e consumo e a uma influência da estética da Rede Globo no cinema brasileiro.

### *Bibliografia*

BOUCHER, François (2012). **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac Naify.

BRUZZI, Stela (1997). **Undressing cinema** - clothing and identity in the movies. London and New York: Routledge.

LIPOVETSKY, Gilles (2009). **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras.

LURIE, Alison (1997). **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco.

SVENDSEN, Lars. **Moda** - uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2004

WILSON, Elizabeth (1989). **Enfeitada de sonhos**. Lisboa: Edições 70.

### **Max Milliano (UFF)**

#### **O cotidiano das empregadas domésticas no audiovisual brasileiro em “Domésticas, o filme”(2001) e “Doméstica” (2012)**

Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (Pnad), feita pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) o Brasil dispunha em 2011 de 6,6 milhões de trabalhadores domésticos, 92,6% mulheres, formando portanto, um dos maiores contingentes profissionais femininos do país. O grupo, numericamente relevante, não dispunha, contudo, até 2012, de todos os direitos previstos na Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT). Com a aprovação da Proposta de Emenda a Constituição (PEC) 66/2012 as domésticas foram igualadas legalmente aos demais trabalhadores brasileiros adquirindo, dentre outros direitos, horas extras remuneradas e Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS).

A conquista dos direitos pelas domésticas – processo histórico que tem suas raízes no passado escravagista brasileiro e no modelo elitista de “libertação” dos escravos sem inserção social – não esgotou o debate em torno das relações sociais entre patrões e empregadas. Neste sentido, o audiovisual tem representado papel fundamental na discussão nas relações de poder no ambiente do trabalho doméstico. O objetivo deste estudo foi analisar a contribuição do cinema na consolidação deste debate.

Como recorte metodológico foram selecionados dois filmes: Domésticas, o filme, longa-metragem ficcional de Fernando Meirelles e Nando Olival, lançado em 2001, e Doméstica, documentário de Gabriel Mascaro, lançado em 2012. A escolha do primeiro se deu por seu caráter inovador. O filme é pioneiro na tentativa de dar voz às domésticas sob a perspectiva trabalhista e social. Já o segundo foi produzido e lançado em momento de ebulição nas discussões sobre o tema, tendo recebido gran-

de reconhecimento da crítica especializada e de festivais de cinema pela abordagem.

*Domésticas*, o filme, produção do gênero ficção se situa na região fronteira com o documentário. O roteiro, que narra o cotidiano de cinco empregadas domésticas da cidade de São Paulo, teve como ponto de partida uma peça de teatro homônima ao filme e foi construído a partir de entrevistas com cerca de 200 domésticas. A associação com o documental está presente também na estrutura narrativa. A história das trabalhadoras, construída em narrativa ficcional clássica é entrecortada por instantes de simulação documental: quando as personagens aparecem ora sentadas diante da câmera respondendo perguntas como “qual a sua cor favorita?” e “o que você gosta de comer?”, ora sozinhas no ônibus refletindo questões existenciais como o descontentamento com a pobreza, ou “a sina de ter nascido empregada doméstica”.

Em *Doméstica*, longa-metragem dirigido por Gabriel Mascaro, do gênero documentário, lançado em 2012, sete jovens moradores de grandes cidades brasileiras recebem uma câmera e a missão de registrar o cotidiano de suas empregadas durante uma semana. O diretor poderia, de posse das imagens, editá-las como bem entendesse. As cinco histórias retratadas são bastante diferentes entre si: uma empregada que cuida de uma criança com deficiência na periferia de São Paulo enquanto a mãe (também empregada doméstica) trabalha fora e uma mulher de meia idade que acaba por se tornar empregada doméstica da antiga amiga de infância, no Rio de Janeiro, são alguns dos casos mostrados.

Nos dois filmes, há a intenção, segundo os realizadores, de promover a reflexão da sociedade acerca dos papéis sociais das empregadas domésticas. Na obra de 2001 o foco principal é romper com a invisibilidade das domésticas, que embora sejam personagens recorrentes no cotidiano brasileiro – e nas obras audiovisuais – têm sua representação cercada de estigmas e estereótipos. Assim, o realizador optou por não mostrar padrões, e focar a obra na construção identitária das domésticas. Quem são? Como vivem? O que pensam? são algumas das questões norteadoras do filme. Já no filme de 2012, produzido em um contexto de debate mais avançado do ponto de vista político, o foco desloca-se da identidade individual para as relações sociais. São os padrões os responsáveis pela captação das imagens e pela seleção do que filmar e há constantemente um processo de diálogo (verbal ou não) entre eles e as empregadas. Ou seja, o filme se baseia muito mais na relação mediada entre patrão e empregada do que na própria visão de mundo das domésticas.

Assim, a proposta desta comunicação é discutir a construção das personagens nas duas obras, considerando que apesar de seus propósitos de dar visibilidade às domésticas, talvez não tenham vencido o desafio de reconhecê-las enquanto sujeitos com direito à própria imagem e voz. E se podemos considerar que os filmes representam avanços na tentativa de pautar a discussão sobre as relações de trabalho no ambiente doméstico, é possível perceber, a partir de Kosik (1976), que nas duas obras ainda não se rompe com uma percepção do cotidiano, onde as relações pré-estabelecidas socialmente, criam indivíduos apáticos e/ou, no caso do trabalho doméstico, associam tal atividade a falsos laços de comunidade e solidariedade, discurso presente tanto entre patrões como nas empregadas dos dois filmes aqui focados.

### *Bibliografia*

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto & Grafia.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A Personagem de Ficção**. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder** - A Inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentá-

rio. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

KOSIK, Karel. **Diatélica do Concreto**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

## Victor Guimarães (UFMG)

### Metamorfoses do povo: Aloysio Raulino e o Nuevo Cine Latinoamericano

Como nos lembra Alain Badiou (2013), a palavra povo nunca foi, em si mesma, um substantivo progressista. Entre o “Volk” nazista e o “All Power to the People” dos Black Panthers, há toda uma miríade de variações históricas, contextuais e valorativas que nos impede de tomar esse vocábulo como pedra de toque de nossa argumentação sem a necessidade de uma reserva primeira. “A verdade é que ‘povo’ é hoje um termo neutro, como tantos outros vocábulos do léxico político” (BADIOU, 2013). Mas, então, por que insistir em uma palavra tão antiga e tão aberta a múltiplas significações?

O reconhecimento de que a palavra povo comporta tantos sentidos – contraditórios, altamente dissensuais – não é (ou não deveria ser) um obstáculo ao pensamento, mas justamente um estímulo ao enfrentamento da questão. Como nos diz Jacques Rancière, o desentendimento – cerne da política – “não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto”, mas o embate “entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura” (RANCIÈRE, 1996, p. 11). O dissenso latente – e sempre renovado a cada vez – em relação ao significado do povo é justamente a possibilidade de que essa palavra possa abrigar alguma possibilidade política.

“Que cinema necessitam os povos subdesenvolvidos da América Latina? Um cinema que os desenvolva”, diz peremptoriamente o manifesto “Cine y subdesarrollo” (1962), de Fernando Birri. E continua: “nos interessa fazer um homem novo, uma sociedade nova, uma história nova, e portanto uma arte nova, um cinema novo. Urgentemente”. Se o povo enquanto coletividade ativa não existe na América Latina de então – como constata Deleuze (2005) –, o cinema deve participar de sua invenção.

O cinema deve intervir diretamente no processo de liberação dos povos latinoamericanos, eis a premissa de vários manifestos e filmes do NCL. “Nosso primeiro gesto/Nossa primeira palavra/Liberação/(...)/Para não ser colônia só cabe uma opção/Poder para o povo/Inventar/”, bradam as cartelas de *La Hora de Los Hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968). Mas se o devir do povo foi um motivo central do cinema da região nos anos 1960 – seja nos manifestos, seja na reflexão crítica, seja nos próprios filmes –, de lá para cá esse vocábulo foi gradativamente desaparecendo de nosso repertório crítico. Nesse sentido, ao retomar um conjunto de obras vinculadas ao NCL – além dos já citados, manifestos como “Hacia um tercer cine” (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1969) e “Teoría y práctica de un cine junto al pueblo” (Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, 1978) e filmes como *Los Inundados* (Fernando Birri, 1962) e *Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés, 1969) – e compará-los a alguns filmes de Raulino realizados nas duas décadas seguintes, o texto procura retomar a validade da palavra povo para a discussão estética e política contemporânea sobre o cinema na América Latina.

Essa palavra guarda uma série de ambiguidades e devires que, no corpo a corpo com esses textos e filmes e com o cinema de Raulino, parecem apontar uma rentabilidade teórico-analítica que nenhum outro vocábulo parece comportar. Acreditamos que, ao analisar as nuances das figuras do



povo nessas diversas obras, teremos condições de perceber como essa premissa tão recorrente variou ao longo do tempo e das obras, e como ela é capaz de se metamorfosear nas elaborações formais de cada filme. O trabalho toma a obra de Raulino como um laboratório de formas de figurar o povo, contrastando seus procedimentos com outras figurações para melhor perceber suas singularidades.

Se a obra de Raulino é, por excelência, dedicada ao encontro singular com os sujeitos filmados, ela também arrisca – em seu viés alegórico – a figuração de uma coletividade por vir, de uma comunidade vital, ainda não realizada, mas exposta e vibrante enquanto potência. Da afirmação coletivista e categórica do título de *Teremos Infância* (que contrasta violentamente com a realidade brutal dos meninos de rua do filme) à aspiração latino-americanista de *Noites Paraguayas*, o que a ininterrupta figuração dos pobres em Raulino parece encarnar não é nem a tipificação cristalizadora do “modelo sociológico” (BERNARDET, 2003), nem a etnografia à Coutinho: a cada vez que um personagem marginal irrompe violentamente em um plano de Raulino, a cada vez que um rosto negro ou indígena nos encara e nos dilacera com seu olhar, o que está em jogo é um outro nome do povo.

Se a mise-en-scène é devotada ao encontro irrepetível e à performance singular, a sofisticação da montagem – que faz conviver as imagens mais diversas e não cessa de associá-las a canções, citações literárias, sons extradiegéticos – expande o sentido e aponta sempre para outras cenas. Não há palavra melhor para descrever essa conjugação entre a devoção apaixonada à singularidade dos marginalizados e a impronta alegórica que os faz sempre (pelo cinema) serem muito mais do que indivíduos.

### *Bibliografia*

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**: Teorias de Cinema na América Latina. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.

BADIOU, Alain. “**Vingt-quatre notes sur les usages du mot ‘peuple’**”. In: BADIOU et al., *Qu’est-ce qu’un peuple?*. Paris: La Fabrique, 2013, pp.9-21. Disponível em: <http://ekopolitica.blogspot.com.br/2013/09/quest-ce-quun-peuple.html>

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo, Cia das Letras: 2003.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

LEÓN FRIAS, Isaac. **El nuevo cine latino-americano de los años sesenta**: entre el mito político y la modernidad fílmica. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Ed.34, 1996.

### **Marcelo Miranda (UFMG)**

#### **O devaneio e a imaginação como tensões da forma e reposições de presença em Falsa Loura, de Carlos Reichenbach**

Em *Falsa Loura* (2007), filme derradeiro do cineasta brasileiro Carlos Reichenbach (1945-2012), é narrado o cotidiano de trabalhadoras da indústria na periferia de São Paulo, tendo a jovem e impetuosa Silmara como protagonista. Ao mesmo tempo em que segue os dramas da personagem com proximidade e intimismo através de três núcleos (a casa onde ela mora com o pai, a fábrica onde convive com colegas de trabalho e as relações amorosas com ídolos da música), o filme por vezes se



afasta da linearidade do enredo mimético e insere sequências de epifania e devaneio de Silmara. São instantes em que se “abolem as fronteiras entre o documento e a ficção, a obra engajada e a obra pura” (RANCIÈRE, 2013). Reichenbach constrói, assim, uma “fábula contrariada”, conceito desenvolvido por Rancière para definir a “encenação de uma encenação, contramovimento afetando o encadeamento das ações e dos planos, automatismo separando a imagem do movimento, vozes escavando o visível” (2013).

O movimento de contrariedade fabular, pelo qual o enredo objetivo se abre à explicitação do elemento subjetivo na abordagem do universo da personagem – variando entre um cotidiano externo verossímil e realista e um imaginário interno atravessado pelas vontades e desejos de Silmara –, dá-se pelo ponto de vista da protagonista. De maneira direta e objetiva, é colocada em cena o que ela sente e pensa como se todas as imagens do filme fizessem parte de um mesmo plano de acontecimento, o que torna “indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção” (RANCIÈRE, 2009).

São ao menos quatro momentos em que se pode detectar este procedimento em *Falsa Loura*: Silmara divide uma bebida e dança com o ídolo Bruno, para deleite dos demais presentes na casa de shows; deitada nua na cama, Silmara se imagina ao lado de outro ídolo musical, Luís, num cenário de fundo falso e um mar de papel, enquanto a letra da música aparece na cena tal como em vídeos de karaokê; ao transar com Bruno, Silmara parece vislumbrar as ondas do mar arrebatando em pedras de algum lugar indefinido; ao se entregar a Luís, Silmara aparece diante de uma janela onde há uma Lua falsa e exageradamente iluminada.

O trabalho aqui proposto pretende analisar, na tessitura de *Falsa Loura*, na sua relação com outros filmes dirigidos por Reichenbach também com trabalhadoras de periferia – *Garotas do ABC* (2003) e *Anjos do Arrabalde* (1987) – e à luz de ideias de Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman e Marie-Jose Mondzain, entre outros, de que maneira a contrariedade da fábula se potencializa na evolução de abordagem de um determinado tipo de personagem na obra do cineasta, para que essa mesma personagem ressurgisse fortalecida e visível. A ficção hiper-encenada de *Falsa Loura* tem referências do melodrama italiano em Valerio Zurlini, da violência do corpo em Fritz Lang e do sofrimento da figura feminina em Samuel Fuller. Tais relações se dão inicialmente numa abordagem realista das trabalhadoras e, de filme a filme, se reconstroem no imaginário ficcional quanto maiores são os obstáculos da realidade e quanto mais o corpo e os valores de Silmara sofrem no processo.

Em que medida Reichenbach reelabora o imaginário de Silmara em *Falsa Loura* e a arranca do real rumo ao devaneio, para depois devolvê-la mais machucada do que redimida? “Filmado, o corpo atinge uma potência de convicção, uma beleza que o corpo não filmado não conhece. (...) O cinema expõe o corpo humano em todos os seus estados: verdade (crueldade) da tomada cinematográfica, como não filmar a passagem do tempo nos corpos?” (COMOLLI, 2008). Que fissuras e tensões na estrutura do filme estão contidas na dicotomia entre representar um real dado pela geografia e pelos corpos e a ficção pura e antinatural da fábula contrariada? De que forma tanto este filme quanto *Garotas do ABC* e *Anjos do Arrabalde* revalorizam a imagem da personagem de periferia através da construção enganosamente realista e mais profundamente íntima? Como *Falsa Loura* dá à protagonista uma singularidade muitas vezes deixada de lado pelo cinema brasileiro recente, em geral mais seduzido pela sobreexposição do pobre “na luz de sua espetacularização” (DIDI-HUBERMAN, 2011)? E de que forma o corpo de Silmara reage e reflete a circunstância na qual ela vive?

A relevância do cinema de Carlos Reichenbach está na inventividade dos recursos de linguagem e no domínio e controle da imagem. As escolhas formais intrigam por procedimentos contrários aos pré-estabelecidos e pela confusão propositada entre o realismo e o artificialismo, entre a erudição e o

popularesco, na interpretação dos atores e na abordagem de situações e conflitos. Ao encerrar a trajetória de 40 anos e 15 longasmetragens de Reichenbach, *Falsa Loura* permite olhar detidamente as escolhas estéticas do realizador, ampliando possibilidades de compreensão de sua obra e de sua liberdade.

### *Bibliografia*

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim** – Notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural**. In NAZARÉ, Leonor, SILVA, Rodrigo (org.). *A república por vir – Arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: 2011, Fundação Calouste Gulbenkian.

MONDZAIN, Marie-Jose. **Nada tudo qualquer coisa, ou a arte das imagens como poder de transformação**. In NAZARÉ, Leonor, SILVA, Rodrigo (org.). *A república por vir – Arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: 2011, Fundação Calouste Gulbenkian.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus Editora, 2013.

### **Vinicius Barreto (UnB)**

#### **O modo de narração paramétrico e o estranhamento como estratégias de produção de sentido em *Post Mortem* (2010), de Pablo Larraín**

Dentro do contexto de um projeto de mestrado que investiga as diferentes estratégias de produção de sentido em três diferentes filmes de Pablo Larraín – *Tony Manero* (2008), *Post mortem* (2010) e *No* (2012) –, a apresentação debruça-se sobre a segunda obra desta trilogia da ditadura chilena. Tomando-se como ponto de partida o conceito de “modo de narração paramétrica”, formulado por David Bordwell (1996) a partir da obra “*Práxis do cinema*”, de Noël Burch (1973), em que o filme é visto como uma estrutura dialética, composta a partir da escolha estilística de diferentes “parâmetros”, segundo Burch ou “técnicas filmicas”, segundo Bordwell, avalia-se como em *Post mortem* as diferentes disposições dos corpos dos atores em relação à câmera e a relação campo/extra-campo apontam para um exercício estilístico em que a forma assume preponderância sobre o tema do filme. Neste sentido, o filme adensa uma crítica à representação mimética e ao ilusionismo cinematográfico, já iniciada em *Tony Manero*, aprofundando-a ao ponto de denotar a impossibilidade da representação fidedigna, analógica, da realidade, por meio do filme. Algo que, na teoria do cinema ficou marcado pelo conceito de “impressão de realidade”, da qual esta expressão de arte estaria impregnada. Se em *Tony Manero*, a estratégia de produção de sentidos, conforme análise já realizada do filme, aponta para uma mensagem de fundo alegórico, em que se denuncia o mimetismo como processo de falseamento, na esteira do pensamento platônico, em *Post mortem*, a representação mimética será posta em xeque ao se conceber o filme muito mais como um exercício da forma do que o veículo para a transmissão de um determinado conteúdo de denúncia da realidade. Assim, se em *Tony Manero*, há um “regime mimético” da representação, segundo definição de Jacques Rancière (2005), em que se procura produzir determinados efeitos sobre a plateia – mormente efeitos de terror por conta de um personagem psicótico que pretende se tornar o novo *Tony Manero* do

Chile num programa de calouros da TV chilena em plena ditadura militar –, em *Post mortem* não se visa mais a engendrar tais efeitos no público. Pelo contrário, o filme pretende suspender as ideias de uma mensagem a ser decifrada pelo público e de uma cena impregnada de pathos, que mobilize nossas emoções – características típicas de um “regime mimético” da arte, ainda segundo Rancière. Assim, se em *Tony Manero* atinge-se uma espécie de contradição – critica-se o processo mimético valendo-se de estratégias miméticas de representação –, a solução aparentemente encontrada pelo autor no segundo filme é a de anulação de qualquer representação que se pretenda “naturalizada” ou mimética. Assim, em complemento ao conceito de cinema paramétrico, pretende-se utilizar o conceito de “distanciamento” (ou “efeito-V”), de Bertolt Brecht, para explicar a atuação desnaturalizada dos atores como uma forma de crítica à poética dos efeitos aristotélica e à concepção de que a cena deve criar uma relação de identificação/empatia entre público e ator. Tal estranhamento da interpretação – presente em filmes como *Pickpocket*, de Robert Bresson (1959) ou *Não reconciliados*, de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1965) – instaura uma distância da cena que permitiria uma melhor avaliação do que se passa, estando o espectador agora “desatado” de uma ilusão da representação naturalista no cinema, que impede uma cognição mais crítica pelo espectador. *Post mortem* estaria, assim, a meio caminho entre um regime mimético da representação, presente em *Tony Manero*, e um “regime estético” (conceito também empregado por Jacques Rancière) que marca o híbrido *No*, em que imagens de arquivo e imagens do universo diegético são mescladas sem nenhuma defasagem, já que todas foram tomadas utilizando-se o mesmo suporte, o vídeo u-matic. O hibridismo de *No* aponta para uma heterogeneidade de sentidos, típica do regime estético, em que não há um significado a priori, delimitado pela instância autoral mas, antes, uma pluralidade de sentidos, que podem ser atribuídos por um espectador emancipado. *Post mortem*, sendo a suspensão da produção de sentidos, mas ainda preso a um regime mimético da representação na medida em que tenta negá-lo, seria um momento de transição de um regime ao outro.

### *Bibliografia*

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973

HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão**. São Paulo: Editora Papirus, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

WALSH, Martin. **The brechtian aspect of radical cinema**. London: BFI Publishing, 1981.

### **Marco Túlio Ulhôa (UFF)**

#### **O fato anacrônico em *El Viajero Inmóvil* de Tomás Piard: a economia da revelação em eras imaginárias**

Das páginas do romance *Paradiso* (1966), às imagens do filme *El Viajero Inmóvil* (2008), o diretor cubano, Tomás Piard, realizou, não só uma impactante transposição entre duas linguagens distintas, como também visou dar uma espécie de novo corpo teórico para o pensamento de José Lezama Lima. Em confluência com os estudos do escritor sobre a expressão americana, Piard deu vida a um processo de adaptação que acabou por delinear um outro sistema narrativo capaz de assestar a

sua autonomia poética frente ao material original. Ao engendrar no espaço-tempo cinematográfico, uma perspectiva sobre o conceito de eras imaginárias, conforme fora estabelecido pelo escritor cubano em seu ensaio *Las Eras Imaginarias* (1971), Tomás Piard interrompe os limites entre o documentário e a ficção, o real e o imaginário, e faz com que a criação de anacronismos em seu filme sejam importantes fatos estéticos e filosóficos na conceptualização da obra e na aproximação entre a linguagem cinematográfica e exuberância barroca da escrita e da teoria de Lezama Lima.

Em busca aproximar as qualidades formais de *El Viajero Inmóvil* com as concepções de José Lezama Lima sobre a imagem e a sua capacidade de nos oferecer uma perspectiva sobre a vivência histórica e poética dos povos latino-americanos, o propósito do presente estudo é averiguar as possibilidades do fato anacrônico, mediante o papel da linguagem cinematográfica, como uma alternativa de diálogo estético entre as eras imaginárias e a maneira como Jacques Rancière definiu o anacrônico como um “recorte no tempo numa economia da revelação” (RANCIÈRE, 2011 p. 23). Na medida em que a teoria de José Lezama Lima se demonstra como o espaço privilegiado de uma ontologia da natureza, onde o papel cognoscente das faculdades naturais atravessam a poética temporal do mundo civilizado ocidental, as questões acerca do histórico e do eterno tendem a serem reconsideradas como partes determinantes de um pensamento mais amplo à respeito do tempo e das suas diferentes formas enunciação no regime estético das artes. Dessa maneira, cabe ao estudo investigar os desdobramentos estéticos e políticos da maneira como a teoria americanista de Lezama Lima atravessa e torna específica, as noções de anacronismo e imagem-tempo no cinema latino-americano pelo prisma da produção de tons barrocos realizada por Tomás Piard em *El Viajero Inmóvil*.

### *Bibliografia*

BATAILLE, Georges. **A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CHIAMPI, Irlemar. **A história tecida pela imagem**. In: LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*; tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana**; tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Las eras imaginarias**. Madrid: Fundamentos, 1971.

\_\_\_\_\_. **Paradiso**. tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O conceito de anacronismo e a verdade do historiador**. In: *História, verdade e tempo*. Org. Marlo Salomon. Chapecó, SC: Argos, 2011.

### **Denise Tavares (UFF)**

#### **Mente Nueva: identidade, experimentações e limites da série veiculada pela TV TAL**

Projeto oriundo de um deslocamento de paradigma assumido por seus idealizadores, isto é, eleger a televisão, agora, como espaço estratégico de atuação política e social, a TV TAL (TV da América Latina, idealizada em 2004 por um grupo liderado por Orlando Senna, cineasta e ex-integrante do primeiro governo Lula/Brasil), tem investido em produções e/ou veiculações de séries documentais que expõem alguns dos principais desafios que acompanham a relação do audiovisual com a construção da identidade latino-americana. Isto porque se, de um lado, há uma gama significativa



de produções voltadas à valorização das tradições culturais e artistas da região, de outro, pouco se rompe com a persistente invisibilidade que a esquerda latino-americana destinou à ciência e à tecnologia. Tal desenho de “programação”, acessível quase integralmente via Internet - mas também circulando nas chamadas redes públicas dos países latino-americanos - localiza a dificuldade de se encontrar um novo lugar para estas áreas do conhecimento, incluindo um espaço para a relação histórica de perseguição e exílio de boa parte dos cientistas destes países durante as ditaduras militares dos anos 1960/70. Ou seja, um lugar que não signifique tanto uma aderência acrítica quanto a negação anacrônica, em virtude de um cotidiano atual, fortemente marcado pela relação com a tecnologia, por exemplo. Neste sentido, a proposta, aqui, é discutir os 14 episódios da série colombiana *Mente Nueva*, que se apresenta como uma série documental para televisão, sobre ciência, tecnologia e inovação, totalmente concebida e dirigida pelo cineasta Erik Layton, e com duração média de 25 minutos por episódio. Interessa-nos, particularmente, a análise da sua construção narrativa, problematizando, em especial, o ponto de vista, personagens e temáticas que a série apresenta. Nossa hipótese é que este esforço de se voltar, finalmente, para as chamadas “ciências duras”, pode significar a abertura de um debate mais profundo sobre o lugar que a ciência e a tecnologia ocupam na construção identitária da região latino-americana, quando mediada pelo audiovisual. O que se desdobra, por sua vez, em propostas que não desprezem a potência de uma linguagem que sempre foi reconhecida como parceira essencial aos projetos de uma sociedade mais igualitária e justa em todo o continente. Vale acrescentar que após dez anos de atividades, a TV TAL, que se define como “uma rede de intercâmbio e divulgação da produção audiovisual de todos os 20 países da América Latina” (site da TV TAL), acumula hoje um acervo de mais de 8 mil documentários que circulam em 283 canais de televisão destes países, além de boa parte estar disponível no site da TV. A rede mantém, ainda, parceria com outras televisões da Europa, confirmando um dos seus objetivos que é mostrar como são e vivem os países latino-americanos para além dos limites das suas fronteiras.

### *Bibliografia*

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Tesxto Grafia, 2009.

BURKETT, Warren. **Jornalismo Científico: como escrever sobre ciência, medicina e alta tecnologia para os meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

LEÓN, Bienvenido (coord). **Ciencia para la televisión** - El documental científico y sus claves. Barcelona: Editorial UOC, 2010

RAMOS, Fernão. **Mas Afinal...O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um Discurso Sobre as Ciências**. 7ª ed. São Paulo: Cortez, 2010

ZAMBONI, Lilian Márcia Simões. **Cientistas, Jornalistas e a Divulgação Científica** – Subjetividade e Heterogeneidade no discurso de divulgação científica. Campinas/SP: Autores Associados/Fapesp, 2001

### **Francieli Rebelatto (Unila)**

**Processos de auto-representação e política das identidades no cinema e audiovisual comunitário latino-americano: o caso da TV Serrana de Cuba**

(...) dislocar un cine - industrial, formal, burgués - atrapado en la ficción de una polis unitaria donde los símbolos tienen un significado único y proponer una



comunidade- en cuanto narrativa visual e história política - que relaciona a los seres humanos bajo su “irreductible” diferencia (OSSA 2013, 48)

Apresento aqui, as aproximações iniciais de uma trajetória de pesquisa acerca do Cinema e Audiovisual comunitário e as primeiras identificações de um objeto de pesquisa a ser analisado dentro de um escopo mais amplo de ações e projetos na América Latina. Dialogando com a citação acima, este trabalho busca ser um espaço de deslocamento dos olhares e pesquisas do eixo do cinema industrial, para uma produção cinematográfica e audiovisual que - a partir das vivências comunitárias -, aflora como resistência, novas visualidades e experimentações estéticas por meio da apropriação da linguagem audiovisual e das tecnologias no seio de comunidades à margem - fronteiriças -, e/ou periféricas.

Centro-me, no entanto, inicialmente em uma experiência cubana. Há mais de vinte anos, na Sierra Maestra de Cuba, foi iniciado um projeto comunitário de produção audiovisual. A TV Serrana teve como intuito inicial produzir documentários que mostrassem a vida dos camponeses que viviam na região: “Concebida para reflejar y defender la identidad, los valores humanos y la cultura de los habitantes de la Sierra Maestra, el sistema montañoso más alto de Cuba, la Televisión Serrana (TVS) es un proyecto comunitario que fomenta el conocimiento y uso de los medios audiovisuales con fines sociales, educativos y de promoción cultural. Teniendo como fuerza motriz y principal fuente de inspiración la vida cotidiana, historias, personajes e incomparables escenarios de las más intrincadas comunidades del país. (Informações obtidas do site do projeto <http://www.tvherrana.icrt.cu/>)

Pela trajetória e consolidação do projeto comunitário da TV Serrana que evidencio a importância de abordá-lo pela perspectiva dos estudos contemporâneos do cinema e audiovisual comunitário latino-americano. Neste percurso, ainda inicial, entendo um meio de comunicação comunitário como aquele que pertence a comunidade, muito menos pela infraestrutura e equipamentos, se não pelas tomadas de decisões destes grupos - processos de autonomia discursiva:

Como punto de partida, consideramos que el cine y audiovisual comunitarios abarcan aquellos procesos que nacen y se desarrollan impulsados desde una comunidad organizada, cuya capacidad es suficiente para tomar decisiones sobre los modos de producción y difusión, y que interviene en todas las etapas. (DRAGON, 2014).

Assim, quando saímos do foco da autoria individual - o olhar externo do realizador -, à autoria comunitária, não podemos deixar de entender a atmosfera política da construção e reconhecimento das identidades e as questões da auto-representação, “questões sobre as tensões políticas a respeito de quem fala, quando, como e em nome de quem” (SHOHAT; STAM, 2006:445). As políticas de construção das identidades lutam pela “auto-representação” das comunidades em situação de marginalização e pelo direito que as mesmas tem de falar de si. Nesta mesma reflexão proposta por Shohat e Stam eles se perguntam como podemos evitar a dupla armadilha de um possível “isolacionismo étnico” quando apenas as minorias podem falar pelas minorias, ou seja, qual seria o caminho possível para não prolongar a herança colonial da incompreensão e da falta de sensibilidade em relação às chamadas minorias, sem para isso, silenciar as vozes que podem ser aliados potenciais na representação das comunidades: “No lugar de se indagar sobre quem pode falar, deveríamos perguntar sobre a possibilidade de falarmos juntos. Como podemos misturar nossas vozes, seja em coro, em antífona, na forma de perguntas ou respostas ou em polifonia; (SHOHAT; STAM 2006).

Mas afinal, qual conceito de comunidade? Partimos das articulações semânticas, políticas e estéticas do conceito de comunidade que se impõe nas imagens cinematográficas, a partir da análise do pesquisador chileno Carlos Ossa em seu livro ‘El ojo mecánico, Cine Político y Comunidad en América Latina’. Segundo o autor a teoria cultural na América Latina, especialmente se politiza junto as revoluções tecnológicas massivas o que provoca ruínas nas narrativas da identidade. Sendo assim, “la comunidad se transforma en una metáfora visual cuya función cognitiva, nos dice Carlos Rincón (2001), es el desciframiento de las prácticas de apropiación y circulación cultural como la representación de esos procesos en discursos específicos” (Ossa 2013, 16). Por isso, a comunidade ao impor este horizonte está evidenciando um espaço de construção de identidades e do despertar de novas memórias coletivas e/ou individuais. No entanto, precisamos sempre estar vigilante ao pensarmos em imagens que representam ou apresentam o povo e a comunidade para responder a questão essencial desta discussão: Pode a arte, neste caso o audiovisual, mostrar a comunidade sem reduzi-la a um instrumento retórico ou a publicidade nacionalista?

A partir de Rancière (2010:99) podemos lançar a tentativa de um caminho para responder a pergunta, visto que para o autor, “Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a um dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen”. Mesmo em imagens de representação desde fora da comunidade ou desde dentro, existe construções de diferentes mecanismos de visibilidades que estão alicerçados a partir de escolhas narrativas, estéticas, mas especialmente em políticas concentradas no interior dos próprios grupos e seus interesses. Nosso caminho é entender, por meio da produção audiovisual da TV Serrana, onde encontramos esta construção da auto-representação e como podemos evidenciar o deslocamento da autoria individual externa à autoria comunitária dada no interior da comunidade campesina de Sierra Maestra. Das margens às centro: iniciamos o percurso.

### *Bibliografia*

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon** - La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, España, Paidós, 1987.

DRAGON, Alfonso Gumicio. **El Cine Comunitario en América Latina y el Caribe**. Fundação no Novo Cinema Latino-Americano, 2014.

FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson, (org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chape-có, SC: Argos, 2010.

OSSA, Carlos. **El ojo mecánico**. Cine Político y comunidad en América Latina. FCE, 2013.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

### **Karla Holanda (UFJF)**

#### **Documentário moderno brasileiro e uma estranha ausência**

O dito documentário moderno brasileiro surge ali no final da década de 1950 e vai se afirmando ao longo dos 1960. São filmes que trazem um Brasil pouco visto na tela de cinema – homens e mulheres miseráveis, vestidos em farrapos, habitando casebres erguidos com barro e cobertos por palhas, falando um português distante do erudito ou dos centros urbanos, quase sempre vindos de regiões pobres ou longe das grandes capitais. Esse aspecto se tornou a grande novidade trazida por esse cinema, mais até do que os métodos de filmagem que faziam escola na França e nos Estados Unidos/Canadá naquele

momento, que ficaram conhecidos como “cinema verdade” e “cinema direto”, respectivamente. Essas duas vertentes de se fazer documentário se alimentavam das conquistas tecnológicas que tornavam as câmeras menores, que possibilitavam aumentar a quantidade de minutos filmados de uma só vez e que permitiam sincronizar imagem e som, através de um equipamento portátil.

Uma conhecida exceção a esses tipos e cenários, é costumeiramente tida como a primeira obra fílmica a se falar da classe média brasileira: o longa metragem *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967). Nesse filme, a classe média carioca, em especial de Copacabana, é retratada – são jovens na praia, jovens na fila do alistamento militar, são estudantes discutindo numa pensão, é um aposentado conservador, é uma cabelereira de meia idade que dá conselhos amorosos a moças; e outros tantos.

Entretanto, o que há de comum em praticamente todos esses filmes, inclusive em *A opinião pública*, é a presença de uma voz condutora, que orienta o espectador sobre o que ele está vendo e ouvindo. Mesmo que já se buscasse aproximação com os estilos direto e verdade, não era comum ver a realidade brotar na tela ou se interagir com ela, revelando os processos pelos quais os discursos eram construídos – identifico em Nelson Cavaquinho (Leon Hirszman, 1969) uma exceção, ao fugir da voz over explicativa. Parecia forte a necessidade de diagnosticar e analisar o Brasil. Evidentemente, não se pode comparar nossa realidade com a dos franceses e estadunidenses; nossas emergências eram outras.

Por outro lado, um documentário que nunca apareceu na discussão dos filmes feitos nessa década surge como um curioso contraponto em relação a tudo que se fazia até ali. *A entrevista* (Helena Solberg, 1966) é um curta metragem de 19 minutos que aborda a classe média alta carioca, trazendo questões nunca antes abordadas e explorando a pluralidade e diversidade dos discursos, muitas vezes contraditórios entre si e não usando voz over.

Helena Solberg realizou cerca de 15 filmes ao longo (até hoje) de 50 anos de carreira. Esse seu filme de estreia ficou à margem da história, poucos conhecem, ninguém discutiu. Nesta comunicação, pretendemos analisá-lo, cotejando com o que predominava naquele momento.

### *Bibliografia*

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. Senac, 2008.

SAYAD, C. **Performing authorship**. Londres: I.B. Tauris, 2013.

TAVARES, Mariana. **Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

### **Luiz Garcia (UFF)**

#### **Notas para uma cartografia de uma jornada: reemprego de imagens em *Um dia na vida de Eduardo Coutinho***

Da manhã do dia 10 de outubro de 2009 à madrugada do dia seguinte, durante 19 horas ininterruptas, o cineasta Eduardo Coutinho zapeou e gravou as programações de vários canais abertos da televisão brasileira. Em entrevista, revelou que sua motivação inicial foi a de formular uma espécie

de tratado sobre temas que muito o interessavam, o plágio, a paráfrase e a questão do copyright. Do material bruto, resultou *Um dia na vida* (2010, 90 min), uma espécie de “jornal diário” constituído pelo acúmulo desse material variado, recortando temas que vão do Capital à coisa mais trivial, sem contudo querer “tornar as coisas facilmente ideológicas” em sua formatação final, como também não se tornar uma crítica fácil à cultura de massa, mas sim uma crítica, sob um ponto de vista capitalista, à “bagunça absoluta da televisão brasileira” (Coutinho, 2014). O filme, obviamente impossibilitado de circular comercialmente por questões de direitos autorais, foi apresentado algumas vezes em salas de maneira quase clandestina, e após a morte de seu diretor pode ser encontrado na internet. O gesto de Coutinho em *Um dia na vida* envolve inúmeros pontos relevantes sobre o reemprego de imagens na contemporaneidade, desde os problemas legais de copyright dessas imagens e de resposta a este fluxo que nos assaltam cotidianamente, ao próprio problema intrínseco ao filme em sua operação de montagem. É sobre esse aspecto que este trabalho se propõe a tratar e de seu caráter experimental.

A primeira evidência da montagem em *Um dia na vida* é a de seguir a ordem cronológica da programação, contudo e segundo o próprio Coutinho, ao adotar o zapping durante a gravação, havia a impossibilidade em gravar um outro canal. Disso, pode-se constatar alguns movimentos da operação: a aleatoriedade presente no ato, e ao mesmo tempo em que se abre ao acaso sobre aquilo que será captado; a escolha de um ponto de corte com a mudança para o próximo canal, já uma forma de pré-edição; e a seleção e eleição, dentre as 19 horas de material bruto, do que se efetivou ao final enquanto filme. Uma outra particularidade que se diferencia de outros títulos da filmografia de Coutinho, refere-se à própria presença do diretor, seja sua voz off nos primeiros filmes ou dialogando com os entrevistados nas realizações mais recentes. Em *Um dia na Vida* não existe nenhum comentário narrado sobre as imagens, e sim sua mostraçã (monstration), nos termos de André Gaudreault (Strauven, 2006 apud Gaudreault, 1984) para o primeiro cinema, ou seu exibicionismo em um sistema mostrativo de atrações, para Tom Gunning (2006). Uma relação experimental promovida entre essas imagens e seus espectadores, fazendo elas serem vistas de outra maneira, mecanismo que o mesmo Gunning reconhece no cinema avant-garde. Ao fazer o deslocamento de imagens televisivas para o âmbito do cinema, Coutinho estabelece a possibilidade de uma reflexão estética e política sobre essas imagens e permite ao espectador estabelecer relações entre elas. Como aponta Rancière em seu conceito de *imageness*, como “um regime de relações entre os elementos e entre as funções” [da imagem], [...] “entre o todo e suas partes, entre uma visibilidade e um poder de significação e afeto associado a ela; entre as expectativas e o que acontece para atender elas” (RANCIÈRE, 2009); pode-se associar à montagem de *Um dia na vida*, onde imagens ordinárias, heterogêneas, justapostas, estabelecem um fluxo de choques e tensões. Por fim, embora Coutinho não esclareça nenhuma tese sobre a montagem, perguntamo-nos se seria possível estabelecer uma cartografia sobre a montagem deste filme-experiência, como forma de reconhecer as relações entre as imagens apresentadas.

### *Bibliografia*

STRAUVEN, Wanda. **Introduction to an Attractive Concept**. (in) *Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

GUNNING, Tom. **The Cinema of Attraction[s]**: Early Film, Its Spectator and the Avant- Garde. (in) *Cinema of Attractions Reloaded*. (Org.) Strauven, Wanda. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **The future of the image**. Verso, New York, 2009.



## Scheilla Franca (UFBA)

### Notas sobre o cinema (em) comum no cenário independente brasileiro

No final da primeira década do século XXI, a cinematografia brasileira se vê alimentada de um conjunto de filmes que apresentam características compartilhadas e que vêm causando grande impacto em festivais nacionais e internacionais, na crítica de cinema e nas pesquisas acadêmicas. Diversas publicações foram feitas acerca desse modo de fazer cinematográfico e aparecem as primeiras nomenclaturas que tentam abarcar essas produções: Novíssimo Cinema Brasileiro (BRAGANÇA, 2011), Cinema Pós-Industrial (MIGLIORIN, 2011), Cinema de Garagem (IKEDA e LIMA, 2011). Em linhas gerais, as nomenclaturas e publicações apresentam pontos em comum na descrição do que seria essa face da produção de cinema brasileiro do século XXI: um modelo de cinema que privilegia uma não fixidez dos papéis dos sujeitos envolvidos na produção dos filmes (intercâmbio de papéis e funções na equipe de realização fílmica); que não depende de formas tradicionais de patrocínio do cinema brasileiro (grandes editais públicos e apoio de grandes empresas privadas); e que – na nossa concepção – parece compreender o fazer cinematográfico como algo comum (ordinário e compartilhado), filmando através de aparatos ordinários e partindo dessa premissa para construir através da experiência fílmica algo particular.

Dentro desse cenário, vem se observando o surgimento cada dia mais frequente de filmes gerados dentro dos coletivos audiovisuais. Alumbramento, Teia, Duas Mariola, são alguns dos coletivos de maior destaque a nível nacional. Na Bahia, a produção e discussão de cinema também vê o surgimento de coletivos de cinema. Entre outros, podemos citar o CUAL (Coletivo Urgente de Audiovisual), o ÊPA, A Rosza Filmes (que embora seja uma produtora, trabalha num formato de coletivo), e o Coletivo Gaiolas (os dois primeiros da cidade de Salvador e os dois últimos, de Cachoeira, no Recôncavo Baiano). O perfil desses coletivos é relativamente semelhante: são constituídos por jovens, que, em geral, se encontraram nas universidades e que sentiam necessidade de produzir, de realizar obras fílmicas da maneira como acreditavam que deveria ser realizado.

No entanto, essa realização de cinema em comum não se restringe apenas aos coletivos, mas há obras que (podemos inferir através de sua escritura) também se aproximam dessa necessidade estética de realização comum da obra. É o caso de filmes como “Morro do céu” (2009), realizado por Gustavo Spolidoro. Acreditamos que sem a participação afetiva e efetiva dos seus atores/protagonistas, a obra não teria a forma e a força estética que apresenta.

Esse modo de produção em comum tem gerado filmes que trazem para a própria obra, em sua escrita, narrativa, poética e estética, tensionamentos próprios do seu contexto de produção. Essas questões se tornam presentes desde a escolha do enredo, ou seja, do tema do projeto fílmico, da forma como se constrói a narrativa fílmica, que parece chamar a atenção para o modo como a obra foi feita através, sobretudo da escrita comum (aqui compreendido como banal, ordinário, mas também afetivo, ideal compartilhado). A fim de realizar essa discussão da relação entre modos de produção, escrita e leitura de obras realizadas coletivamente (dentro de coletivo ou não), esta comunicação traz à baila alguns longas-metragens realizados dentro dessas perspectivas: “Os monstros” (2011), “Morro do céu” (2009) e “Olho A’dentro” (2014).

“Os Monstros” (2011) é um filme dirigido a 16 mãos pelos irmãos Pretti e os primos Parente, como costumam assinar. O filme foi produzido pelo coletivo Alumbramento e acompanha a história de 4 amigos que sentem o fracasso em seus relacionamentos e na tentativa de trabalho em indústrias do cinema. Assim, decidem juntos se reunirem para criar de maneira mais livre. “Morro do céu” (2009)



é um filme realizado por Gustavo Spolidoro, onde acompanha o cotidiano de dois jovens da comunidade de Morro do céu. “Olho A’Dentro” (2013) é um longa-metragem realizado pelo Coletivo Gaiolas, composto por três mulheres então estudantes da Universidade Federal do Recôncavo Baiano, que têm em comum a busca pela questão do feminino em suas obras. A obra acompanha o cotidiano de mulheres de uma comunidade cigana em Santo Antônio de Jesus.

### *Bibliografia*

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC, 2009.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **O “cinema de garagem” e seus campos éticos, estéticos e políticos**. In.: Cinema de Garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século. 2012. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>. Acesso em: 29/ago./2012.

MIGLIORIN, Cezar. **Por um cinema pós-industrial**. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 09/set./2012. PRYSTON, Angela. O real e o banal no cinema pernambucano contemporâneo. 2011. Disponível em: [http://www.asaeca.org/aactas/prysthon\\_angela.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/prysthon_angela.pdf). Acesso em: 08/set./2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** – Estética e Política. Editora 34. Rio de Janeiro, 2009.

## **Maria Satt (PUC/RS)**

### **As colisões temporais da Ceilândia inscritas no tempo-agora**

A cidade é uma só?, (2011) e Branco sai, preto fica (2014), de Adirley Queirós, integram um vigoroso campo de filmes recentes da produção brasileira que atualizam, em registros diversos, as mestiçagens das dimensões reais e imaginárias, documentais e ficcionais, bem como assumem uma importância fundamental na expressão e partilha das formas de viver, sentir e reinventar as políticas e as poéticas contemporâneas (do cinema e do país). O gesto de Adirley, nesse sentido, é contundente. Em comum, os dois filmes trazem ao centro da cena, sob o signo da violência, a Ceilândia, cidade periférica de Brasília, a partir de uma perspectiva espaço-temporal estilizada, reinventando o espaço e confrontando passado e o devir no “tempo-agora” do acontecimento, tal a noção de Benjamin (2005). Para o filósofo, o presente não é um ponto que separa passado e o futuro, mas um “lugar e a ocasião onde eles se tocam e se confluem” (LISSOVSKI). Assim, a história, diz ele, é o objeto de uma construção saturada pelo tempo-agora. No caso de A cidade é uma só?, e de Branco sai, preto fica, eu diria, a história é um lugar onde transbordam tempos passados e futuros, no presente do acontecimento narrativo, escovados a contrapelo (BENJAMIN, 2005) nas histórias mínimas e acontecimentos infames dos moradores da periferia. Os filmes de Adirley nos trazem a sensibilidade de que “articular historicamente o passado, não significa conhecê-lo tal como ele propriamente foi, significa apoderar-se de uma lembrança, tal como ela lampeja em um instante de perigo” (BENJAMIN, 1984:226), colocando em cena o tempo-agora como um lugar chamuscado pela memória e pelo devir. Nesse sentido, a história como poética do acontecimento é indissociável da memória, intui Maurício Lissovsky ressaltando a confluência e reciprocidade dos tempos na perspectiva benjaminiana. E na mesma esteira, mas evidenciando a potência da imaginação no campo da memória, Didi Hubermann notará “a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado remanescente” (2011:61). Nesse jogo

de tempos, A cidade é uma só?, simula uma “trapaça salutar” (BARTHES, 1996:16) entre os registros documentário e ficcional e coloca o foco no espaço urbano, tanto nos seus mitos de fundação, como no seu crescimento anárquico e desigual, em um embaralhamento de tempos e narrativas. Apesar de sua forte fricção com o real (COMOLLI, 2009:173) Branco sai, preto fica faz um movimento de “desvio pela ficção” (GUIMARÃES, 2014), investindo de forma mais vigorosa nas estratégias ficcionais. Nele, Queirós cria uma ficção científica para fazer irromper um evento de agressão gratuita de policiais, em um baile funk, que resultou no aleijamento de dois moradores da periferia da capital federal. Portanto, é com essa perspectiva política e inventiva que Ardiley Queirós faz eclodir, em uma mesma potência estética, a história e a memória, do filme e do país.

### *Bibliografia*

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1986.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COMOLLI, Jean- Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário: Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

HUBERMANN, Didi. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

LISSOVSKY, Maurício. **A memória e as condições poéticas do acontecimento**. [http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissovsky\\_2.pdf](http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissovsky_2.pdf)

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

## **Lucia Monteiro (Univ. Sorbonne Nouvelle / USP)**

### **À margem. Cinematografias de circulação paralela na costa do Equador**

Realizado em 2010 pelo equatoriano Miguel Alvear no âmbito do programa DocTV América Latina, o documentário *Más allá del mall* debruça-se sobre um fenômeno que havia ganhado força no Equador entre 2000 e 2010: o de uma cinematografia de circulação paralela, completamente alheia aos circuitos de exibição comercial, às leis nacionais de incentivo à produção fílmica e, num primeiro momento, alheia também ao conhecimento da crítica e da cinefilia tradicional. O objetivo desta comunicação não é apenas analisar o filme de Alvear, mas concentrar-se sobre o encontro entre cineastas “diplomados” e cineastas “autodidatas”, que o filme ao mesmo tempo promove e reflete.

Nascido em Quito em 1964, Miguel Alvear cursou rádio, cinema e televisão em Louvain, na Bélgica, e depois estudou no San Francisco Arts Institute, tendo se especializado em cinema e vídeo. Na década de 1990, realizou filmes experimentais em película, e, de volta ao Equador, desenvolveu trabalhos em fotografia, atuando na fronteira entre cinema, fotografia e arte contemporânea. Depois do curta documental *Camal* (1991-2000), sobre a atividade de um matadouro, Miguel Alvear lança o longa de ficção *Blak Mama* (2008), co-realizado com o coreógrafo Patricio Andrade.

Vencedor do Prêmio Augusto San Miguel, do Ministério da Educação do Equador, e exibido na Bienal de Veneza, *Blak Mama* narra de maneira surrealista a trajetória de três recicladores de papel: Blak, Bámbola e I Don Dance. Tanto as referências à cultura popular quanto a caracterização dos personagens sugerem que funcionariam como alegorias das matrizes culturais fundadoras da identidade nacional equatoriana. Trata-se, nas palavras de Amalina Bomnin (2013), de um “ensaio alucinante” “que desconstrói os interstícios da nacionalidade e do pensamento equatorianos, marcados pela hibridação cultural”. Tendo como ponto de partida a festividade da Mama Negra na cidade

andina de Latacunga, na província de Cotopaxi, o filme “mina, do interior, o sentido barroquizante, simulador e anacrônico das realidades sociais equatorianas”.

Com 250 mil dólares de orçamento, Blak Mama fez cerca de 2000 entradas de cinema, cifra vivida pelo realizador como um fracasso. Na abertura de Más allá del mall, Alvear se põe em cena e explica que, com o novo filme, tentará elaborar a experiência. As investigações sobre seu fracasso conduzem o realizador à discussão sobre a existência — ou não — do cinema equatoriano enquanto cinematografia nacional coerente, relevante e sobre sua falta de penetração junto ao público. Uma das dificuldades está no circuito exibidor, em que quase todas as salas pertencem a redes como Supercines, Multicines e Cinemark, em que imperam produções estado-unidenses.

Em meio a essas indagações, a narrativa de Más allá del mal (re)constrói o encontro que tem, de um lado, o cinema mais reconhecido pela crítica e pelas instituições equatorianas (de que o próprio Alvear faria parte), e, de outro lado, aquele que é apresentado como um outro cinema, distante não só dos circuitos de exibição comercial — fato para quase todos os cineastas equatorianos — mas também dos dispositivos de financiamento oficiais, dos festivais, dos olhares “cinéfilos” e da crítica. Cinema feito por cineastas autodidatas, com equipamentos caseiros e atores não-profissionais.

Esse cinema foi chamado de “underground”, de “cine de guerrilha”, de “subalterno”. Embora seus cineastas não se reconheçam nesses termos, a expressão “cine bajo tierra” consagrou-se depois da criação do festival Ecuador Bajo Tierra, em 2009, tendo Miguel Alvear como principal articulador. Críticos e pesquisadores também têm usado a expressão “otro cine”, que evidencia a separação entre um “nós” e um “eles”, exaltando a diferença e a distância entre as duas categorias de cinema e cineastas.

### *Bibliografía*

ALVEAR, Miguel. “**El cine fuera del cine**”, in Christian León y Miguel Alvear (eds.), Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela, Quito, Ocho y medio, 2009, pp. 28-39.

BOMNIN, Amalina, “**Miguel Alvear y la identidad arrendada**”, Arte por excelencias. Revista de Iberoamérica y el Caribe, nº 18, 2013, pp. 6-7.

LEÓN, Christian, “**Cultura popular, videósfera y geoestética. Notas para el análisis del fenómeno Ecuador Bajo Tierra**”, in Christian León y Miguel Alvear (eds.), Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela, Quito, Ocho y medio, 2009, pp. 10-25.

\_\_\_\_\_, “**Blak Mama. Me gusta pero me asusta**”, La Fuga, 2009, [www.lafuga.cl/blakmama-me-gusta-pero-me-asusta/269](http://www.lafuga.cl/blakmama-me-gusta-pero-me-asusta/269).

NAGIB, Lucia, **World cinema and the Ethics of realism**, Nova York, The Continuum International Publishing Book, 2011.

SOMMER, Doris, **Ficciones Fundacionales**. Las novelas nacionales de América Latina, trad. José Leandro Urbina y Ángela Perez, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004 (Foundational Fictions. The National Romances of Latin America, Berkeley y Los Angeles, The University of California Press, 1993).

---

## Sumário do GT 3

---

Edevard Pinto França Júnior	115
Francisco Alves dos Santos Júnior	116
Eduardo Costa e Erika Zerwes	118
Mariarosaria Fabris	119
Annateresa Fabris	119
Ignácio Del Valle Dávila	120
Alexsandro de Sousa e Silva	122
Maria Alzuguir Gutiérrez	123
Denise da Silva Santos e Marília Flores Seixas de Oliveira	124
Pedro Vinícius Asterito Lopera	126
Marina Cavalcanti Tedesco e Gabriel F. Marinho	127
Luis Alberto Rocha Melo	128
Lucas Ravazzano de Mattos Batista	130
Igor Andrade Pontes	131
Sheila Schvarzman	132

## Grupo de Trabalho 3

**Edevard Pinto França Júnior (Unifesp)**

**Agnaldo Siri entre sujeitos, linguagens e temporalidades: temporalidades: história, memória e representações da cidade de Salvador no documentário O Capeta Carybé (1930-1997)**

Nosso projeto estuda as representações da cidade de Salvador e de seus habitantes presentes no documentário O Capeta Carybé. Produzido entre 1995 e 1996, e lançado em 1997, com roteiro adaptado do livro de Jorge Amado e dirigido pelo cineasta Agnaldo “Siri” Azevedo, narra a relação entre o artista plástico Carybé, com a cidade de Salvador. Tanto o livro quanto as obras plásticas não podem ser dissociados do documentário, pois devem ser vistos ao mesmo tempo como linguagens que são retraduzidas para a narrativa fílmica, mas principalmente como representações escrita e artística desses sujeitos históricos e suas temporalidades que foram deslocados ou retraduzidos historicamente para constituir uma visão da cidade e de seus habitantes manejados pela lente do cineasta a partir do seu tempo presente. Assim, deslocar ou retraduzir é ao mesmo tempo captar o modo com as imagens do cinema são construídas como narrativa e descobrir suas temporalidades, isto é, o documentário como uma película do e no tempo.

Esta pesquisa visa, portanto, desvendar aquilo que está condensado na narrativa do documentarista e que não se mostra facilmente para o espectador, ou seja, os deslocamentos narrativos entre os sujeitos envolvidos (Jorge Amado, Carybé e Agnaldo Siri), as linguagens mobilizadas (artes plásticas, cinema e literatura) e as temporalidades que as circunscrevem (presente, passado, futuro) na constituição de outras representações sobre a cidade de Salvador e de seus moradores. Desejamos perceber ainda como no documentário prevaleceu uma representação particularizada que se tornou sinônimo de uma generalização identitária sobre a “Bahia e dos baianos” por meio da reconstituição diacrônica desses elementos que a compõem. Não se trata aqui reforçar tal identidade ou tentar desconstruí-la, mas o de compreender sua montagem em uma perspectiva histórica que mostre outras representações da cidade de Salvador que estão contidas no documentário, mas que não vieram à tona dado o direcionamento visível do documentário na constituição de uma ilusão narrativa identitária sobre a Bahia e os baianos, mas que se dissocia dos aspectos não visíveis mais diretamente ligados à técnica cinematográfica como o movimento da câmera, sonorização, narração em off entre outros elementos fílmicos que indicam como as representações plurais da cidade de Salvador e seus habitantes foram apagadas, mas estão presentes no material fílmico burilado pelo cineasta. Assim, o documentário O capeta Carybé se constitui como a fonte principal da pesquisa, mas lançando mão de artigos jornalísticos, memórias e críticas cinematográficas, além de outros filmes do documentarista, para recompor esta trama.

Embora os historiadores da relação cinema e história afirmem com razão que a compreensão de um filme passa pelo entendimento do seu contexto de produção, pois a “análise das narrativas e do momento de produção dos filmes comprova que estes sempre falam do presente, dizem algo a respeito do momento e do lugar que constituem o contexto de sua produção” (VALIM, 2012), também



não deixa de ser verdade que o mesmo é constituído de múltiplas camadas temporais do presente e do passado, portanto, não se trata de negar que o documentário trate do seu contexto de produção dos anos 1990, mas tampouco negligenciar que a natureza da narrativa de *O Capeta Carybé* nos leve a recuar no tempo não em busca de uma identidade perdida, como quer nos convencer o documentário em sua armadilha, mas de uma multiplicidade esquecida de espaços e sujeitos da cidade de Salvador, entre eles o próprio cineasta, o artista plástico e o romancista, que foram separados no tempo do atual. Neste sentido, entrelaçar a trajetória de Carybé quando chega à cidade de Salvador e de Jorge Amado quando começa a atuar como escritor nos 1930 com a própria trajetória de Agnaldo Siri Azevedo que nasce em 1931 se constituem em um ponto de partida para entender suas influências políticas, culturais e intelectuais nos anos 1930 a 1950 e os desdobramentos da carreira do cineasta a partir dos anos 1960. Agnaldo Siri nunca foi objeto de pesquisa na área de história, sendo identificadas poucas menções em dissertação e em enciclopédia. Trata-se, contudo, de informações pontuais.

Difícilmente encontramos análises fílmicas de seus curtas-metragens, e nem sempre há uma base de dados segura sobre todos os seus filmes. Pretendo também contribuir com este projeto para um levantamento sobre sua obra e trajetória para que venha a ser investigado no futuro, ainda que me dedique apenas ao estudo aprofundado de seu último documentário.

### *Bibliografia*

ARAÚJO, Karla Holanda de. **Documentário Nordestino: mapeamento, história e análise**. São Paulo: Annablume, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema and History**. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. In: Carla Bassanezi Pinsky. (Org.). **Fontes Históricas**. 1ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005, v. 1, p. 235-290.

SCHVARZMAN, Sheila. **História e Historiografia do Cinema Brasileiro: objetos do historiador**. Especiaria (UESC), v. 10, pp. 15-40, 2008.

SETARO, André. **Cinema Baiano**. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis Felipe (Org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2004. pp. 135-136.

VALIM, Alexandre Busko. **História e Cinema**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

### **Francisco Alves dos Santos Júnior (UFBA)**

#### **Rocha que voa: memória, cinema e América Latina**

Talvez nem um outro cineasta brasileiro tenha se dedicado a pensar sobre a América Latina quanto Glauber Rocha. Sujeito do entre-lugar (SANTIAGO, 2000), Rocha narrava-se como um porta-voz de uma certa latino-americanidade que se alicerça na dependência cultural e econômica para construir a sua identidade cultural (SCHWARZ, 1987; SANTIAGO, 2000). Durante os seus longos anos de errância e exílio, o cineasta viveu em Cuba entre os anos de 1971 e 1972, local no qual pretendia realizar o filme de ficção sobre a América Latina, *América Nuestra*, (PIERRE, 1996; VILLAÇA, 2002). Eryk Rocha, filho do cineasta, 30 anos depois da passagem do seu pai por Cuba, realiza o documentário *Rocha que Voa* (2002), definido pelo diretor como “uma tríplice declaração de amor: ao Cinema, à América Latina e ao meu pai” (ROCHA, 2014. p.29). Narrado pelo próprio Glauber Rocha, e intercalado por arquivos imagé-

ticos e sonoros e por depoimentos de pessoas que conviveram com o diretor durante o seu período na ilha, entre eles Fernando Birri, Santiago Alvarez, Tomás Gutierrez Alea, Alfredo Guevara e Humberto Solás, o filme reconta as ideias de Glauber Rocha sobre o cinema, a política e os destinos dos países latino-americanos. Configurando-se ao mesmo tempo como um documentário-memória, que assume a forma-ensaio, Rocha que Voa borra as fronteiras entre a biografia e autobiografia e entre o público e o privado. Neste filme, a memória íntima e a memória coletiva, que trabalham de maneira sobrepostas, constroem um retrato afetivo do cineasta, do cinema e da América Latina. A memória enquanto instância inventiva recorre à materialidade dos arquivos visuais e sonoros para se aproximar de uma verdade factual das experiências supostamente vividas pelo biografado. Diante de uma ausência que se alicerça a partir de rastros memorialísticos e imagéticos, Eryk Rocha reescreve e reinventa o pensamento político glauberiano sobre uma geração de intelectuais que acreditavam no cinema como um importante instrumento de unidade dos países latino-americanos. Partindo da ideia de que as nações são “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008), e, portanto, construídas politicamente, este trabalho tem como objetivo, através da análise do documentário Rocha que Voa, discutir o pensamento de Glauber Rocha sobre o cinema e a América Latina.

### *Bibliografia*

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas, SP: Papirus, 1996

ROCHA, Eryk. **Rocha que Voa**. In: GILLONE, Daniela (Org.). Cinema na América Latina. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **O entre-lugar do discurso latino-americano**. In: Uma Literatura nos Trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Nacional por subtração**. In: Que horas são? São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VILLAÇA, Mariana. **América Nuestra**: Glauber Rocha e o cinema cubano. In. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 44, n.22, 2002. pp. 489-510.

### **Eduardo Costa (AEC) e Erika Zerwes (USP)**

#### **A construção dialógica de uma narrativa histórica e fotográfica no Brasil e na América Latina entre as décadas de 1970 e 1980**

A partir de fins da década de 1970 houve diversas iniciativas, especialmente públicas e nacionais, por toda a América Latina, fundamentais para a consolidação de balizas, práticas e debates em torno do campo da fotografia. As instituições públicas dedicadas à fotografia e atuantes neste período foram responsáveis por uma mobilização até então inédita. Elas não só organizaram seminários e debates, mas também incentivaram um mercado editorial dedicado à história da fotografia e à divulgação de fotógrafos contemporâneos, constituíram institutos dedicados à conservação e preservação de coleções históricas, promoveram cursos de formação, realizaram mostras expositivas, criaram galerias e bolsas de incentivo à crítica e à produção fotográfica, dentre tantas outras ações. Pode-se dizer portanto que estas iniciativas públicas tiveram importância singular na organização de todo um campo de atuação profissional e, também, de investigação intelectual. Ações que foram

determinantes para a consolidação de uma cultura fotográfica na América Latina, contribuindo de maneira decisiva para o que se entende hoje como cultura visual contemporânea.

No Brasil, a Fundação Nacional de Artes – Funarte, instituição governamental, criou o Instituto Nacional de Fotografia, o INFoto, no ano de 1984. Este instituto nasceu com uma proposta de mapeamento e organização da profissão e produção fotográfica brasileira, podendo-se, então, identificar uma origem para uma narrativa histórica concernente à fotografia brasileira. Tal proposta é pensada aqui em paralelo ao momento político que vivia o país. Da mesma maneira, ela ganha sentido se associada a iniciativas semelhantes, que ocorriam em diversos outros países da América Latina. Movimento que se relaciona diretamente com os Colóquios Latino Americanos de Fotografia, realizados entre 1978 e 1984, com a participação de representantes de inúmeros países, não só da América Latina. Na publicação dos anais do II Colóquio, realizado em 1981, foi explicitado o desejo de organizar o trabalho dos fotógrafos em vista da realidade do continente. Foi também explicitado o desejo de identificar uma produção fotográfica, e por conseguinte uma história da fotografia, específica da América Latina, em oposição à estrangeira. Este mapeamento, que é também uma reavaliação e ressignificação, foi promovido por historiadores, críticos e fotógrafos engajados em instituições públicas, em diferentes países latino-americanos, promovendo iniciativas com objetivos convergentes no campo da organização e capacitação profissional, da conservação, editoriais, exposições, etc. Assim, pode-se identificar que, no caso brasileiro, a narrativa histórica que se organizava era construída no interior de suas fronteiras, mas, ao mesmo tempo, era parte de um movimento transnacional, que ocorria na América Latina. O mapeamento promovido por fotógrafos engajados em instituições públicas voltadas para a fotografia, em paralelo a uma reavaliação e ressignificação, é assim fundamental para uma história da fotografia que começou a se agenciar entre fins da década de 1970 e início de 1980, na América Latina. Estas pessoas e instituições estiveram em contato, promovendo iniciativas com objetivos convergentes no campo da organização e capacitação profissional, da conservação, da editoração, de exposições, etc. Neste sentido, debater uma história da fotografia de maneira particular a cada um destes países envolve debater também este movimento maior da América Latina. Trata-se de ações que fazem parte de um movimento comum e compartilhado. Há assim um sentido público de formação, educação e difusão de uma memória, que é chave para a compressão do estado atual da fotografia na América Latina e, especialmente, no Brasil. Estas são algumas das questões que esta comunicação pretende introduzir.

### *Bibliografia*

FERNÁNDEZ, Silvia Pérez. **‘Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado’**. In: Artículos de Investigación sobre Fotografía. Montevideu: CMDF, 2011.

FERREZ, Gilberto. **‘A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923)’**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Vol. 10. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1953.

Hecho en Latinoamérica: primera muestra de la fotografía latinoamericana contemporánea. Cidade do México: Museo Nacional de Arte Moderno; Consejo Mexicano de Fotografía, 1978.

LEVINE, Robert M. **Windows on Latin America: understanding society through photographs**. Miami: North-South Center, University of Miami, 1987.

MEYER, Eugenia. **Imagen histórica de la fotografía en México**. Museo Nacional de Antropología e Historia / INAH/SEP/FONAPAS, 1978.

MENDES, Ricardo. **Antologia Brasil, 1890-1930: pensamento crítico em fotografia**. São Paulo: Funarte, 2003.

## Mariarosaria Fabris (USP)

### Retratando o passado

A promulgação da Lei de Acesso à Informação obrigou órgãos públicos a colocarem dados sobre suas atividades à disposição dos interessados, desde maio de 2012. Com a abertura dos arquivos públicos, como o do SNI (Serviço Nacional de Informação), foi possível ter acesso a um vasto material iconográfico sobre pessoas perseguidas pela ditadura civil-militar e a milhares de documentos. O material visual encontrado nesses arquivos deu origem ao filme Retratos de identificação (2014), de Anita Leandro, mas, apesar do que as imagens poderiam revelar, não motivou fotógrafos a retrabalhá-lo, a exemplo do que aconteceu em outras ocasiões, como quando Rosângela Rennó realizou a instalação Imemorial (1994), dedicada aos candangos que tombaram enquanto Brasília ia sendo erguida, ou em outros países do Cone Sul, principalmente Chile (Cristian Kirby com 119, Andrés Cruzat com La persistencia de la memoria) e Argentina (Marcelo Brodsky com Buena memoria, Lucila Quieto com Arqueología de la ausencia, Paula Luttringer com El lamento de los muros e Cosas desenterradas, Gustavo Germano com Ausencias, Helen Zout com Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar argentina 1976-1983, João Pina com Operação Condor). Isso não quer dizer que não tenham surgido entre nós obras sobre vítimas da repressão, como a instalação Penetrável Genet/Experiência Araçá, de Celso Sim e Anna Ferrari, ou a performance de Alexandre D'Angeli, 436. O objetivo deste trabalho é o de fazer uma pequena apresentação do material iconográfico à disposição nos arquivos de órgãos públicos e o de tentar pensar como ele poderia ser aproveitado por artistas brasileiros, a fim de resgatar do esquecimento algumas figuras anônimas de nossa História recente.

#### Referências

- COLOMBO, Sylvia. **As grandes asas do horror: personagens e relatos da Operação Condor**. Folha de S. Paulo (Supl. Ilustríssima), São Paulo, pp. 6-7, 21 set. 2014.
- FRAGA, Plínio. **Infância banida**. Zum—revista de fotografia, São Paulo, n. 3, pp. 64-73, out. 2012.
- GOMES, Sérgio B. **João Pina: nove anos a tentar garantir que não vamos esquecer**. Ípsilon Brasil, s.l.p., pp. 46-50, nov. 2014.
- MONTERO, Rodrigo. **Depois da desapareição: vida, arte e imagem [Argentina 1976-2013]**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- PAGNANELLI, Zacarias. **Performance 436 relembra vítimas da ditadura brasileira**, 15 out. 2014. Disponível em: [www.cartaodevisita.com.br/conteudo/7872/performance-436-relembra-vitimas-da-ditadura-brasileira](http://www.cartaodevisita.com.br/conteudo/7872/performance-436-relembra-vitimas-da-ditadura-brasileira). Acesso: 23 fev. 2015.
- PRADO, Miguel Arcanjo. **Entrevista de quinta** – “Desmemória com ditadura é conveniência política”, diz Alexandre D'Angeli, 16/10/2014. Disponível em: <http://entretenimento.r7.com/blogs/teatro>. Acesso: 20 out. 2014.

## Annateresa Fabris (USP)

### Memórias singulares

Ao reclamarem o “aparecimento com vida” dos desaparecidos, associações de direitos humanos,



fundadas em 1977 – Madres de Plaza de Mayo e Abuelas de Plaza de Mayo –, põem em xeque a política negacionista do governo argentino. Além de ações de caráter cívico, como manifestações em frente à Casa Rosada, passeatas e publicação de “recordatórios” no jornal Página 12, as duas associações participam de ações simbólicas como o “siluetazo”, realizado em 21 de setembro de 1983. Com o fim do regime militar em 1983, intensificam-se ações artísticas associadas ao resgate da memória dos desaparecidos. Entre estas, serão destacadas operações realizadas por filhos de desaparecidos: a instalação 30.000 (1999-2009), de Nicolás Guagnini, e o ensaio Arqueologia da ausência (1999-2001), de Lucila Quieto. Além disso, será lembrada a instalação coletiva Identidade (1998), apoiada pelas Abuelas de Plaza de Mayo, por colocar em pauta a problemática da “árvore genealógica” dos desaparecidos por meio da intervenção de treze artistas. A análise de tais obras permitirá discutir a problemática da memória e sua associação com um trabalho de luto incompleto e complexo em virtude da falta dos corpos.

### Referências

- AMADO, Ana. **La imagen justa: cine argentino y política** (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009.
- ARFUCH, Leonor; CATANZARO, Gisela (Org.). **Pretérito imperfecto: lecturas críticas del acontecer**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- GIUNTA, Andrea. **Poscrisis: arte argentino después de 2001**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.
- MONTERO, Rodrigo. **Depois da desapareição: vida, arte e imagem** [Argentina 1976-2013]. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.
- MONTERO, Rodrigo. **Da silhueta ao álbum de família: arte e práticas artísticas na construção de memórias da ditadura argentina**. Trabalho de Conclusão de Curso. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.
- SOSA, Cecilia. **Queering acts of mourning in the aftermath of Argentina's dictatorship: the performances of blood**. Woodbridge: Tamesis, 2014.

### Ignácio Del Valle Dávila (USP)

#### Revolucionariamente parecidos: Antonio Maceo e Ernesto Guevara no filme *El llamado de la hora*

Entre os anos 1968 e 1971 o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) produz um ciclo de filmes de ficção e documentário conhecido como os Cien años de lucha. Essa produção se insere dentro das celebrações do centenário do início da primeira guerra de independência cubana, a Guerra dos dez anos (1868-1878). Nesse contexto o governo fomentou uma política cultural que, por meio de diferentes expressões artísticas, artigos e debates na imprensa, interpretava aquele conflito armado do século XIX como o início de uma luta de liberação contra o imperialismo. Essa luta teria alcançado com a Revolução Cubana (1959) um dos seus estágios superiores, mas continuava presente no trabalho voluntário na produção de cana-de-açúcar e de café e nos desafios sociais e econômicos estabelecidos oficialmente pelo regime. Nessa luta “centenária” se inseriam também os movimentos contra a ditadura de Machado nos anos 1930 e o episódio do Quartel Moncada (1953).

Em outras palavras, foram associados aqueles momentos históricos que o imaginário coletivo cubano considerava como marcos fundacionais da nação com os próprios marcos fundacionais do



governo revolucionário e com suas políticas de finais dos anos 1960. As lutas do passado e do presente eram, oficialmente, consideradas a mesma luta revolucionária, como foi estabelecido pelo próprio Fidel Castro no discurso da Demajagua (10 de outubro de 1968) e sustentado em diversos artigos da revista *Cine Cubano*. Nesse sentido, as narrativas sobre o passado serviram para legitimar o presente, dentro de uma lógica especular. Os filmes dos Cien años de lucha usaram diferentes estratégias narrativas para isso: paralelos explícitos entre personagens ou fatos do passado e do momento da produção; alegorias sobre as guerras de independência; relatos episódicos situados em diferentes momentos dos cem anos de luta etc.

Os longa-metragens de ficção do ciclo dos Cien años de lucha foram analisadas por diferentes pesquisadores, entre os quais se destacam o trabalho de Santiago Juan-Navarro (2006 e 2008). Michael Chanan (1985), Juan Antonio García Borrero (2007) e Mariana Villaça (2010) abordaram o fenômeno de maneira abrangente nos seus livros sobre cinema cubano. Alguns dos filmes dos Cien años de lucha – *Lucía* (Humberto Solás, 1968) e *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969) – se encontram entre os mais celebres do cinema cubano e foram estudados em inúmeros trabalhos que não abordam necessariamente esse ciclo de cinema histórico.

Porém, os documentários dos Cien años de lucha tem sido pouco pesquisados. Neste trabalho propomos uma aproximação desse ciclo de cinema histórico cubano a partir da análise fílmica de um desses documentários: *El llamado de la hora* (Manuel Herrera, 1969, 35 min). Seu realizador estava adscrito ao Departamento de Documentário Científico Popular do ICAIC, responsável da produção de filmes com finalidade didática – por exemplo, difusão de campanhas públicas de saúde, trabalho voluntário etc. – e de divulgação dos projetos e princípios da Revolução.

O interesse em analisar *El llamado de la hora* reside em estudar as estratégias de difusão da história oficial cubana em um documentário destinado à educação popular. O filme propõe um paralelo explícito entre as trajetórias do herói da independência Antonio Maceo, *El Titán de bronce*, e a de Ernesto Che Guevara. Misturam-se espaços e tempos históricos diferentes, por meio de uma montagem alternada das principais ações de Maceo na Guerra dos dez anos e na Guerra de Independência, de um lado, e de Guevara nas lutas contra o regime de Batista e na expedição de Bolívia. A voz over do documentário é o registro do discurso sobre Maceo, pronunciado pelo próprio Guevara em 7 de dezembro de 1962 (aniversário da morte do herói cubano). Guevara se volta, assim, o narrador do filme do qual ele é um dos objetos.

Para recrear o tempo histórico da independência cubana, o filme explora os limites entre documentário e ficção, por meio da encenação de alguns episódios da luta de Maceo e das decisões tomadas pelo Capitão General espanhol Valeriano Weyler. A mistura dos princípios narrativos do documentário e da ficção é uma das características fundamentais do cinema cubano de finais dos anos 1960 e começo dos anos 1970. Nesse sentido, o último ponto que será abordado na apresentação é uma comparação entre alguns aspectos da mise en scène do documentário de Herrera e o filme *La primera carga al machete*, estreado também em 1969. Nos dois casos se efetua uma representação das guerras de independência cubana que reproduz a estética dos primeiros noticiários do cinema silencioso. Mas se o primeiro introduz recreações ficcionais num filme documentário, o segundo filme utiliza técnicas do cinema direto em um filme de ficção. Nos dois casos, o objetivo é “atualizar” as guerras de independência, destacando suas similitudes com o processo da Revolução cubana, no contexto do ciclo dos Cien años de lucha.

## Bibliografia

CHANAN, Michael. **Cuban Cinema**. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. **Cine cubano de los sesenta: mito y realidad**. Madrid: Ocho y Medio, Libros de cine, 2007.

JUAN-NAVARRO, Santiago. “**¿Cien años de lucha por la liberación?: Las guerras de la Independencia en el cine de ficción del ICAIC**”. In: *Cine y revolución cubana: luces y sombras*. Archivos de la Filmoteca, n. 59, pp. 142-161, 2008.

\_\_\_\_\_. “**La primera carga al machete** (Manuel Octavio Gómez, 1969). Cine, mito y revolución”. In: AMIOT, Julie e BERTHIER, Nancy (Dir.). *Cuba: cinéma et révolution*. Lyon: Le Grin-LCE-Grimmia, 2006. pp. 105-113.

“**¿QUÉ NUEVOS filmes preparan: Manuel Herrera?**”. *Cine cubano*, Havana, n. 58-59, pp. 97-98, 1969.

VILLAÇA, Mariana. **Cinema cubano: revolução e política cultural**. São Paulo: Alameda, 2010.

## Alexsandro de Sousa e Silva (USP)

### Vanguarda e ‘povo’ no cinema: o caso *Actas de Marusia* (1976), de Miguel Littín

A apresentação busca analisar as tensões em torno dos personagens no filme *Actas de Marusia* (1976), primeiro longa-metragem dirigido no exílio de Miguel Littín. Anteriormente, o diretor construiu uma carreira cinematográfica no Chile em diálogo com as esquerdas rupturistas, que defendiam a ação direta dos movimentos sociais e a via armada para alcançar a revolução. Com o golpe militar de 1973, o cineasta asila-se na embaixada mexicana em Santiago e parte para o exílio. No México, o chileno consegue apoio estatal para realizar uma “super produção”, contando com a presença do ator italiano Gian Maria Volonté no papel de Gregorio Chasqui, e do músico grego Mikis Theodorakis na composição da trilha musical, além de toda a estrutura fornecida pela produtora CONACINE financiada pelo Banco Cinematográfico de México. *Actas de Marusia* é uma adaptação do livro homônimo do compositor Patricio Manns, no exílio em Cuba. Contextualizado historicamente na primeira década do século XX, o enredo fílmico trata da resistência de trabalhadores do salitre frente à escalada de violência na mina inglesa Marusia Company, no norte do Chile, até serem derrotados pela tropa militar comandada pelo capitão Troncoso. No movimento obrero, há um desacordo entre as duas principais formas de resistência: a primeira é encabeçada pelo líder do sindicato, Domingo Soto, e constitui no diálogo com os patrões e militares e no recurso à greve como a principal forma de oposição; a segunda é defendida por Gregorio Chasqui e se vale de diferentes estratégias de enfrentamento, da greve ao uso de fuzis e dinamites. Enquanto não existe um consenso dentro da “vanguarda política”, as “massas”, “desorientadas”, tornam-se reféns das atrocidades dos militares, sendo que alguns mineiros recorrem a medidas isoladas para enfrentar os inimigos. As cenas de violência militar contra os pobres remetem à repressão dos ditadores chilenos, no contexto de realização do filme, uma forma de denúncia por parte da película. O descompasso na narrativa entre “vanguarda” e “povo”, ou seja, entre Gregorio, Soto e os trabalhadores, constitui a nosso ver uma intrincada forma de representação fílmica das principais tensões entre as esquerdas chilenas pós-1973. Entre elas, está a avaliação do fracasso das esquerdas gradualistas, defensoras da experiência política da Unidade Popular em chegar ao socialismo pela via democrática-institucional. Esta leitura fílmica ocorre no contexto dos primeiros anos do exílio dos chilenos, período de autocrítica e reorganização de forças políticas no exterior em países como França,

Alemanha Oriental, Rússia, México e Cuba. Acreditamos que o embate entre os personagens evidencia uma estratégia de legitimação da via armada para o socialismo e de condenação do “reformismo” das esquerdas “moderadas”.

### *Bibliografia*

GARCÍA RIERA, Emilio et al. **Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano**. Vol. 2; Cidade do México, D.F.: Secretaría de Educación Pública; Universidad Autónoma Metropolitana; Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

MOUESCA, Jacqueline. **Plano secuencia de la memoria de Chile**: veintecinco años de cine chileno (1960-1985). Madri: Ediciones del litoral, 1988.

PINTO VALLEJOS, Julio. **Hacer la revolución en Chile**. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Org.). Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005, pp. 9-33.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**. Cinema e História do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

ROJAS MIRA, Claudia F. **El exilio político chileno**: la Casa de Chile en México (1973-1993), una experiencia singular. 2013. 225 f. Teses (Doutorado em Estudos Americanos com menção em História) – Facultad de Humanidades, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, 2013.

SZNAJDER, Mario; RONIGER, Luis. **The Politics of Exile in Latin America**. Nova York: Cambridge University Press, 2009.

### **Maria Alzuguir Gutiérrez (USP)**

#### **Para além da tese: uma análise de Jatun auk'a**

Se há algo de criticável na cinematografia de Jorge Sanjinés é o fato de esta nunca haver se desprendido da noção de tese. Enquanto cineastas como Glauber Rocha e Tomás Gutiérrez Alea, por exemplo, que em algum momento também procuraram fazer filmes de tese, noutras obras se desprenderam da ideia de serem portadores de uma lição a ensinar, e partiram para filmes em que sempre resta algo de irredutível, de inassimilável a uma síntese evidente, Sanjinés permaneceu atado à concepção do cinema como forma de conscientização popular. Em sua análise de Barravento (Glauber Rocha, 1962), Ismail Xavier afirma que o filme ultrapassa suas proclamações, e o que interessa na obra não é a coerência das racionalizações da ideologia, mas o que há de problemático nela, na incorporação das representações populares ao discurso cinematográfico, visto que “a boa arte não é mero duplo da ideologia” (Xavier, 2007). Neste sentido, faremos uma análise de um filme de Sanjinés, procurando ver se nele resta alguma ambiguidade, algo que ultrapasse as proclamações, pois é aí que, a nosso ver, se insinua a beleza. O filme é Jatun Auka (El enemigo principal, 1974), realizado no Peru, e conta a história de uma comunidade de camponeses quéchuas que, com o apoio de um grupo de guerrilheiros, resolve levar o fazendeiro e o capataz a um juízo popular. A repressão vem em seguida, quando os guerrilheiros já partiram, e a comunidade não tem como se defender. A história é pontuada pelos comentários de um ancião, um narrador que adianta e comenta os fatos. A presença do narrador é um elemento tomado da cultura oral indígena e ao mesmo tempo pode ser visto como um recurso “brechtiano” de distanciamento. Em Deus e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964) também há a presença do narrador. Mas aí esta narração é intercalada com uma

encenação não realista, teatral e convulsa. O curioso é que, em *Jatun Auka*, a narração se combina com uma encenação documentarizante, com uma câmera que ora observa o coletivo à distância, revelando sua coesão, ora se coloca em meios às pessoas, como numa reportagem que estivesse ali presente no calor dos acontecimentos. Alguns estudiosos consideram que o filme lança uma crítica aos guerrilheiros, que partiram deixando a comunidade desprotegida. A mensagem final do ancião, no entanto, conclama à luta armada. Afinal, qual é a posição do filme em relação à guerrilha e à sua relação com as comunidades indígenas? O filme se reduz à sua mensagem didática ou há nele algo que a ultrapasse? O filme se afina a todo momento às proclamações do narrador presente em cena, ou escapa a isto? As respostas a estas questões serão buscadas no corpo a corpo com a obra.

### *Bibliografia*

KENNY, Sofia. **Buscando el otro cine: un viaje al cine indigenista boliviano**. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo, 2009.

SANJINÉS, Jorge. **Teoría y práctica de un cine junto al pueblo**. México D.F.: Siglo XXI, 1979.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## **Denise da Silva Santos (UESB) e Marília Flores Seixas de Oliveira (UESB)**

### **Realidade, fabulação e dispositivos no cinema documentário de Eduardo Coutinho**

Voltado, sobretudo, para a análise do cinema documentário de Eduardo Coutinho (1933- 2014), este trabalho apresenta, de início, um panorama do surgimento do documentário enquanto gênero, situando-o ao contexto histórico, referenciando o cinema documental de Coutinho com o Cinema Verdade francês, inaugurado por Jean Rouch nos anos 1960. Aborda ainda o antiilusionismo cinematográfico de Dziga Vertov, cineasta russo que em 1929 já realizava filmes utilizando os termos *Kinoglatz* (cinema-olho) e o *kinopravda* (cinema-verdade), considerando tais abordagens como influências ao trabalho de Coutinho, na perspectiva de que “o filme nunca é o reflexo do mundo, mas a sua representação” (DA-RIN, 2004, p. 181). Para isso, toma como referência teóricos como Bill Nichols e Silvio Da-rin, dando destaque a alguns modos de representação no campo do documentário. Analisa vertentes históricas como Cinema Olho e Cinema Verdade, que partem do pressuposto de que o documentário é uma ficção, uma manipulação da linguagem que tem a realidade como ponto de partida, associando estas análises à produção cinematográfica de Eduardo Coutinho.

A divisão do cinema em duas modalidades (cinema de ficção e cinema de realidade) ocorreu ao longo da década de 1920, quando se instaurou a narratividade, ou seja, “quando o dispositivo de associação linear entre imagens, típico do saber contar história herdado da literatura e do teatro, estabeleceu-se” (TEIXEIRA, 2004, p. 8). Por volta dos anos 1980, o campo documental adquiriu uma maior profundidade, fazendo ressurgir provocações entre o mundo da criação e o seu espaço da reflexão. Para Nichols (2008), os documentários se diferem significativamente dos vários tipos de ficção (ficção científica, terror, aventura, melodrama...) porque abordam sobretudo o mundo vivido e não um mundo imaginado pelo cineasta. Todavia, tais diferenças não são garantias de uma separação absoluta e precisa entre um gênero e outro, pois a concepção de documentário e do que seja ou não adequado a ele vem se transformando com o tempo. Por isso, ao se pensar no conceito de documentário, é indispensável percebê-lo como um processo artístico, incluindo no seu conjunto



a existência de personagem, câmera, diretor, estilo, num jogo de articulações que evidencia uma estética, um modo de fazer cinema.

O cineasta Eduardo Coutinho, um dos mais importantes da atualidade, deixou um rico legado com o conjunto de suas obras, sendo mais de 20 produções cinematográficas, entre elas *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e *As Canções* (2011) e viveu uma trajetória bastante singular no cinema brasileiro. O cineasta iniciou sua trajetória cinematográfica na década de 1960 com a produção de roteiros, co-roteiros e também a direção de algumas ficções. Em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), Coutinho revelou um novo modo de se fazer documentário: se a abordagem, em 1964, do primeiro *Cabra Marcado* comungava com os ideais do Cinema Novo (um tratamento crítico sobre um tema vinculado à realidade brasileira), em 1984, uma estrutura fílmica diferente apontou novos caminhos, abandonando os roteiros e adotando dispositivos de filmagem para compor sua poesia imagética. Uma maneira inovadora de filmar a vida real, ancorada na capacidade inventiva de Coutinho em captar o encontro com o outro, num cinema que, dando voz às pessoas comuns, o diretor passa a ser inserido na narrativa como personagem, com uma segunda câmera filmando os processos de filmagem, um filme que relata também sua própria trajetória. Para Lins e Mesquita (2008), há uma emergência do “documentário de dispositivo” no cinema contemporâneo brasileiro prenunciada pelo filme *Santo Forte* (1999), que radicaliza o método de entrevista. Assim, os filmes de Coutinho são considerados documentários de dispositivo.

O conceito de dispositivo no cinema de Coutinho se refere aos procedimentos adotados pelo diretor toda vez que se aproxima de um universo social, um conjunto de regras autoimpostas que delimitam o processo de execução dos seus documentários. Pelo menos até *Edifício Master* (2002), o dispositivo central vai ser de ordem espacial. O ponto de partida para compreender os dispositivos no cinema de Coutinho se baseia num conceito prático, como um conjunto específico de elementos que abrangem todo o agenciamento lúdico e técnico de um projeto cinematográfico; fazem parte dele uma rede de articulações e escolhas impostas ao processo artístico, envolvendo equipe, câmera, roteiro, montagem, fotografia. O dispositivo interacional é incorporado às obras documentais de Coutinho a partir da observação inter-humana que ele faz sobre a realidade social e o ambiente em que as pessoas vivem. Coutinho abriu um espaço onde os personagens podiam participar e no qual ele logo apresentava suas táticas, que eram colocadas nesse cinema de conversação. Por ser flexível diante do devir, o imprevisível em seus filmes tendem a ocorrer com mais facilidade, sendo o nutriente constitutivo do seu processo documentário.

### *Bibliografia*

COUTINHO, Eduardo. **A verdade da filmagem**. In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DA-RIN, S. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3. ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2008.

OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.



**Pedro Vinícius Asterito Laperla (FBN)**

## **Ideário racial na Belle Époque Tropical: o caso do cinematographo**

Em paralelo à chegada das novas tecnologias – cinematographo, animatographo, kinetoscopia – e à rápida transformação da vida urbana no Rio de Janeiro, um debate vinha se desenvolvendo desde fins do século XIX no meio acadêmico brasileiro: a construção de categorias raciais que pudessem classificar e hierarquizar os diversos sujeitos formadores do povo brasileiro.

Lilia Schwarcz (2005) traça um panorama de como as ideias sobre ‘raça’ trazidas de um cenário intelectual europeu foram apropriadas por alguns acadêmicos e instituições brasileiras e quais modos esse debate interveio na relação entre instituições (e.g. Museu Nacional, Museu Paulista, etc) e formulação de políticas públicas com base em critérios ‘raciais’, que poderia ser resumida no ideal de branqueamento que perpassou o discurso oficial por volta de meio século.

Esta comunicação abordará os modos pelos quais a projeção pública do debate sobre raça e a presença das novas tecnologias na cena urbana se entrecruzaram e em quais termos isso ocorreu. Para tanto, precisamos localizar nosso leitor. Este trabalho é fruto de um levantamento junto à Biblioteca Nacional referente à atividade cinematográfica no Rio de Janeiro entre 1896 e 1914, através de vários tipos de fontes presentes no acervo da instituição – periódicos, manuscritos, fotografias, etc.

Apresentamos as fontes a serem analisadas: as edições do *Jornal do Brasil* entre 1908 e 1909, com ênfase nos anúncios publicitários dos cinematógrafos – nos quais constam breves descrições dos filmes exibidos – e nas charges que abordam o mundo dos espetáculos. Tal escolha justifica-se por três motivos: 1) a ausência de fontes primárias (filmes) em virtude de seu desaparecimento ou de péssimo estado de conservação torna necessária a consulta a vestígios que indiretamente se refiram à atividade cinematográfica; 2) os anúncios de aparência banal variavam muito de tamanho (o que indica uma disputa por espaço comercial) e continham descrições que remetiam ao tema e, às vezes, à forma dos filmes; além disso, são vestígios da alternância na exibição dos filmes; 3) pelo espaço que ocupavam no jornal e pela disposição desses anúncios e das charges, percebe-se que a comunidade de leitores (Chartier, 2000) que se formava em torno dos jornais nesse período concedia ao tempo livre um lugar simbólico e de práticas relevante à conduta e à formação de valores.

Retornando ao ponto em que iniciamos, deparamo-nos com a seguinte questão: que relações poderiam ser estabelecidas entre as categorias ‘raciais’ e as novas tecnologias na conformação de um senso comum entre os consumidores de espetáculos na virada entre os séculos XIX e XX? Partimos da seguinte hipótese: a cultura de massa, ao se apropriar das categorias ‘raciais’, o faz criando novas formas de hierarquizações dos sujeitos que diferem em graus de legitimidade e formato e, deste modo, transforma o conteúdo desse ideário. A legitimidade conferida pelo meio acadêmico da época à retórica racial e o grau coercitivo das categorias raciais na ação dos agentes estatais, embora relevantes, são insuficientes para traçar as redes pelas quais um ideário ‘racial’ foi disseminado em larga escala e atuou na formação de ‘objetivações’ que enquadraram um senso comum referente às categorias raciais. Assim, nossa hipótese completa-se com o foco no cinematógrafo, isto é, no grau de disseminação e de transformação das ideias sobre raça que perpassa a cultura de massa.

### *Bibliografia*

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 2004.  
CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NEEDELL, Jeffrey. **Belle Époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SKIDMORE, Thomas. **O Brasil visto de fora**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

### **Marina Cavalcanti Tedesco (UFF) e Gabriel F. Marinho (UFF)**

#### **A infidelidade das imagens: construção de uma outra memória colombiana em Soraya, amor no es olvido**

A documentarista colombiana Marta Rodríguez marcou sua trajetória com filmes a respeito dos conflitos traumáticos em seu país-natal. Durante cinquenta anos e em mais de uma dezena de títulos, ela investiu na perspectiva de camponeses e indígenas para afirmação de um cinema político colombiano. Um cinema de resistência que quase sempre elegeu figuras anônimas como protagonistas e onde os invisíveis ganharam rosto e voz.

No final da década de 1990, ela iniciou uma trilogia sobre o novo ciclo de expansão paramilitar em Urubá e os traumas causados por esse processo. É nesse contexto que realiza o filme *Soraya, amor no es olvido* (2006), um longa que acompanha as memórias da personagem-título oito anos depois do assassinato de seu marido e de seu êxodo compulsório.

Até aquele momento, Marta Rodríguez já tinha desenvolvido um sofisticado repertório em seu cinema político, explorando o uso de entrevistas, imagens cotidianas e o reaproveitamento de tomadas realizadas por ela mesma para outros filmes. Mas a partir da análise filmica deste longa, percebemos uma abordagem incomum no uso de imagens de arquivo. Sobretudo quando estas servem a construção de seus personagens e também das memórias não-hegemônicas da Colômbia.

Ao inserir tomadas feitas por veículos de comunicação para dentro de sua narrativa, a diretora importa discursos originalmente antagônicos aos de sua personagem principal, Soraya. Mais do que isso, essa migração dá espaço para figuras públicas em seu filme – uma escolha pouco usual em sua filmografia. Uma vez inseridas em sua montagem, essas imagens migrantes não carregam mais os compromissos políticos de seus realizadores originais. São ressignificadas e passam a fortalecer a perspectiva da personagem-título.

O objetivo desse trabalho é analisar, a partir desse intercâmbio de imagens, como a diretora explorou essa nova estratégia narrativa para perpetuar uma memória subterrânea da Colômbia (Pollak, 1989). Antes, o cinema de Rodríguez já ocupava um papel importante por produzir uma memória visual e sonora de oposição ao discurso hegemônico. Um registro escasso e por isso mesmo tão fortemente político. Como apontou a historiadora Carolyn Steedman, as ausências nos arquivos dizem muito mais sobre as dinâmicas de poder do passado do que propriamente os itens que compõem seus acervos (STEEDMAN, 2002).

Mas em 2006, a diretora expandiu suas estratégias narrativas ao buscar imagens de grupos estatais e paramilitares, geradas e produzidas por veículos de comunicação. Jean-Claude Bernardet já havia apontado o fenômeno do esvaziamento do sentido original das imagens quando essas migram de um filme para outro (Bernardet, 2008). Nesses casos, as tomadas importadas costumam cumprir o papel de marcadores temporais ou geográficos em suas novas narrativas. Seu sentido original normalmente se perde ou é ignorado.

Mas diferente desse uso mais comum das imagens de arquivo, a diretora colombiana toma a decisão de preservar o sentido original das tomadas que importa para seu filme. Não são planos, mas sequências inteiras que chegam dessas novas fontes. Ao recontextualizá-las, intercalando com imagens de sua personagem e de seus filhos órfãos, a montagem expõe os registros originais à suas contradições. Apesar disso, *Soraya, amor es olvido* não é um documentário facilmente identificado na tradição dos filmes de arquivo. Formado majoritariamente por registros próprios, sua narrativa e condução estão mais próximas a escola do Cinéma Vérité de Jean Rouch – talvez devido a conhecida influência do diretor francês em sua trajetória.

No entanto, compreender seu cinema apenas a partir de pertencimento a uma escola cinematográfica pode ser limitador em nossa análise. O grande compromisso de Rodriguez é com a perspectiva de grupos vulneráveis da Colômbia. E ela foi encontrar em outra tradição de documentários - que Jay Leyda chamou de filmes compilação (Leyda, 1971) - uma estratégia para perpetuar uma memória que carece de registros.

### *Bibliografia*

STEEDMAN, Carolyn. “**Dust: the archive and cultural history**”. Rutgers University Press. 1.ª Edição. 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. “**A migração de imagens**” In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. Summus Editorial. 2ª Edição. São Paulo. 2004. pp. 69-81.

POLLAK, Micheal. “**Memória, esquecimento e silêncio**”. Revista Estudos Históricos. n.º3. Rio de Janeiro: FGV 1989

LEYDA, Jay. “**Films beget films: a study of compilation film**”. Hill and Wang Publisher. 1971

HYLTON, Forrest. “**A Revolução Colombiana**”. Tradução de Magda LOPES. São Paulo: Ed. UNESP. 2010

DARIN, Silvio. **O Espelho partido: tradições e transformações do documentário cinematográfico**. Rio de Janeiro: UFRJ. 1995.

## **Luis Alberto Rocha Melo (UFJF)**

### **Revisões críticas do cinema em História do Brasil**

Entre 1971 e 1974, Glauber Rocha e Marcos Medeiros estiveram envolvidos na acidentada codificação do longa-metragem documental *História do Brasil*, projeto iniciado em Cuba com o financiamento do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), e, três anos depois, finalizado na Itália pelo produtor Renzo Rossellini.

Único filme dirigido por Marcos Medeiros, *História do Brasil* é também uma obra atípica na carreira de Glauber Rocha, já que se trata de um documentário inteiramente feito com imagens de arquivo, em grande parte constituídas de longos trechos de filmes de ficção, documentários e cinejornais. Além das imagens de arquivo, o filme apresenta trilha sonora composta de locução over, trechos de músicas brasileiras dos anos 1930-70, e uma conversa gravada com Glauber Rocha e Marcos Medeiros. Enquanto o texto narrado procura dar conta de uma série de datas, personagens e acontecimentos históricos desde o Descobrimento até o início da década de 1970, a conversa entre os dois cineastas rompe o

esquema didático-cronológico e estabelece uma reflexão fragmentada acerca de questões políticas, econômicas, culturais e ideológicas sobre o país. Em seu conjunto, *História do Brasil* investe na dissociação entre a imagem e o som, provocando, a partir do conflito entre essas duas instâncias narrativas, novos sentidos e ressignificações. Uma análise detida e em profundidade de *História do Brasil* já foi realizada por Maurício Cardoso (2007), em sua tese de doutorado *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. A nossa proposta de comunicação irá se deter em um aspecto específico do filme de Rocha e Medeiros, qual seja, os procedimentos de recuperação e de revisão historiográfica do cinema latinoamericano (particularmente do cinema brasileiro) estabelecidos pela montagem dos trechos de filmes documentais e de ficção.

Parte-se aqui da hipótese de que, em *História do Brasil*, os realizadores buscaram refletir não apenas sobre o país, esse “claro enigma”, mas também sobre o próprio papel do cinema na construção da imagem da nação e da América Latina. Nesse sentido, considerando a trajetória de Glauber Rocha como cineasta, crítico e ensaísta, propomos repensar as escolhas e os usos em *História do Brasil* de trechos de filmes como *La guerra gaucha* (Lucas Demare, Argentina, 1942); *Sinhá Moça* (Tom Payne, Brasil, 1953); *Barravento* (Glauber Rocha, Brasil, 1961); *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, Brasil, 1962); *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, Brasil, 1963); *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1964); *São Paulo S. A.* (Luís Sérgio Person, Brasil, 1965); *Viramundo* (Geraldo Sarno, Brasil, 1965); *Una pelea cubana contra los demonios* (Tomás Gutierrez Alea, Cuba, 1972), entre outros.

Em carta a Raquel Gerber, datada de 09 de setembro de 1975 (BENTES, 1997: 527), Glauber Rocha refere-se à *História do Brasil* como um “Cine Jornal estilo Revisão crítica do cinema brasileiro”. Embora o cineasta não desenvolva a comparação entre o filme e seu livro de estreia, publicado em 1963, parece-nos sintomático que ambos sejam mencionados pelo próprio autor como projetos convergentes. Assim, buscamos entender *História do Brasil* como uma obra inserida no conjunto de produções a que chamamos de historiografia audiovisual, isto é, filmes que se dedicam a refletir sobre o cinema enquanto fenômeno cultural, político, estético, histórico e econômico, o que inclui repensar a própria relação entre Cinema e História.

Nesse sentido, interessa-nos examinar em *História do Brasil* a presença de filmes como *La guerra gaucha*, *Sinhá Moça*, *O assalto ao trem pagador*, *São Paulo S. A.* e *Independência ou morte*, bem como a total ausência de trechos de comédias musicais ou chanchadas carnavalescas. Queremos atentar não somente para a permanência no documentário de Rocha e Medeiros de determinadas escolhas ideológicas (filmes, autores, movimentos) em detrimento de outras, mas também para a recuperação crítica de filmes que não pertencem ao cânone estético do Cinema Novo, o que aponta para novas possibilidades de leituras e para a reconfiguração de determinadas relações estilísticas e históricas entre filmes e contextos quase sempre apartados pela maior parte dos estudos sobre a história do cinema no Brasil.

### *Bibliografia*

- BENTES, Ivana (Org.). ROCHA, Glauber. **Cartas ao Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. “**A migração das imagens**”. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- CARDOSO, Maurício. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)**. Tese de doutoramento. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade de São Paulo, 2007.
- LUNISCH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo e FLORES, Silvana (Orgs.). **Cine y revolución en América La-**



**tina:** uma perspectiva comparada de las cinematografias de la región. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1963.

\_\_\_\_\_. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

## **Lucas Ravazzano de Mattos Batista (UFBA)**

### **As cinebiografias musicais na tradição do musical brasileiro**

No reino dos musicais cinematográficos, um veio frequentemente explorado é o dos biopics, as cinebiografias de astros da música popular. Isso é verdade não apenas para o cinema hollywoodiano, no qual o musical e originou difundiu e perdurou ao ponto em que pesquisadores como David Bordwell e Kristin Thompson (2001) afirmam que é um dos mais longevos gêneros desta cinematografia, como também para o cinema brasileiro.

No cinema dos Estados Unidos as biografias musicais tem sido produzidas em ritmo constante desde os anos de 1950 em filmes como *Música e Lágrimas* (1954), que trata da vida do músico Glenn Miller, passando por *O Ocaso de Uma Estrela* (1972), sobre a cantora Billie Holiday. Nos anos de 1980 tivemos filmes como *Bird* (1988), biografia de Charlie Parker dirigida por Clint Eastwood, o premiado *Amadeus* (1984), filme de Milos Forman sobre Wolfgang Amadeus Mozart que venceu cinco Oscars. Em 1990 tivemos filmes como *Tina* (1993), sobre a cantora Tina Turner, e a biografia da cantora mexicana Selenia (1997). Nos anos 2000 a produção continuou em obras como *Johnny & June* (2005), sobre o cantor Johnny Cash, a biografia de Ray Charles em *Ray* (2004) e o retorno de Eastwood à direção de um biopic musical com *Jersey Boys: Em Busca da Música* (2014), que tratava da trajetória do grupo The Four Seasons.

O cinema brasileiro também tem um histórico longo deste tipo de biografias, embora não possua a mesma constância em sua produção que o cinema dos EUA. Nos anos de 1950 tivemos filmes como *Tico Tico no Fubá* (1952), biografia de Zequinha de Abreu produzida pela companhia Vera Cruz, e *Chico Viola Não Morreu* (1955), filme sobre o cantor Francisco Alves estrelado por Cyll Farney, um dos principais atores da companhia Atlântida.

O grosso da produção de musicais do período, no entanto, era formado pelas chamadas Chanchadas, que foram produzidas a partir de 1930 aos anos 1960, como afirma João Luiz Vieira (2003). As Chanchadas, segundo Rafael de Luna Freire (2011), seriam comédias frequentemente musicais. Isso implica em considerar que nem toda Chanchada era necessariamente um musical, mas muitos dos produtos do gênero eram passíveis de serem enquadrados nesta definição, tanto que Luna Freire afirma que muitos eram denominados como “musicais carnavalescos” (p. 73).

Depois disso tivemos outra biografia apenas na década de 1980 com *A Estrada da Vida* (1983), biografia da dupla Milionário e José Rico dirigida por Nelson Pereira dos Santos e estrelada pelos próprios músicos. Assim como os dois casos anteriores, esta biografia não era o formato dominante de musical, mas estava inserido em outro ciclo, que Guilherme Maia (2014) identifica como parte da “tradição de filmes populares voltados para um público de origem rural” (p. 859), tais como *Amado Batista em Sol Vermelho* (1982) ou *Fusão Preto* (1983).

É apenas a partir da década de 1990 que os biopics vão assumir certo protagonismo na produção de musicais como trata Maia (2014, p. 859) ao afirmar que “uma das tendências que se destaca na cena contemporânea são as cinebiografias como o já citado *O Mandarim* (1995), que narra fatos da



vida do cantor Mário Reis”. A partir de então tivemos filmes como Villa Lobos: Uma Vida de Paixão (2000), Cazuzu: O Tempo Não Para (2004) e o recente Tim Maia (2014).

Estas obras não apenas dialogam com biopics relacionadas em momentos anteriores da nossa cinematografia, como também com outros ciclos de nossa produção de musicais de ficção, como os musicais da Jovem Guarda, que Maia (2014) afirma que começaram a partir dos anos de 1960 ou os chamados musicais do BRock na década de 1980. Além disso, o olhar sobre este recente ciclo de biografias musicais também ajudaria a pensar como nossa produção musical constantemente trabalhou lado a lado com a nossa música popular.

Assim sendo, trataremos dos filmes deste ciclo de cinebiografias iniciado nos anos de 1990 e composto por filmes como O Mandarim (1995), Cinderela Baiana (1998), Villa Lobos: Uma Vida de Paixão (2000), Cazuzu: O Tempo Não Para (2004), Dois Filhos de Francisco (2005), Noel: Poeta da Vila (2006), Gonzaga: De Pai Para Filho (2012), Somos Tão Jovens (2013) e Tim Maia (2014).

Analisaremos a presença e o uso de números musicais nestas obras a partir de noções sobre o gênero musical de autores como Rick Altman (1987), Bordwell e Thompson (2001), Barry Keith Grant (2012) e outros de modo a revelar como as obras usam estes números para desenvolverem suas narrativas, bem como apontar as limitações destes modelos teóricos em dar conta deste gênero na produção brasileira. A partir deste esforço analítico buscaremos compreender como estas cinebiografias se relacionam com outros ciclos da produção brasileira de musicais, dialogando e continuando certas tradições estabelecidas por momentos anteriores da nossa cinematografia. Deste modo, o estudo objetiva não apenas contribuir com discussões sobre o entendimento cinema musical, mas também da trajetória do cinema brasileiro.

### *Bibliografia*

ALTMAN, Rick. **The American Film Musical**. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: an introduction**. Nova York: McGraw-Hill, 2001.

GRANT, Barry Keith. **The Hollywood Film Musical**. Nova Jersey: Wiley, 2012.

LUNA FREIRE, Rafael de. **Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada**: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. In. Contracampo, n. 23, pp. 66-85, 2011.

MAIA, Guilherme. **Os filmes musicais no Brasil**: uma cartografia preliminar dos musicarnavalescos às cinebiografias contemporâneas. In. CAPUCHO, Rita; VALENTE, Antonio Costa (Orgs.). *Avanca Cinema International Conference 2014*. Avanca: Edições Cine-clubes Avanca, 2014. pp. 885-861.

### **Igor Andrade Pontes (UFF)**

#### **Mapeando Carlitos (1914-1916): considerações sobre os primeiros anos de exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro**

A partir de materiais coletados em periódicos cariocas contemporâneos, buscaremos desenvolver algumas considerações sobre os primeiros anos de exibição e promoção na cidade do Rio de Janeiro dos filmes com Charles Chaplin no elenco, entre 1914 e 1916, mapeando essa trajetória local e refletindo sobre a popularidade e os possíveis públicos de Charles Chaplin e sua persona Carlitos na cidade nesses primeiros anos. Ao longo deste trabalho, trataremos da exibição dos filmes de Chaplin

de seu contrato com os estúdios Keystone, nos cinemas cariocas Parisiense e Íris, entre julho de 1914 e julho de 1916, e nos cinemas Pathé e Paris, no segundo semestre de 1916, analisando os anúncios promocionais dessas exibições em jornais cariocas diários; refletiremos sobre a trajetória local de popularidade da persona Carlitos, com suas possíveis particularidades, analisando, ainda, a promoção de seus filmes em relação a exibição e promoção de outros comédicos populares do período, como Max Linder e Billie Ritchie, o último por vezes confundido ou comparado com a persona cinematográfica de Charles Chaplin; traçaremos considerações sobre algumas das primeiras referências a Chaplin e Carlitos em revistas ilustradas cariocas, pensando possíveis relações entre essas figuras e o público dos cinemas cariocas; analisaremos um “curso de popularidade” organizado pelo jornal *Correio da Manhã* no início de 1916, uma enquete sobre os “comédicos que mais divertiam” os seus leitores frequentadores de cinema; e, finalmente, trataremos da aparição do provável primeiro imitador de Carlitos a passar pelos palcos cariocas, “Carlitos patinador”, em 1916. A proposta deste artigo, de forma mais ampla, é abordar o cinema enquanto uma atividade cotidiana da cidade, uma atividade econômica e de lazer, buscando por uma análise de seu passado e de sua história por um viés cultural e social; pensando possíveis relações entre as figuras do cinema e as pessoas que por elas se interessavam, em busca de novos itinerários, contextuais e intertextuais, para a historiografia do cinema no Rio de Janeiro, uma história do cinema escrita a partir de baixo, inspirada por propostas de autores como Jean-Claude Bernardet e Richard Maltby.

### *Bibliografia*

- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. 2. ed São Paulo: Annablume, 2008.
- FISKE, John. **Understanding popular culture**. London, New York: Routledge, 1989.
- GARNCARZ, Joseph. “**Films that are applauded all over the world**”: Questioning Chaplin’s popularity in Weimar Germany. *Early Popular Visual Culture*, v. 8, n. 3, 2010, pp. 285-296.
- MALAND, Charles J. **Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image**. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- MALTBY, Richard. **On the prospect of writing cinema history from below**. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, v. 9, n. 2, 2006, pp. 74-96.
- SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: SENAC, 2004.

### **Sheila Schvarzman (UAM)**

#### **Historiografia do cinema brasileiro: desconstruir a história no singular e escrever a histórias no plural**

A história e a historiografia do cinema brasileiro têm se desenvolvido intensamente nos últimos vinte anos. No entanto, desde 1986 não se escreveu um livro que espelhasse essa nova realidade. É possível escrever hoje uma nova História do Cinema Brasileiro? De que forma dar conta de manifestações que não se resumem mais a um só centro e a um só foco de abordagem como os picos de produção, a estéticas, os gêneros, ou a identidade nacional? Como lidar com uma história no singular, quando as possibilidades dos arquivos cresceram exponencialmente, as pesquisas univer-

sitárias fornecem incessantemente novos materiais, documentos, além da multiplicidade de focos vindos de campos da História, da História da Arte, entre outros? Como se relacionar com os mestres e a autoridade da história estabelecida? Como pensar formas de organizar e dar organicidade a essa história sem deixar de pôr em relevo diferentes manifestações, lugares e tipos de expressão. Como abordar o regional, o local na escrita de uma história no singular?

Propomos desenvolver alguns desses aspectos lançando mão de conceitos como a História no Plural de Reinhart Koselleck de forma a repensar novas possibilidades de escrita, organização e pluralidade de vozes e testemunhos que acolham a diversidade e tornem possível também a crítica e a superação de uma historiografia estabelecida.

#### *Bibliografia:*

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema:** uma trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1997

KOSELLECK, Reinhart (2006). **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto,[original: 1979].

RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Editora Art, 1986

SCHVARZMAN, Sheila. **História e Historiografia do cinema brasileiro:** objetos do historiador. Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, pp. 15-40.

---

## Sumário do GT 4

---

Alicia Aisenberg _____	135
Arthur Autran _____	136
Guilherme Maia e Inara de Amorim Rosas _____	138
Rafael Fermio Beverari _____	140
Lia Bahia _____	141
Pedro Curi _____	143
Thiago Cury Andries e Daniele Gomes _____	145
Carlos Eduardo M V de Aguiar _____	147
Tunico Amancio _____	147
Hadija Chalupe da Silva _____	148
Stephanie Dennison _____	149
Monique Aguiar _____	150
Carolina Ficheira _____	151
Filipe Brito Gama _____	153
Leticia Castro Simões _____	154
Adil Giovanni Lepri _____	156
Ana Laura Lusnich _____	157
Javier Campo _____	158
Mariana Villaça _____	159
Rosângela Fachel _____	161

## Grupo de Trabalho 4

**Alicia Aisenberg - UBA (BsAs)**

### **Relaciones transnacionales entre el cine argentino y mexicano: los intercambios culturales a partir de la música popular**

En el período del cine clásico industrial, si bien imperó la edificación de las identidades nacionales, se desarrollaron intercambios transnacionales que evidencian que este tipo de relaciones no se restringen sólo a la actualidad. Una de las tramas entretejidas generó la construcción de un cine transnacional entre la industria de México y Argentina, que planteó diferentes estrategias tanto en el plano de la producción como en el nivel espectacular y narrativo.

La intención del trabajo es estudiar, a partir del concepto de cine transnacional, las interacciones entre ambos países, así como reflexionar sobre las identidades nacionales y sus transformaciones a partir de los procesos de transnacionalización cinematográfica. La perspectiva transnacional problematiza el concepto de cultura nacional, y permite iluminar las relaciones de cooperación, las tensiones existentes, así como la construcción de una identidad común tejida en la región de América Latina en el período clásico industrial.

En el curso de las relaciones transfronterizas fue determinante la existencia de una historia previa de relaciones mutuas y de prácticas similares. Los vínculos comenzaron a tejerse en el plano de la recepción, a partir de relevantes estrenos de films argentinos y mexicanos que tuvieron una productividad en ambos países y generaron una circulación de los imaginarios nacionales. Las mezclas entre la música popular y el cine habían tenido un gran desarrollo en la región y conformaban una práctica compartida. Además, jugaron un papel preponderante los vínculos gestados por medio de las migraciones y los viajes de directores, actores-cantantes y músicos, a la industria cinematográfica de ambos países. En las relaciones mutuas también incidían las giras musicales por América Latina de cantantes y orquestas de tango, o bien del folclore mexicano, así como la expansión de la industria discográfica, de la radio y la estrategia creciente por parte de la industria del cine de apostar a la construcción de estrellas transnacionales y a la realización de films para que fueran percibidos por distintas audiencias nacionales. La mixtura entre las distintas manifestaciones culturales de la región ofrecía un heterogéneo entramado de tangos, canciones rancheras y boleros, que intensificaba a nivel transnacional las mezclas entre el cine y la canción popular propias de la época. De este modo circulaban imágenes y canciones que generaban verdaderos contactos, apropiaciones e intercambios culturales en la región, y a la vez se producía un encuentro entre los diversos géneros cinematográficos nacionales (el melodrama o la comedia tanguera se contactaba con los diferentes géneros mexicanos de la comedia ranchera, la comedia o el melodrama).

El análisis busca demostrar que las interacciones se producían en ambas direcciones, por un lado la canción ranchera se introdujo en films argentinos y por otro, el tango se inscribió en los diversos géneros mexicanos de la comedia ranchera, la comedia y el melodrama, y esas relaciones originadas a partir de los intercambios con la música popular generaron formas fuertes de transnacionalidad localizadas en diferentes niveles del film, así como plantearon variadas formas de transnacionalis-



mo (Mette Hjort, 2009).

Esta apresentação estudará los siguientes aspectos: 1) Las estrategias industriales transnacionales a nivel comercial (tránsito de actores-cantantes, construcción de estrellas transnacionales). 2) Las diversas modalidades, en el plano textual, por medio de las cuales el imaginario de la canción ranchera y del tango se inscribe en los films, y la configuración de un conjunto más amplio de procedimientos narrativos y espectaculares que apuntan a la construcción de un cine transfronterizo. 3) Las formas de transnacionalismo desarrolladas.

En función de estos objetivos se investigará la conformación de estrategias industriales y de procedimientos estéticos en el siguiente conjunto de films, que ejemplifican las vías de contacto y los intercambios: De México llegó el amor (Richard Harlan, 1940), realizado en Argentina a partir de la contratación de los actorescantantes Tito Guizar (mexicano) y Amanda Ledesma (argentina), El socio (Roberto Gavaldón, 1946) con la participación del actor argentino Hugo del Carril, Rostros olvidados (Julio Bracho, 1952) y Escuela de música (Miguel Zacarías, 1955) con la actriz argentina Libertad Lamarque (los tres últimos films fueron realizados en México).

### *Bibliografía*

Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee Irwin, 2011. **El cine mexicano “se impone”**. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada, México, Universidad Autónoma de México.

Díaz López, Marina, 2002, **La comedia ranchera como género nacional mexicano (1936-1952)**. Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística, Lógica, e Historia y Filosofía de la Ciencia, Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/11879>.

Hjort, Mette, 2009, **“On the plurality of cinematic transnationalism”** y D’ Lugo, Marvin, “Aural identity, genealogies of sound technologies, and hispanic transnationality on screen”, en Durovich, Natasa and Kathleen Newman (editor), *World cinemas, Transnational Perspectives*, New York / UK, Taylor & Francis Routledge.

Higbee, Will y Song Hwee, Lim, **“Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies”**, *Transnational cinemas*, Volume 1, nº 1, 2010.

Karush, Matthew, 2013. **Cultura de clase**. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946), Buenos Aires, Ariel.

Schulze, Peter W., 2013, **“Mexicanidad Meets Americanism: The Circulation of National Imaginaries and Generic Regimes Between the Western and the Comedia Ranchera”**, en Ritzer, Ivo/ Schulze, Peter W. (Hg.): *Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows*. Marburg: Schüren.

### **Arthur Autran (UFSCar)**

#### **Argentina e Brasil: relações perigosas (1930-1955)**

A proposta em tela visa discernir e analisar as diferentes formas pelas quais as cinematografias de Argentina e Brasil relacionaram-se no período de 1930 a 1955, ou seja, o chamado período clássico, marcado pelas tentativas lá e aqui de emulação do Studio system tal como estruturado em Hollywood. Conforme é sabido, foi após o advento do som que nos mais diversos países, os produtores se lançaram à construção de estúdios, compra de equipamentos e à tentativa da constituição de um star system nacional; tal não foi diferente na Argentina e no Brasil, países nos quais foram fundadas ao longo da primeira metade dos anos 1930 a Lumiton e a Argentina Sono Film, bem como

a Cinédia e a Brasil Vita Film.

É de se observar uma importante diferença entre os dois países: a época de ouro do cinema de estúdios na Argentina vai até 1942, com um crescimento qualitativo e quantitativo da produção, bem como com a conquista de mercados latino-americanos; após essa data a produção tendeu a decair e mesmo com o apoio do governo do Gal. Perón (1946-1955) que levou a uma recuperação da indústria, não se retomou o vigor anterior. Já no Brasil as décadas de 1930 e 1940 são marcadas pela produção diminuta em termos de filmes de ficção e pela fraca participação no mercado, embora ao longo do período um gênero se consolide em termos comerciais: a comédia musical de viés popular, também conhecida como chanchada. Em 1949, foi criada a principal tentativa de emulação do Studio system entre nós, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, a qual envolveu vultosos capitais da ascendente burguesia industrial paulista, bem como a Maristela e a Multifilmes. No entanto, essas importantes experiências já se encontravam esgotadas em 1954, fracassando em termos de garantir a continuidade econômica das empresas. Outrossim, na Argentina, a derrocada de Perón leva de roldão toda a política protecionista que permitia a continuidade da indústria naquele país.

Alguns historiadores contemporâneos vêm buscando estabelecer relações entre a produção audiovisual da América Latina, de maneira a romper com a tradição nacionalista assinalada por Paulo Antônio Paranaguá, segundo a qual a pesquisa privilegiou por muito tempo o que foi produzido “[...] na escala de cada país” (2000, p. 30). Buscando dialogar as pesquisas contemporâneas, formulei um projeto de pesquisa que comparou as cinematografias do Brasil e da Argentina no período clássico, buscando verificar o que permitiu a produção florescer no país vizinho, enquanto aqui tendeu a estagnar. Quatro eixos foram importantes para essa pesquisa: a questão da intervenção do Estado, a formação profissional dos produtores cinematográficos, a presença dos técnicos de origem estrangeira e a influência do teatro popular.

Ao longo dessa pesquisa, foi possível perceber de maneira bastante enfática que para além de comparar as cinematografias do Brasil e da Argentina, seria possível discutir interrelações entre elas, dado que ao longo do período existiram imbricações mais ou menos fortes em pelo menos 04 formas, as quais aponto abaixo:

1) Circulação de profissionais = É notável o quanto cantores e/ou atores argentinos participaram de filmes brasileiros e vice-versa. Já em 1935 é possível anotar a produção brasileira *Noites cariocas*, estrelada por um casal de astros argentinos, Carlos Vivan e Maria Luisa Palomero, além de possuir diversos técnicos provindos do país vizinho tais como o fotógrafo Adam Jacko e até o diretor Enrique Cadícamo. No caso argentino podemos anotar no clássico *Tres anclados em París* (Manuel Romero, 1939) a presença das Irmãs Pagãs interpretando diversas músicas do cancionero brasileiro. O conhecido dramaturgo Oduvaldo Vianna, após o sucesso de *Bonequinha de seda* (1936), vai para a Argentina e lá realizou o filme *El hombre que nació dos veces* (1938).

2) Exibição de filmes = Se de um lado poucos foram os filmes brasileiros no período considerado que lograram lançamento na Argentina, com destaque para *Bonequinha de seda*; muito outro é o caso da produção argentina no mercado brasileiro. De par com a tentativa de ingressar em outros mercados externos, a partir do final dos anos 1930 os produtores argentinos fizeram todo um esforço em ter uma participação expressiva no nosso circuito exibidor, em especial por meio da Argentina Sono Film e dos Estudios San Miguel.

3) Circulação de temáticas = O cinema argentino adaptou para as telas tanto eventos importan-

tes da história do Brasil, tal como o processo de independência em Embrujo (Enrique Susini, 1941), quando obras da nossa literatura tais como Éramos seis (Carlos Borcosque, 1945).

4) Co-produções = No período em tela registram-se as primeiras co-produções oficiais entre os dois países, tal como A grande aventura amazônica (Francisco Eichorn, 1948), que envolveu a produtora brasileira Astra Filme e a argentina Estudios San Miguel.

### *Bibliografia*

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

ESPAÑA, Claudio. **Meio siglo del cine**. Buenos Aires: Abril, 1984.

NÚBILA, Domingo di. **La epoca de oro**. Buenos Aires: Jilguero, 1998.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Le cinéma en Amérique Latine**. Paris: L'Harmattan, 2000.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

### **Guilherme Maia (UFBA) e Inara de Amorim Rosas (UFBA)**

#### **Cinema de tangos, sambas e boleros: a trama da canção popular na indústria cinematográfica latino-americana (1930-60)**

Ação de um projeto de pesquisa sobre o cinema musical latino-americano, esta comunicação examina fluxos e contra-fluxos da canção popular nos musicais produzidos na Argentina, no México e no Brasil, nas primeiras três décadas do cinema sonoro, aproximadamente, em uma chave atenta à sinergia entre o rádio e as indústrias fonográfica e cinematográfica, assim como ao protagonismo da canção popular como força de atração de espectadores e no processo de escultura de identidades “nacionais”. Defende-se aqui que a canção popular teve um papel decisivo na luta pela implantação e pela sobrevivência de um cinema industrial periférico, produzido “longe de Deus e perto de Hollywood” (PARANAGUÁ, 1984), e que estes gêneros transpuseram os limites geográficos dos seus países de origem, difundindo e diluindo “nacionalismos”.

Na indústria cinematográfica dos EUA, desde o início dos anos de 1910, estratégias de cross-promotion começaram a ser estabelecidas por meio da exibição de song slides e ilustrações filmadas de canções, articuladas com a venda de partituras. Locais de exibição e variados pontos de venda de partituras constituíram a base de uma nova indústria multimilionária (SMITH, 1998). Filmes que “vendem” músicas que “vendem” filmes. Não foi somente em decorrência de fatores de natureza estética ou dramática, portanto, que os filmes musicais viriam a ser um major genre em Hollywood (NEALE, 2009), assim como em outras cinematografias ao redor do mundo no período (CREEKMUR e MOKDAD, 2012). Nos três principais polos produtores de filmes na América Latina, esta mesma estratégia prosperou, levou multidões às salas de cinema e às lojas de discos e operou de modo decisivo no processo de construção e difusão de identidades nacionais.

A Argentina ocupou a pole position na largada pela implantação de um regime industrial de produção de filmes sonoros e lá estava o tango já no primeiro curta metragem com som sincrônico, Mo-saico Criollo (Edmo Cominetti, 1929), e no título primeiro filme musical, ¡Tango! (Luis Moglia Barth, 1933). Gênero de música e dança oriundo das camadas populares de Buenos Aires e Montevideu, no final do século XIX, o tango ganha musculatura simbólica nos salões da aristocracia francesa na primeira década do século XX. Fortalecido como símbolo de nação; difundido pelo rádio e pelo disco, o

tango já é um signo de “Argentina” fixado, consumido internamente e exportado quando o cinema sonoro se estabelece. Deste ponto em diante, não é temerário afirmar que vai ser a marca de identidade mais evidente do cinema argentino do período. A relação do tango com o cinema argentino foi tão íntima que um expressivo número de compositores se tornaram também diretores e produtores de filmes, sem dúvida um caso raro na História do cinema mundial.

O disco e o rádio também foram protagonistas nos cinemas mexicano e brasileiro. No final dos anos 1940, o México se torna o ponta-de-lança da indústria cinematográfica latino-americana. O sucesso de bilheteria do musical *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1949) foi o ponto de virada na trajetória do cinema mexicano, gerando o filão da comédia ranchera (LÓPEZ In CRE-EKMUR E MOKDAD, 2012). Mais tarde, as películas de rumberas e os melodramas cabareteros difundiram pelo mundo gêneros de canto e de dança afro-cubanos como o bolero – que ganha feição própria no México –, a rumba e o mambo. O fato de existir a categoria “películas de rumberas” fala por si só da influência da música cubana no cinema mexicano.

O cinema musical brasileiro do período aqui recortado, fez escolhas narrativas e estéticas muito diferentes do majoritariamente produzido na Argentina e no México – assunto que abordaremos na exposição oral –, mas, quanto à estratégia de sedução de espectadores, foi mantido o mesmo modelo de articulação com o rádio e o disco. Canções e danças também operaram na escultura de uma noção de nacional-popular, tendo o samba como traço identitário mais evidente. No entanto, são muitos os indícios de que o cinema brasileiro foi, dos três, o que mais abriu as portas para a música e a dança dos outros dois. Até o momento, ainda é arriscado fazer afirmações sobre o grau de presença do tango no nosso cinema, mas, embora o tango também seja o que Valente (2008) chama de “gênero nômade”, há pistas de que sua inserção nos musicais brasileiros foi pontual. Sambas, marchas carnavalescas e outros gêneros que são “coisas nossas” imprimiram, decerto, um caráter “nacional” ao nosso cinema, mas dividiram as telas com o bolero – que desembarca em nossas terras no filme mexicano *Santa* (Antonio Moreno, 1932), pondo em marcha um processo de “mexicanização” da cultura brasileira (SEVERIANO, 2008) – assim como com gêneros afro-caribenhos difundidos no Brasil pelas indústrias cinematográfica e fonográfica do México. Em contra-fluxo, mas em menor intensidade, o espectador mexicano recebeu as bênçãos dos nossos Anjos do Inferno e viu sassaricar na tela uma certa falsa baiana.

### *Bibliografia*

CREEKMUR, Corey e MOKDAD, Linda. (orgs.) **The international film musical**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Nova Iorque: Routledge, 2009.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **O cinema na américa latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: L&PM, 1985

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SMITH, Jeff. **The sounds of commerce: marketing popular film music**. New York: Columbia University Press, 1998.

VALENTE, Heloísa. **Flor de fango, lírio do lodo: o tango nômade no cenário hollywoodiano**. In IAZETTA, Fernando (ed.) *Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 640-45



## Rafael Fermino Beverari (Unifesp)

### Populismo de cá e carisma de lá: aproximações entre Perón e Franco no *Noticiarios y Documentales*

O *Noticiarios y Documentales - No-Do* - foi um cinejornal espanhol que teve a sua primeira exibição em janeiro de 1943 e a última em maio de 1981, sendo obrigatório em todos os cinemas espanhóis até 1975. Sob forte centralismo do governo de Francisco Franco, seu primeiro grande obstáculo foi a cobertura dos conflitos da 2ª Guerra Mundial.

A Espanha começou a equilibrar as notícias provenientes dos dois lados do front somente após as sucessivas derrotas do Eixo. Apesar de Franco negar qualquer ligação com o fascismo no passado, as evidências demonstram o contrário. As retaliações dos diversos países do mundo começam a acontecer em 1 de março de 1946, quando a Organização das Nações Unidas redige uma condenação dos atos de guerra envolvendo a Espanha. Em 4 de março do mesmo ano o governo francês fecha suas fronteiras. Uma nota condenatória é realizada em 4 de abril pelos Estados Unidos, França e Reino Unido contra o regime franquista. Em 1 de junho desse mesmo ano o Conselho de Segurança da ONU decreta uma ruptura diplomática com a Espanha.

Porém um país da América Latina desobedece a ordem da ONU. A Argentina, presidida por Juan Domingo Perón, firma um acordo comercial em 30 de outubro de 1946 para assegurar o abastecimento de cereais em terras espanholas.

Deste modo, a Espanha teria encontrado no populismo justicialista argentino um aliado contra os bloqueios ao governo franquista. A edição 212B de *No-Do*, exibida em 27 de janeiro de 1947, apresenta a chegada do embaixador argentino Pedro J. M. Radío em Barcelona. Após rápida passagem por esta localidade, chega em Madri,

“En un impulso lleno del más fino afecto, y del más puro concepto de la hidalguía y del cariño, se mantiene al pie de las habitaciones que ocupa el nuevo Embajador. Ante la insistencia del público, el Dr. Radío sale a uno de los balcones de su departamento para agradecer el homenaje, reconocimiento de lo que el pueblo español siente por su Patria.”

Nesta mesma edição, a seção de Desportes apresenta uma partida de futebol entre o San Lorenzo de Almagro e uma seleção espanhola vista por Franco e o embaixador argentino. Na edição seguinte, 213A ocorre a apresentação das cartas credenciais do embaixador. Nesta mesma semana durante o programa 213B, San Lorenzo participa de uma outra partida contra o Valencia. Na semana seguinte (214A) é a vez deste time enfrentar o Deportivo La Coruña. Seu giro pela Espanha ainda não havia terminado até a partida contra o Sevilla representada na edição 216B. O número 215B conta com a chegada do navio mercante argentino Río Dulce no porto de Barcelona. A Festa da Pecuária argentina é retratada no 216A, enquanto a chegada do Representante dos Operários da embaixada argentina Ramón Vera ocorre em 217B.

Todas essas notícias antecederam a visita de Eva Perón que é exibida na semana de 16 de junho de 1947 nos números 232A e 232B. O título da reportagem é bastante significativo quanto ao conteúdo abordado. *Mensajera de la Paz* apresenta como:

“Los radios transmiten el saludo de Doña María Eva Duarte de Perón, mensajera de paz y de fervoroso augurio, y amiga de las causas de los pueblos que viven, como el argentino, en el afanoso esfuerzo de hacer el futuro más digno



ennoblecido por el sacrificio del trabajo reivindicador.”

Os números seguintes do noticiário (233B, 234A, 234B e 235A) demonstram a tênue relação entre esses dois governos ao aprofundar as procedências de hispanidade ao redor do mundo. A edição 235B é a última que faz uma evidente analogia entre ambos Estados. Cercada por uma multidão e acompanhada de Franco, Eva Perón caminha até o avião que a transporta de volta à Argentina.

Apesar do áudio original dos cinejornais citados acima estar deteriorado ou perdido, as imagens demonstram esse acordo que foi além do plano comercial. O isolamento proposto por vários países do mundo provenientes da aliança entre a Espanha e o Eixo durante a 2ª Guerra Mundial levou Franco a essa aproximação com um país que remete a uma retomada da hispanidade frente aos desmandos extranjeros.

### *Bibliografia*

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas. Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDO, João. **Labirintos do fascismo**. 1998. 443 f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SORLIN, Pierre. **Sociología del Cine**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1992.

TRANCHE, Rafael R. & SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **NO-DO**. El tiempo y la memoria. 7a. Edição. Madrid: Filmoteca Española / Ediciones Cátedra, 2005.

## **Lia Bahia (UFF)**

### **Cinema e televisão: distinção, circularidade e convergências possíveis**

Os meios audiovisuais têm recebido no Brasil tratamentos distintos na análise teórica e nas formulações políticas. Enquanto o olhar sobre a televisão é dirigido para a indústria/entretenimento, o enfoque sobre o cinema volta-se para o artístico/cultural; enquanto a televisão é um negócio empresarial-comercial, o cinema é majoritariamente política estatal. Os críticos, a partir do paradigma da arte, acusam a televisão como símbolo máximo da decadência. Os poucos que se arriscam a abandonar essa denúncia propõem um projeto didático-pedagógico insuportável. Cinema sim é considerado arte autônoma.

O marco da segregação na forma de distinção cultural - atribuindo ao cinema questões artísticas e relegando à televisão a função de entreter - são os anos 1960/70, momento de especialização diante da ampliação do mercado de bens culturais no país. Ao longo das décadas seguintes, com a definitiva consolidação da televisão no Brasil, isso se torna ainda mais evidente, construindo, a partir desses lugares discursivamente segregados, o espaço audiovisual brasileiro. Ambos os meios foram categorizados como unidades estéticas e éticas distintas que orientaram a indústria do audiovisual nacional e suas estratégias de comunicabilidade.

A tradição discursiva de separação entre cinema e televisão se perpetuou até os anos 2000 nas instancias da crítica, das falas de legitimação, nos tratamentos institucionais de políticas públicas, nos modos próprios de fazer, produzir, distribuir e exhibir. No entanto, na prática, a circulação de alguns agentes (atores, diretores, produtores e técnicos) entre cinema e televisão nunca deixou de existir, mesmo que algumas fossem veladas.

O país é herdeiro de uma formação audiovisual que, em seu processo histórico de modernização, apartou e distinguiu discursivamente os meios audiovisuais relegando ao cinema o papel artístico e à televisão a função comunicativa. As dicotomias observadas se estendem para outras mídias e fundamentam os estudos sobre o espaço audiovisual brasileiro. É possível verificar essa segregação examinando a literatura existente de cinema e televisão no Brasil. A tradição de estudos sobre o audiovisual no Brasil é marcada pela ênfase na contribuição estética do produto e na visão segmentada dos meios. As pesquisas sobre os meios têm fronteiras precisas e reiteram o isolamento e autonomia dos mesmos, construindo uma narrativa linear, que se torna hegemônica.

O potencial dinâmico da pesquisa histórica tende a perturbar supostas genealogias práticas e teorias já consolidadas e deslocar o lugar das perguntas para tornar investigável o lugar do cinema e da televisão no Brasil para além da chantagem culturalista, que tendeu a cristalizar discursivamente a televisão em processo de degradação cultural e o cinema como arte autônoma.

No entanto, mais do que reiterar o discurso do cinema arte versus cinema industrial, é preciso olhar para a categoria de cinema brasileiro, deslocando o dualismo existente dentro do campo cinematográfico. Existe um movimento permanente de aproximação e distanciamento entre as dimensões políticas, estéticas e comerciais que refletem as ambiguidades, projetos e contradições do que é o cinema brasileiro.

O cinema deve ser assim visto desde seu nascimento como processo vivo e não como produto de ruptura em relação às práticas culturais anteriores e posteriores. O cinema não está preso a inatividades discursivas e burocráticas. Ele acompanha a crise e transformações sociais, culturais, econômicas e tecnológicas, escancarando uma condição de crise permanente. “De fato, não há identidade única a ser mantida, e o cinema em sua essência foi encontrado na transformação de rituais sagrados em entretenimentos irreverentes” (GUNNING in Xavier, 1996, 17).

Assim como o cinema, a televisão é um espaço de lutas, recuos e possibilidades e não como meio chapado e alienado, alheio às disputas políticas, estéticas e comerciais. Como afirma Barbero e Rey se a incultura constitui a quintessência da televisão, ela se explica pelo desinteresse e pelo desprezo dos intelectuais pela televisão (2004).

Os anos 2000 sinalizam uma transição política no espaço audiovisual que exige repensar as concepções historicamente estabelecidas. As experiências de circularidade entre cinema e televisão evidenciam o processo de deslocamento, interface e alargamento de fronteiras como estratégia de sobrevivência diante do adensamento transnacional das trocas econômicas e culturais. Nos anos 2000, o discurso da circularidade entre os meios se fortalece e políticas privadas e públicas são desenhadas e acionadas no Brasil para integração entre cinema e televisão.

### *Bibliografia*

BARBERO, Jesús Martín e REY, Germán. **Os exercícios do ver:** hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2004.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

GUNNING, Tom. **Cinema e História.** Fotografias animadas. Contos do esquecido futuro do cinema. In Xavier, Ismail (org.) O cinema no século. RJ, Imago Ed., 1996.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2008.

## Pedro Curi (ESPM)

### Eu decidi esperar para ver com a HBO”: Game of Thrones, downloads ilegais e a fidelização de fãs brasileiros

No dia 11 de abril de 2015, na véspera do lançamento da quinta temporada de Game of Thrones, sucesso da HBO de público e crítica, a internet parou quando quatro episódios que não haviam ido para o ar ainda vazaram.

Se para muitos fãs o vazamento parecia bom, para a HBO ele chegou em uma má hora. O canal a cabo estava usando o início da temporada de seu maior sucesso para lançar o próprio serviço de VoD, o HBO Now. Essa estratégia não era à toa, já que em 2014 Game of Thrones liderou, pelo terceiro ano consecutivo, a lista das séries mais baixadas ilegalmente, com 8,1 milhões de downloads (a primeira temporada ficou em segundo lugar). Para se ter uma ideia da força de Game of Thrones, a segunda série campeã da pirataria é The Walking Dead, com 4,8 milhões de downloads.

Se em abril de 2013, às vésperas da estreia da segunda temporada, o diretor de programação da HBO, Michael Lombardo, disse à Entertainment Weekly que a pirataria era uma espécie de elogio à série, muito já era feito para controlar os downloads ilegais. Além de abrir o sinal da HBO a todos os assinantes de TV a cabo no final de semana de estreia da série para incentivar as assinaturas, desde a segunda temporada, em 2012, que Game of Thrones tinha transmissão simultânea no Brasil e nos Estados Unidos. A medida adotada pelo canal sempre foi muito bem vista no Brasil e, quando os episódios vazaram no dia 11, ela não foi esquecida pelos fãs.

Mesmo depois de uma intensa correria para baixar os episódios, alguns fãs, já com os arquivos em seus computadores, pararam para pensar e perceberam que a situação poderia ser muito mais complicada do que esperavam. Aos poucos, começaram a surgir comentários de fãs que haviam pensado duas vezes antes de dar o play. Os fãs, os mesmos que fazem downloads de outras séries, começaram a reclamar do vazamento.

Não demoraram a aparecer longas defesas à série e à HBO na internet que tinham como objetivo convencer os fãs a não baixar os episódios, mas sem imposições:

Mesmo com essa tentação, é preciso lembrar que essa não é a nossa guerra. Não lutamos por episódios disponibilizados no torrent antes de estrear no canal fechado. Não lutamos por filmes em 1080p na semana que ele entra em cartaz. Nossa guerra é por uma distribuição justa de conteúdo, aliada a um preço honesto que seja bom para ambas as partes.

Nesse texto, intitulado “O vazamento de Game of Thrones: nossa luta não é essa” e publicado em seu blog Amigos do fórum, Luide Matos ainda se posiciona em relação ao download, relacionando-o com uma luta, como a cruzada que se desenvolve na narrativa sobre a qual fala:

Acredito no poder do compartilhamento. Acredito na liberdade da arte. Porém, precisamos ter em mente quando e onde atacar. A HBO deu um duro danado para nos trazer Game Of Thrones, nossa parte é mostrar um pouco de respeito. O compartilhamento via torrent pode esperar dessa vez, afinal, não é hora de levantarmos nossa espada.

Mas Luide não foi o único a convocar os fãs para essa luta. O site Ligado em Série publicou um texto dizendo o quanto o vazamento poderia prejudicar a série. Mais radicais que o blog Amigos do

Fórum, os responsáveis pela página no Facebook do Ligados em Série apagaram mais de 150 mensagens com os links para download – e fecharam os comentários do texto, onde também eram compartilhados endereços para os arquivos –, deixando bem claro que não apoiariam a prática. Entre os argumentos, bastante racionais, estão até o impacto do vazamento para a diminuição das assinaturas da HBO e da verba que poderia ser destinada a uma sexta temporada:

Fato é que antes da estreia da quinta temporada, que é composta por 10 capítulos, 40% já está online e com isso todo mundo sai perdendo. Muita gente ia baixar depois? Ia. Mas muita gente que passa a assinar o canal nesta época do ano simplesmente vai deixar pra fazer no mês que vem, dada a oferta de capítulos na Internet, mesmo com a baixa qualidade. Isso pode reduzir consideravelmente a receita do canal e, consequentemente, os recursos disponíveis para o sexto ano. É uma pena. Game of Thrones é uma produção cara, que emprega milhares de pessoas no mundo inteiro. São pessoas que trabalham dia e noite pra fazer a atração e a HBO se organiza em nível mundial para fazer a estreia simultânea e agradar a todos. São roteiristas, atores, diretores, produtores, continuistas, técnicos, cenógrafos, assessores. Enfim, dos executivos até a turma da limpeza, está todo mundo mobilizado pra levar este fenômeno à telinha anualmente e infelizmente o trabalho de quase um ano é prejudicado por meia dúzia de pessoas de má fé (e os milhares que simplesmente não conseguem esperar pra ver com alta qualidade, dublagem e legendas simultâneo com o horário oficial).

Além de defender a série e o canal, o site propôs que os fãs esperassem a transmissão. Usando como inspiração – de forma bastante intertextual, como estão acostumados – uma campanha voltada a cristãos que decidem não fazer sexo antes do casamento, os fãs de Game of Thrones, série famosa pelo excesso de cenas quentes, usaram o mesmo slogan: “eu escolhi esperar”. Apropriando-se, ainda, da identidade visual na campanha – o que também não é novidade para os fãs –, usando, no lugar da marca (uma mão com um anel que representa o compromisso com Deus), a Mão do Rei, jóia usada pelo braço direito daquele que ocupa do Trono de Ferro – e que não tem trazido muita sorte para aqueles que a usam.



O Brasil pode ser o país que mais baixa séries ilegalmente no mundo<sup>6</sup>, mas esse caso revela, a partir da própria fala dos fãs, que a luta deles não é simplesmente por acesso. Game of Thrones ganhou força entre os fãs não apenas por ter uma narrativa bem construída, cenas de ação e sexo e personagens cativantes que podem morrer a qualquer momento, assim que você começa a gostar deles. Um dos maiores atrativos da série, principalmente a partir da segunda temporada, era a pos-



sibilidade de saber que todos estavam assistindo aquilo ao mesmo tempo. Grupos de amigos se preparavam para assistir aos episódios com grande eventos em casa, com decoração feita com bonecos e produtos da série e até mesmo um guarda-roupa especial. Horas antes da transmissão, pipocavam nas redes sociais fotos de mesas postas, bacias de pipoca e grupos animados com legendas como “tudo pronto para mais tarde”. No entanto, que unia os fãs também causava problemas. Como todos estavam assistindo à série ao mesmo tempo, logo depois do episódio muitos corriam para as redes sociais para comentar aquilo a que haviam assistido. Assim, os spoilers ganharam uma força incomum no Brasil. Assistindo sozinho a um episódio baixado, um fã troca mensagens com seus amigos mais próximos, pois não sabe quem viu e quem não viu. A transmissão simultânea aumenta o senso de coletividade que permite fenômenos como a Social Television, a reação social a programas de TV na internet, que só acontecia no Brasil com transmissões de jogos de futebol, reality shows e algumas novelas, como Avenida Brasil, um fenômeno desse tipo de reação. A partir das práticas do público brasileiro e das discussões em torno do vazamento dos episódios, esse trabalho pretende analisar a fidelização dos fãs de Game of Thrones no Brasil e a forma como eles se relacionam em torno de conteúdos televisivos semelhantes.

### *Bibliografia*

GRAY, Jonathan; SANDVOSS Cornel; HARRINGTON, C. Lee. **Fandom: Identities and Communities in a Mediated World**. New York: New York University Press, 2007.

GRAY, Jonathan. **Show sold separately: promos, spoilers and other media paratexts**. New York: New York University Press, 2010.

HARRIS, Cheryl; ALEXANDER, Alison. (org.). **Theorizing fandom: fans, subcultures and identity**. Cresskill, New Jersey: Hampton, 1998.

JENKINS, Henry. **Textual poachers: television fans and participatory culture**. New York: Routledge, 1992a.

LEWIS, L. A. (org.). **The adoring audience: fan culture and popular media**. New York: Routledge, 2001.

### **Thiago Cury Andries (UFRJ) e Daniele Gomes (UFRJ)**

#### **Os três gêneros de conhecimento de Baruch Espinoza, ou três formas de ver cinema**

Nos saudosos cinemas de rua do bairro que fazia jus ao nome - Cinelândia - imperava um mote, que era exibido antes de cada seção: CINEMA É A MAIOR DIVERSÃO. Em letras garrafais era escrito o lema do Grupo Severiano Ribeiro, responsável por nos trazer tudo aquilo que o capitalismo poderia produzir em audiovisual. Mal sabia o velho Severiano que descrevia em seu lema uma relação espinozista do público com o cinema comercial estadunidense. A plateia era o próprio ser apaixonado de Espinoza, que se constituía por forças que lhe eram externas, o filme. Os urros lançados nas cenas de ação e o assoar de narizes à morte do mocinho na tela demonstrava esse encontro de corpos reais com imaginários.

Quando o cinema ainda se apresentava amalgamado (espaço-linguagem) Severiano era rei. Assistíamos na tela o desfile das armas de um império rumo à hegemonia: perseguições de carro, peitos de silicone e tiros, muitos tiros. Nesse circuito que flanava as representações humanas dos três gêneros de conhecimento apresentados por Baruch.

O público-pipoca e o gênero da Consciência;

O grande público, que gerava lucro, que levava a família e que ocupava as cadeiras da área central



era a própria relação da Experiência Vaga.

Para essa plateia, fruição da experiência cinematográfica ocorre somente dentro de uma relação diegética, exigindo um abandono a priori do seu conjunto de crenças para que o filme projetado conduza o espectador pelos sentimentos propostos na tela. Em 1939, Eisenstein reflete sobre a natureza do pathos, um elemento que considera fundamental para a constituição do “princípio de qualidade orgânica”, na composição da obra de arte: “O pathos mostra seu efeito quando o espectador é compelido a pular em sua cadeira. Quando é compelido a tombar quando está de pé. Quando é compelido a aplaudir, a berrar. Quando seus olhos são compelidos a brilhar de satisfação, antes de derramar lágrimas de satisfação...”.

Pular da cadeira nas cenas de explosão ou assoar o nariz (discretamente, para os homens) à morte do galã, justifica o valor do ingresso. Sendo assim, esse público se retira satisfeito logo na primeira cartela dos créditos finais. Satisfeitos, espinozisticamente, por terem constituído sua consciência por forças que lhe vinham de fora. Logo, à esse público estaria impedida a liberdade, dentro da dinâmica dos afetos. O público-cabeça e o gênero da Razão;

Ocupando um espaço bem menor nas salas de exibição (nas últimas cadeiras, perto da porta de saída, cuja utilização em meio a seção transmuta-se num protesto silencioso) estão sentados o povo das (Ciências) Humanas, intelectuais de classe média, ou quase isso.

Pautados pela razão de Espinoza, esse público se recusa a agir como resultado das marcas construídas ao longo da projeção. Conhecedor do discurso empregado para incutir valores da American way of life, essa plateia atenta aos mecanismos extra-diegéticos para constituir sua própria relação com a obra. As emoções não usufruídas durante a seção é compensada pelas calorosas discussões nos bares mais próximos, onde o sentido fílmico, baseado na história, é discutido à luz das ideologias e pensadores em voga. Porém, ao se ater ao conteúdo da narrativa, dispensando a narrativa em si, o público-cabeça concebe a experiência audiovisual como um produto, relegando o processo de sua construção à um plano inferior de importância. Se Espinoza passasse por esse bar, poderia facilmente classificar esse grupo como pertencente ao segundo gênero do conhecimento, por conhecer aquilo que está além da tela, a intenção dos produtores e toda gama de valores embutidos na obra. Porém, ao construir sua crítica baseada em pensamentos estabelecidos a posteriori, e referendados pela academia, Baruch avaliaria que esse gênero de conhecimento não permitiria que essas pessoas pudessem se tornar criadores de seu próprio conhecimento.

Os cinéfilos e o gênero da Ciência Intuitiva;

Os créditos finais já estão quase no fim. A sala de cinema se encontraria vazia, não fosse por um pequeno grupo que está sentado na primeira fileira de cadeiras, apelidada pelos próprios de “gargarejo”. É nesse estranho grupo de pessoas que um observador Espinozista depositaria a esperança de encontrar o homem que poderia se constituir por forças que vem de dentro de si. Ao contrário do público-pipoca (que estaria sempre submetido às forças externas) e do público-cabeça (que compreenderiam essas forças, mas não poderiam produzir sua própria natureza), os cinéfilos estariam mais próximos da liberdade espinozística. O cinéfilo, por sua forma de ver cinema, é um criador, independente de realizar ou não filmes. Por dominar a linguagem cinematográfica, a fruição dessa arte passa pela criação imaginária de roteiros, cenas ou filmes completos. Esse poder de produção criativa, que não se submete a nenhum limite técnico ou orçamentário, libertaria seu produtor, dentro do gênero do conhecimento que o autor chamaria de Ciência Intuitiva.

### *Bibliografia*

SPINOZA. **Ética**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Ed. bilíngüe Latim/Português. B. Horizonte:

Autêntica, 2007. [ Links ]

\_\_\_\_\_. **Carta L.** Tradução e notas de M. Chauí. Volume Baruch de Espinosa da coleção Os Pensadores. São Paulo, 1973.

EISENSTEIN, Sergei. **Sobre a estrutura das coisas.** In: A forma do filme, op. cit., p. 148. Este escrito é uma parte do capítulo “On the structure of things: organic unity and pathos”, inserido em *Non indifferent nature*, op. cit..

**Carlos Eduardo M V de Aguiar (UFSCar)**

### **CROWDFUNDING - a busca por uma definição**

No ano de 2006 foi cunhado o termo crowdfunding, desde então essa prática tem se multiplicado ao redor do mundo como uma alternativa para o financiamento de serviços, projetos, produtos, causas ou experiências. No Brasil cresce a cada ano a quantidade de filmes e projetos relacionadas com cinema que buscam na prática do crowdfunding financiamento para suas ações. No entanto o crowdfunding ainda é termo recente que precisa ser melhor desenvolvido. A partir de reportagens, artigos, documentários e pesquisas acadêmicas publicadas na internet, esse artigo busca tornar mais claro a origem do termo, quais elementos que compõem essa prática e quais são as melhores definições de crowdfunding.

#### *Bibliografia*

BRODERICK, Daniel. **Crowdfunding's Untapped Potential In Emerging Markets.** Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/hsbc/2014/08/05/crowdfundings-untapped-potential-in-emerging-markets/>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2015.

CASTRATARO, Daniela. **A social history of crowdfunding.** Disponível em: <<http://socialmediaweek.org/blog/2011/12/a-social-history-of-crowdfunding/>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2015.

DRAKE, David. **Crowdfunding: It's no longer a buzzword.** Disponível em: <<http://www.crowdsourcing.org/editorial/crowdfunding-its-no-longer-a-buzzword/32268>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2015.

VALIATI, Vanessa A. D. **Crowdfunding no cinema brasileiro.** Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (dissertação de mestrado), 2013.

**Tunico Amancio (UFF)**

### **Entrando por trás : o Mercado do Riso e a expansão do humor**

Porta dos Fundos, originalmente, é um canal feito por jovens, criado em 2012 e que hoje tem, segundo o site Social Blade, especializado em acompanhar por estatísticas o movimento da web, um número gigantesco de assinantes ( 9.990.247) e de visualizações (1.632.013.322), tornando-se um fenômeno da comunicação contemporânea.

No Brasil, onde só recentemente foram tomadas medidas mais eficazes para se romper o isolamento da produção brasileira no seu próprio mercado (de acordo com toda a legislação protecionista que envolve desde a descentralização da produção, dos formatos e dos fundos de financiamento à criação de uma reserva mínima de mercado nas tevês a cabo), o sucesso deste empreendimento pode ser medido pelo modo como suas atividades se enraízam e se desdobram no cenário audiovisual. De um canal

no Youtube, passaram à tevê e logo ao cinema, desenvolvendo suas múltiplas atividades sem perder de vista um engajamento, pela ironia e pelo humor cáustico, na descaretização da sociedade brasileira, pondo em xeque nosso crescente conservadorismo social, o descrédito na representação política, a des-laicização do estado e algumas outras agruras da nossa contemporaneidade.

Duas questões se colocam para reflexão, a partir destes comentários: o modelo de negócios que permitiu sua consolidação enquanto empresa e a substância de sua comunicação expressiva, capaz de circular com a mesma intensidade e vigor por diferentes mídias. Da primeira delas buscaremos conhecer os primórdios e as negociações que lhe deram legitimidade e credibilidade. Da segunda procuraremos analisar os elementos de humor que provocam sua empatia e sua acolhida social.

Segundo Luis Fernando Veríssimo, “o desnudamento progressivo do humorismo brasileiro que deu na geração do Porta, filha da internet, também deu na valorização da palavra, no texto acima de tudo”. Vamos conferir!

### *Bibliografia*

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003

Porta dos Fundos/Porta dos Fundos. Rio de Janeiro: Sextante, 2013

VORHAUS, John. **The comic toolbox**. Los Angeles: Silman-James Press, 1994

## **Hadija Chalupe da Silva (UFF/ESPM)**

### **Coprodução internacional como alternativas de financiamento e difusão**

Esta proposta tem o desejo de analisar como as empresas produtoras brasileiras estão se organizando para estabelecer parcerias em coprodução internacional. A parceria internacional vem se estabelecendo no mercado como uma alternativa de ampliar as arrecadações para financiamento da obras de longa-metragem. Além disso essa associação torna-se uma importante estratégia para expandir as possibilidades de difusão do filme para outros territórios e segmentos.

Para que uma coprodução internacional se configure, é necessário que uma ou mais empresas estrangeiras tenham interesse em associar-se para a realização de um filme. Quando a relação entre as empresas se concretiza através dos contratos, não é necessária a autorização prévia de nenhum órgão dos países envolvidos, exceto, se as produtoras tiverem a intenção de utilizar programas de incentivo, como cotas de tela, leis de captação de recursos ou participação em editais. As parcerias podem tanto ser firmadas através de contatos diretos entre a produtora brasileira e a estrangeira ou através de convocatórias realizadas pelas entidades incentivadoras de cada país.

A obra cinematográfica só completa sua função quando é apreciada por seu público, e essa exposição possui relação com o binômio janela e território. Contudo, se os dois termos remetem a locais, fazem-no de formas muito distintas. O primeiro evoca o sentido de formato (cinema, home vídeo, TV aberta, ou assinatura); já o segundo, o político-administrativo (países, estados, cidades).

Quanto maior o número de associações, maior a probabilidade da obra recuperar o valor investido. Por isso, as cinematografias emergentes, principalmente na América Latina, vem utilizando a coprodução internacional como estratégia para o fortalecimento de seus mercados.

Mas não é qualquer filme que consegue expandir sua circulação para terras estrangeiras. Por um lado, para conquistar espectadores de distintas nacionalidades é necessário que a produção possua elementos que interessem ao público, para que este possa se identificar com a obra (o que acontece através de uma

situação específica contida na narrativa do filme, da participação de determinado ator ou atriz, etc.).

Por outro, para atender às necessidades das diretrizes dos acordos de coprodução internacional, os diretores devem trabalhar de acordo com as “cotas” de representação cultural de cada país – ou seja, é necessário conter uma quantidade mínima, a qual varia de legislação para legislação, de equipe técnica e artística de cada parte envolvida. Só assim a obra receberá a “dupla cidadania” e poderá ser comercializada nos países coprodutores como uma obra nacional.

Um dos grandes riscos que as coproduções internacionais correm é que as adaptações feitas na narrativa em busca da universalização dos temas retratados e das representações sociais nas telas resultem em uma descontextualização do filme. Definitivamente, não é isso o que ocorre nas obras da cineasta brasileira Lucia Murat produzidos através dessa modalidade.

Resgataremos os marcos legais que orientam os produtores (brasileiros e estrangeiros) na perfeita execução dessas obras, garantindo o respeito às regras que conferem a dupla nacionalidade ao filme, e enumeramos quais foram os primeiros países a formalizarem os Acordos diplomáticos de coprodução com o Brasil. Direcionaremos nossa pesquisa para as estratégias e políticas contemporâneas voltadas para produção e circulação de filmes realizados em coprodução internacional. Apresentaremos como as atuais legislações e programas auxiliaram a expansão do setor em terras nacionais e internacionais.

### *Bibliografia*

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações:** processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo, Itaú Cultural, 2012.

DEP, n. 10, outubro/dezembro – Brasília: Projeto Raúl Prebisch, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização as consequências humanas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BENTO, Gibran da Rocha. **Políticas Públicas para o Intercâmbio Audiovisual na América Latina.** Santos: XXX Congresso do Intercom, Núcleo de Pesquisa Políticas e Estratégias de Comunicação, 2007.

Agência Nacional do Cinema: Disponível em: < [www.ancine.gov.br](http://www.ancine.gov.br) >

CAACI Disponível em < <http://www.caaci.int/> >

### **Stephanie Dennison - Unicamp/ULeeds (UK)**

#### **Produtos Diferenciados: considerações sobre a circulação e recepção de filmes brasileiros no exterior**

Minha comunicação se baseia na minha pesquisa atual sobre film culture ou cultura cinematográfica no Brasil no século 21. Trata-se de um esboço de um dos capítulos do livro da minha autoria *Remapping Brazilian Film Culture in the 21st Century* (Remapeando a Cultura Cinematográfica Brasileira no Século 21), a ser publicado no Reino Unido/Estados Unidos pela editora Routledge. Visa a examinar a circulação e recepção de filmes brasileiros no exterior, e especificamente em três mercados bem distintos: o Reino Unido, a Argentina e os Estados Unidos. Vou focar em dois tipos de filme: os chamados festival films ou filmes considerados ‘feitos para festivais’, tais como *Cinema*, *Aspirinas* e *Urubus* (2005) e *O Som ao Redor* (2012), e os prestige pictures (literalmente filmes de prestígio), na definição de Paul Julian Smith (2012): filmes transnacionais de orçamento alto baseados em livros de autores consagrados (por exemplo *Blindness/Ensaio Sobre a Cegueira*, 2008). Vou considerar os processos pelos quais tais filmes se tornam produtos culturalmente diferenciados (culturally ‘othered’ artefacts: Graham Huggan, 2001) nestes diferentes espaços.



### *Bibliografia*

- Stephanie Dennison (org), **World Cinema**: as novas cartografias do cinema mundial (Papirus, 2013)
- Stephanie Dennison (org), **Contemporary Hispanic Cinema**: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film (Tamesis, 2013)
- Graham Huggan, **The Postcolonial Exotic**: Marketing the Margins (Routledge, 2001)
- Lisa Shaw and Stephanie Dennison, **Brazilian National Cinema** (Routledge: 2007)
- Paul Julian Smith, “**Transnational Cinemas: The Cases of Mexico, Argentina and Brazil**”, in Lucia Nagib et al, **Theorizing World Cinema** (I B Tauris, 2011)

### **Monique Aguiar (UFBA)**

#### **De Mojica a Isolados - Os novos contornos do terror no cinema nacional**

Desde as primeiras e rudimentares filmagens no Rio de Janeiro, na década de 1890, prejudicadas pela falta sequer de uma boa estrutura de energia elétrica (GOMES, 1996), até a contemporaneidade, o cinema brasileiro cresceu para se tornar um dos maiores da América Latina. Porém, ao longo de todo este tempo, a produção do cinema nacional se manteve intrinsecamente ligada a comédia, ao drama e a violência, deixando pouco espaço para a produção de filmes de suspense e terror.

Apesar de algumas características destes gêneros serem identificáveis em películas anteriores, o primeiro longa brasileiro oficialmente de terror só é lançado em 1964: *À meia noite levarei sua alma*, do ator, diretor e roteirista José Mojica Marins. Feita com baixo orçamento e em pouco mais de treze dias, a película contava com um alto teor de violência, sadismo e blasfêmia - de enorme ousadia até para os tempos atuais (BARCINSKI, 2003). Apesar disso, o filme ganhou repercussão nacional e internacional, obteve uma ótima bilheteria e recebeu o Prêmio L'Ecran Fantastique, pela originalidade, o Prêmio Tiers Monde da Imprensa Mundial, na III Convention du Cinéma Fantastique (França), em 1974, além do Prêmio Especial no Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror Sitges (Espanha), em 1973.

Em consequência desta estreia bem sucedida e dos demais sucessos de Mojica, as duas décadas entre 1963 e 1983 foram consideradas um dos períodos de maior produção nacional no gênero, produção esta concentrada principalmente nas produtoras da Boca do Lixo e constituída por filmes B e títulos de terror erótico, que uniam aspectos da pornochanchada com violência, sangue e fenômenos sobrenaturais (CÁNEPA, 2008).

A popularidade do momento refletiu-se também nas comédias da época, que produziram paródias do gênero inspiradas em sucessos internacionais, como *O Jeca Contra o Capeta* (1975) - um sucesso de Mazzaropi parodiando *O Exorcista* (1974) e *Bacalhau* (1976), que fazia piada com *Tubarão* (1975) - além de comédias de horror. Porém na década de 1980, a crise econômica que afetou o país durante seu processo de redemocratização atingiu também o cinema de terror, reduzindo drasticamente a produção destas películas. Por volta de 1999 a produção de terror/suspense brasileiro ressurgiu com longas metragens como *Gêmeas* (1999). O elenco experiente, maior orçamento, investimento técnico e no enredo são indícios que permitem perceber uma mudança no formato de produção do terror/suspense nacional já no início de sua retomada. Baseada em uma história de Nelson Rodrigues, a película conta com Fernanda Torres, Evandro Mesquita, Francisco Cuoco, Fernanda Montenegro e Matheus Nachtergaele - e recebeu duas nomeações ao prêmio de melhor atriz em festivais nacionais.

De 1999 até 2014 a produção cresce e, apesar de muitos dos filmes serem curtas ou filmes de baixo orçamento que não chegaram a ter exibição comercial, é possível identificar também gran-



des produções. Neste grupo estão o suspense Bellini e o Demônio (2006), com Fabio Assunção no papel principal, orçamento de mais de 3 milhões de reais e inspirado em diretores como Lynch e Cronenberg ; o suspense psicológico Sem Controle (2007), com Edu Moscovis e Vanessa Gerbell e o longa de terror Trabalhar Cansa (2010) que teve sua estreia na seção Un Certain Regard do Festival de Cannes de 2011. Destacam-se também o suspense com Leandra Leal, O Lobo Atrás da Porta (2013), que obteve dezesseis indicações a prêmios, entre festivais nacionais e internacionais, das quais ganhou quatorze, incluindo melhor filme e melhor atriz no Festival do Rio e dois prêmios do Grande Júri no Miami Film Festival , e ainda o recente terror Isolados (2014), com Bruno Gagliasso, Regiane Alves e José Wilker, que chama atenção pelo êxito em se aproximar dos padrões de produção hollywoodianos. É possível citar ainda comédias de suspense, como É proibido fumar (2009), com Glória Pires, que recebeu impressionantes 38 indicações e 31 prêmios em festivais, e Quando eu era vivo (2012), película na qual atuam Sandy e Antônio Fagundes.

Se antes, grande parte da filmografia nacional do gênero se sustentava no erótico, no popularesco, e no horror de exploração (CÁNEPA, 2008), vemos o terror brasileiro ressurgir na retomada com maiores orçamentos, enredos mais complexos e menos mulheres nuas. Baseado neste panorama, o objetivo deste trabalho é lançar um olhar sobre este novo cinema de terror e suspense brasileiro, visando identificar e compreender sua nova configuração, as diferenças e conexões com a produção anterior, e o contexto que permitiu seu surgimento.

### *Bibliografia*

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema** / Jacques Aumont, Michel Marie: tradução: Eloisa Araújo Ribeiro - Campinas, SP: Papirus, 2003

BARCINSKI, André. **Coffin Joe and José Monica Marins: strange man for strange times**. In: Schneider, Steven Jay. *Fear Without Frontiers: Horror Cinema Across the Globe*. Inglaterra: PAB Press, 2003 - p.27-37

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** - uma história do horror nos filmes brasileiros. 498 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Pequeno Cinema Antigo**. São Paulo: Paz e Terra, 1996

LYRA, Bernadette. **A emergência de gêneros no cinema brasileiro**: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. *Conexão - Comunicação e Cultura*, UCS, Caixias do Sul, v. 6, n. 11 janeiro/junho 2007.

### **Carolina Ficheira (ESPM)**

#### **Captador de Recursos, uma profissão a ser refletida no campo audiovisual**

Para falarmos da profissão de captação de recursos, faz-se necessário passarmos historicamente pelas Lei 8313/91 (conhecida como Lei Rouanet) e Lei 8685/93 (conhecida como Lei do Audiovisual). Ambas colaboraram para um processo de transformação na política pública brasileira, levando a um quadro de mudanças estruturais no campo do audiovisual. Ao mesmo tempo, as leis apresentam algumas fragilidades, das quais destacamos três aspectos: concentração de recursos incentivados no sudeste, a não regulamentação da profissão de captador de recursos e a necessidade de se debater questões éticas que perpassam este cenário.

Pautamo-nos, a partir dos anos 90, quando o país passou por um processo de mudanças político-econômicas, apoiado no livre mercado. Empresas estatais foram privatizadas, investimentos fo-

ram abertos ao mercado e às organizações estrangeiras. Esse momento de transição no audiovisual, foi designado por alguns pesquisadores como Retomada do Cinema Brasileiro ( BARONE, 2005). O Estado passa a se eximir da responsabilidade de fomentar o audiovisual de forma direta e passa a colocá-lo em uma perspectiva mercadológica, uma vez que a empresa pode abater até 4% de limite do imposto de renda (IR) para investimento no caso de pessoa jurídica baseada no lucro real ou 6% de limite do IR para investimento no caso de pessoa física, tanto na Lei Rouanet ( Lei 8318/91) como na Lei do Audiovisual (Lei 8685/93) podendo garantir exposição de sua marca.

No que concerne o regulamento da primeira lei, esta permite que apenas 30% do orçamento seja abatido fiscalmente (o que requer dos patrocinadores um aporte adicional de 70% em recursos próprios) em caso de projetos enquadrados no artigo 25/26. Já projetos enquadrados no artigo 18, possuem a quantia inteiramente revertida em renúncia fiscal, pois nesse caso a Lei permite que 100% do orçamento seja abatido fiscalmente. Já a Lei do Audiovisual (8685/93) prevê diferentes formas de captação de recursos. Mas para fins deste artigo, com foco na captação de recursos incentivados, vamos nos fixar no artigo 1A, que se utiliza do patrocínio. Este permite que 100% do orçamento do projeto seja abatido da renúncia fiscal do patrocinador, desde que exista a contrapartida mínima de 5% de recursos próprios ou de terceiros.

As transformações no cinema brasileiro foram contribuídas com a criação dessas leis de incentivo, e, posteriormente, da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), órgão responsável pela regulamentação, fiscalização e fomento da atividade.

Ambas as leis, deixaram nas mãos de captadores a responsabilidade de buscar recursos para a execução dessas obras. Tanto o artigo 22 da Instrução Normativa n° 1, de 24/06/ 2013 ( que regulamenta a Lei Rouanet) como o artigo 70 da Instrução Normativa n° 110 ( que regulamenta a Lei do Audiovisual, artigo 1ª A), definem 10% do valor captado como remuneração desta atividade, limitando-se na Lei 8313/91 o teto de R\$ 100 mil.

Além dos instrumentos legais já citados, não há nenhum outro regulamento que determine a execução dessa profissão, estando apto todo e qualquer cidadão, sem formação prévia sobre o assunto. Somado a isto, é uma profissão rentável, sem exigir qualquer formação, bastando ter contatos privilegiados.

Um pouco mais de duas décadas, este cenário do campo audiovisual, é intensificado por um quadro concentração dos recursos incentivados no Sudeste, tanto sob a responsabilidade do Ministério da Cultura (MinC7) como da Agência Nacional de Cinema (Ancine8), levando a um consequente acirramento das desigualdades sociais e culturais, tendo em vista a centralização desses recursos em uma pequena parte do país.

A presença de captadores de recursos levou a um processo de disputa de lugar, e, culminando, por vezes, em falta de ética nessas relações profissionais (MARSON 2009, p.76). Essa situação beneficiada pela própria lei leva a um quadro de interesses econômicos e a “ uma fratura ética” (CORTELLA, 2014, p.73) , não estando inerente aos projetos culturais.

Para encerrarmos esta análise, buscamos o fortalecimento do campo da captação de recursos, por meio da ética, para que possamos ter profissionais mais qualificados e promover a diversidade do audiovisual no país.

### *Bibliografia*

BARONE, João Guilherme. **Comunicação e Indústria Audiovisual**: cenários tecnológicos & Institucionais do cinema brasileiro na década de 1990. Porto Alegre: Biblioteca Ir. José Otão, 2005.

CORTELLA, Mario Sergio; BARROS FILHO, Clóvis de. **Ética e vergonha na cara!** Campinas, São Paulo: Papirus 7 Mares, 2014.

Lei 8313/91 - Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet)

Lei 8695/93 - Lei do Audiovisual MARSON, Melina Izar. Cinema e políticas de Estado da Embrap-filme à Ancine. São Paulo: Escrituras, Vol. I, 2009.

### **Filipe Brito Gama (UESB)**

#### **O mercado exibidor e o interior: observando a concentração de salas no Nordeste**

O mercado exibidor brasileiro sofreu transformações significativas nas últimas décadas. Na década de 1970, ressalta-se a grande quantidade de salas e a diversidade geográfica dos complexos, chegando a 3.276 salas espalhadas por vários municípios brasileiros. Já nos anos 1980, pode-se constatar o começo de uma crise do mercado exibidor, marcando o início dos ciclos de fechamento dos cinemas nas pequenas cidades e a transferência dos complexos situados nos centros das cidades para os shoppings. (LUCA, 2010). Nesse período também é notório o crescimento do mercado de homevideo, através da ampliação do número de distribuidoras e de locadoras, possibilitando ao consumidor uma alternativa de acesso aos produtos audiovisuais. Nos anos seguintes, tem-se uma redução drástica do número de salas, chegando a pouco mais de 1000.

A partir do fim da década de 1990, um modelo surge no Brasil: operadoras internacionais (e seu capital transnacional) e nacionais começam a investir no sistema Multiplex, principalmente nas grandes cidades (AUTRAN, 2009). Inicia-se também a instalação de multicines em cidades de porte médio (LUCA, 2010), fazendo com que o público tornasse a crescer nos cinema. Com o crescimento do preço médio do ingresso, há um perfil definido do público, constituindo-se de jovens, bem informados e consumidores (LUCA, 2010, p. 69), de maior poder aquisitivo. No cenário atual, percebe-se um relativo crescimento do número de salas, mas concentradas nas cidades de maior população. Esse crescimento pode ser percebido no período entre 2010 e o primeiro trimestre de 2015, passando de 2.206 para 2870 salas. O número de complexos também cresceu de 662 para 755.

De acordo com as publicações relacionadas à exibição do Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual (OCA), o Brasil possui 5.570 municípios, mas apenas 392 cidades possuíam salas de cinema (dados de 2013). O número de cidades com cinemas pode ter crescido nos últimos anos, porém a concentração dos complexos permanece nas cidades com mais de 500 mil (em 2013, das 2.678 salas, 1.592 estavam concentradas nestas 298 cidades). De acordo com o OCA, apenas 176 dos 5272 municípios com até 100 mil habitantes possuíam cinema, com 228 salas. Das cidades de porte médio, entre 100 e 500 mil habitantes, 177 delas possuíam 858 salas de cinema.

No Nordeste, este cenário se confirma, com a maioria dos cinemas localizados nas capitais. Observando os números de 2013: na Bahia das 88 salas de cinema, 70 estavam em Salvador e as outras 18 salas distribuídas em 10 municípios. Em Pernambuco, a situação é menos concentrada, com 81 salas para todo estado, sendo 48 para Recife e as demais 33 salas divididas em oito municípios. No Ceará, das 49 salas, 37 delas estavam em Fortaleza e as outras 12 se dividiam em cinco municípios. A concentração se agrava nos estados de Sergipe (das 19 salas, 15 em Aracaju), Alagoas (todas as 14 salas estavam em Maceió), Piauí (das 10 salas, 8 em Teresina), Rio Grande do Norte (das 31 salas, 26 em Natal), Paraíba (26 salas, 18 em João Pessoa) e no Maranhão (33 salas, 25 em São Luís).

Como indica Canedo (2013, p. 337-338), nos países do Mercosul apenas uma pequena parte da população frequenta as salas de cinema graças, entre outros fatores, ao alto preço médio do ingresso e a pequena oferta de salas. O Estado, percebendo este contexto de concentração, tenta atuar em programas como o "Cinema Perto de Você" (Lei 12.599/12), fomentando a instalação de novos cinemas em cidades fora do circuito tradicional. Carvalho (2015, p. 70) afirma que este programa influenciou

positivamente na abertura de novas salas, mas não conseguiu resultados determinantes com relação à desconcentração regional e, mais especificamente, a inserção de novas salas no interior. Mas, deve-se também levar em consideração o debate acerca da viabilidade de manutenção dessas salas comerciais em cidades de menor porte.

Diante deste quadro, uma questão importante é compreender quais as janelas de exibição utilizadas pelos habitantes dessas pequenas e médias cidades (sem salas de cinemas) para assistir aos filmes, especialmente os brasileiros, e quais as possíveis janelas na atualidade e no futuro. Sabe-se da importância do mercado de homevideo a partir dos anos oitenta, mas hoje ele se encontra em rápido declínio. Com o difícil diálogo dos filmes nacionais com a televisão aberta, pode-se pensar na televisão fechada e nos serviços proporcionados pela internet, como o Vídeo sob demanda (lembrando também do mercado da pirataria e dos downloads de filme). Mas é relevante problematizar os serviços de internet banda larga no país e o alto preço do serviço de televisão por assinatura. É possível e viável a instalação de novos complexos com tecnologia digital no interior do Nordeste, ou deve-se pensar em nas outras janelas?

### *Bibliografia*

AUTRAN, Arthur. **O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor**. Significações: Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo: Annablume. v. 32, p.119-136, 2009.

CANEDO, Daniele Pereira. **Todos contra Hollywood?** Políticas, redes e fluxos do espaço cinematográfico do Mercosul e a cooperação com a União Europeia. 2013. 451f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Salvador. (Doutorado em Mídias e Estudos da Comunicação). Universidade Livre de Bruxelas. Departamento de Ciência da Comunicação, Bruxelas.

CARVALHO, Milena Times de. **Políticas culturais de acesso ao cinema brasileiro: os desafios do programa Cinema Perto de Você**. 2015. 107f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília.

GATTI, André. **A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio**. In: MELEIRO, Alessandra. (org.). Cinema e mercado. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. p. 53-73.

## **Leticia Castro Simões (UFF)**

### **O documentário brasileiro precisa de defesa?**

O aumento na produção de documentários longas-metragens no Brasil nas últimas três décadas – fenômeno registrado também em outros países – é um campo largamente pesquisado. Além de, historicamente, a prática ocupar um lugar na estética da cinematografia brasileira – algo que não cabe nesse estudo destrinchar –, o barateamento do aparato tecnológico teve a sua direta e decisiva contribuição para o impulso registrado.

Já em relação ao mercado de documentários no Brasil, a Nova Lei da TV Paga e a regulamentação do Fundo Setorial do Audiovisual, com suas diversas linhas de financiamento com fins de exibição na televisão paga ou públicas regionais e a linha de produção para salas comerciais de filmes que privilegiam a experimentação (em que o documentário disputa igualmente com a ficção), estimulou a discussão sobre a posição do longa-metragem documental.

Para o ex-secretário municipal de Cultura de São Paulo, Carlos Calil, em entrevista concedida à



pesquisa de Flavia Ribas de Moraes, pós-graduanda da ECA-USP, “Cultura, Tecnologia e Informação: o crescimento da produção de documentários no Brasil”, a televisão seria o espaço ideal para exibição, por ter um alcance mais potente que as salas de cinema.

Na outra ponta da discussão, estão os defensores da manutenção do documentário no circuito comercial de salas. Como colocado no “Manifesto em defesa do documentário brasileiro”, lido durante o encerramento do 20o Festival É Tudo Verdade – maior espaço dedicado ao gênero no Brasil –, “A demanda por documentários cresceu enormemente no Brasil mas os órgãos encarregados do fomento da cultura e do audiovisual brasileiro acreditam que essa demanda é inexistente, que o documentário não é representativo e está desprovido de importância mercadológica.”

Como proposta, os assinantes sugerem que “o documentário esteja presente em todos os editais (federais, estaduais, municipais), que o FSA inclua o documentário em suas linhas de desenvolvimento e produção (nota: produção voltada para as salas comerciais), que as empresas estatais e de economia mista como BNDES, SABESP, ELETROBRAS e outras contemplem o documentário em suas linhas de patrocínio; que o Pólo de Paulínia inclua o documentário no seu programa de fomento, criando contrapartida específica para o gênero.”

A discussão, portanto, restringe-se à melhor estratégia para a exibição e posterior distribuição do documentário. Mas onde fica a discussão sobre os modelos de financiamento?

A partir dos pontos levantados pelo manifesto, alguns questionamentos podem ser propostos: a) seria o documentário um objeto audiovisual tão frágil que sobreviva apenas por políticas públicas?; b) não existiria nenhuma outra forma de produção e exibição para o gênero, ainda que a demanda tenha aumentado nos últimos anos?; c) para todos os tipos de documentários (investigativos; culturais; políticos; experimentais, etc.) é válida uma mesma política de financiamento de produção?; d) para todos os tipos de documentários é válida uma mesma forma de distribuição? (televisão x salas comerciais); e) se em 2013, o Brasil já representava 50% do mercado de VOD na América Latina – dado pesquisado pela Dataxis, empresa especializada em pesquisas de internet e televisão –, se no fim de 2014, o país contava com 145 milhões de acessos à internet banda larga e, se, desde a sua fundação em 2011, a plataforma de financiamento coletivo Catarse viu aumentar o número de apoiadores de 14.494 para 89.560, por que a internet ainda é vista como “canal para experimentação” – como colocado por entrevistados à pesquisadora Flavia Ribas de Moraes – e não como um modelo de financiamento e plataforma de distribuição independentes?

O documentário longa-metragem “Eu Maior”, lançado em 2013, constitui, até agora, o único exemplo brasileiro de um longa-metragem documentário que se resolveu por inteiro na plataforma digital. Viabilizado por um modelo misto de financiamento coletivo com apoio de empresas, a produção arrecadou R\$ 208,6 mil e planejou seu lançamento em quatro frentes: VOD (download pago), streaming (via YouTube), homevideo (DVD e Blue-Ray sob encomenda) e exibições no cinema organizadas também por crowdfunding. Foi criado um canal na plataforma Catarse para que o público dividisse o custo da sala comercial e fosse responsável pela escolha do horário mais conveniente.

Apesar de ser o único caso registrado até agora de um objeto documental longametragem com um modelo de negócios (produção – exibição – distribuição) que prioriza a plataforma digital (existem diversos outros casos de filmes financiados por crowdfunding mas que ainda buscam a sala de cinema comercial como fim ou buscam um modelo de negócios conjunto com políticas públicas), este exemplo aponta para a possibilidade de um caminho de viabilização que não passe exclusivamente pela dependência do Estado e que é válido enquanto proposta de discussão para o futuro do documentário no Brasil.



### *Bibliografia*

- LINS, Consuelo. **Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007)** In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando. (Orgs.). Cinema mundial contemporâneo. Campinas: Papirus, 2008.
- MORAIS, Flávia. **Cultura, Tecnologia e Informação: o crescimento da produção de documentários no Brasil**. Dissertação (pós-graduação em Cultura e Comunicação). USP, São Paulo, 2013.
- MIGLIORIN, Cezar. **Documentário recente brasileiro e a política das imagens**. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). Ensaio no real. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. P. 9-25.

### *Referências sitiográficas*

- The Statistics Portal: <http://www.statista.com/statistics/292153/distribution-globalaudiovisual-market-revenue-by-source-and-region/>
- Retrato do Financiamento Coletivo no Brasil: <http://pesquisa.catarse.me>
- Ancine: <http://ancine.gov.br>

## **Adil Giovanni Lepri (UFF)**

### **O Estado e a exibição: Um panorama das políticas estatais na atualidade no estado do Rio de Janeiro**

No Brasil o mercado de exibição cinematográfica sempre operou de forma particular e específica, e o Estado teve certa relação com este braço da cadeia produtiva da atividade cinematográfica pelo menos desde os anos 30, no entanto raramente atuou de fato como um agente do setor ou se envolveu diretamente neste mercado.

Segundo levantamento da Agência Nacional do Cinema (Ancine) mais da metade das salas de exibição do país(1.592) estão em cidades com mais de 500.000 habitantes, em 2013, além disso as regiões Sul e Sudeste concentram mais de 2/3 de todas as salas do país(1.952). Mesmo com o aumento significativo e contínuo do número de salas no país, hoje temos 2.678 salas, é preciso relativizar este número. Se compararmos com a população do país temos um número de cerca de 75 mil habitantes por sala, um número enorme se comparado com a vizinha Argentina que no ano passado contava com cerca de 47 mil habitantes por sala, por exemplo.

Tendo em vista estes dados, neste trabalho pretendemos fazer uma análise da relação do Estado com o setor da exibição no Brasil, destacando políticas estatais paradigmáticas no que tange este braço da cadeia produtiva do cinema no país, como cinema do Espaço Dragão do Mar em Fortaleza, o cinema da Fundação Joaquim Nabuco em Recife, o Cine Belas Artes em São Paulo, o cinema da Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre, entre outros. Pretendemos então nos deter nas iniciativas a nível estadual no Rio de Janeiro, como a Rede Cine Carioca, o programa “Cinema Para Todos”, o projeto “Cinemão” e o Cine Arte UFF, cinema da Universidade Federal Fluminense.

A intervenção do Estado no setor da exibição na atividade cinematográfica e audiovisual na no Brasil possui uma série de políticas do tipo no país, mas o modelo de gestão dessas iniciativas é absolutamente diverso, não só pelas orientações políticas dos governos locais, mas também com relação as especificidades regionais. A ideia é estudar, e então construir uma reflexão acerca destas iniciativas e como elas operam, para poder traçar uma noção do que é a intervenção direta do poder público no campo da exibição na atualidade, mais notadamente a nível municipal.

### *Bibliografia*

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “**Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea**”. IN: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (orgs.). Políticas culturais no Brasil. Salvador, EDUFBA, 2007.

BRASIL. ANCINE - **Dados Gerais do Mercado Audiovisual Brasileiro**, 2013. <disponível em: [http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Dados\\_gerais\\_do\\_mercado\\_brasileiro\\_2013.pdf](http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Dados_gerais_do_mercado_brasileiro_2013.pdf)>

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: o direito a cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. **Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.

### **Ana Laura Lusnich - UBA (BsAs)**

#### **Prácticas transnacionales en el campo de la cinefotografía argentina y mexicana: Gabriel Figueroa e Ignacio Torres**

En su fase clásica-industrial las cinematografías argentina y mexicana consolidaron un sistema de producción y de distribución que se caracterizó por su capacidad técnica y la calidad expresiva de las películas, y por haber alcanzado un posicionamiento central en los mercados de América Latina y de habla hispana en general. Incluso es posible sostener que en esos años se forjó entre ambos países una matriz cinematográfica transnacional que implicó un amplio conjunto de relaciones e intercambios y la comunión de las identidades nacionales en diferentes niveles y aspectos. En lo concerniente a este tejido cinematográfico de carácter transnacional es factible identificar la vigencia de prácticas industriales, comerciales y textuales (Shaw y De la Garza, 2010), que incluyeron la movilidad creciente de los técnicos y especialistas entre los países, la actualización de la tecnología y de los dispositivos y el intercambio de ideas y de rasgos de estilo.

Con el interés de conocer las principales estrategias que reunieron a las cinematografías argentina y mexicana en este período en el campo de la fotografía y de la dirección de fotografía, esta presentación hará hincapié en tres aspectos: los tránsitos de los especialistas en el área, contratados por períodos breves o prolongados por la cinematografía vecina; los préstamos en lo relativo a la tecnología y las técnicas, y la conformación de estilos visuales que transitaron de lo nacional a lo transnacional.

Como ejemplos emblemáticos de estas prácticas y estrategias, se tratarán dos films emblemáticos que implicaron cruces y vinculaciones directas entre los países: *Tierra baja*, realizado en México en 1951, con dirección de Miguel Zacarías y fotografía del argentino Ignacio Torres; y *La tierra del fuego se apaga*, realizado en 1955 en Argentina, con dirección y fotografía de la dupla mexicana conformada por Emilio Fernández y Gabriel Figueroa.

### *Bibliografia*

Higbee, Will y Song Hwee, Lim, “**Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies**”, *Transnational cinemas*, Volume 1, nº 1, 2010.

Hjort, Mette, “**On the plurality of cinematic transnationalism**”, en Newman, K y Durovicova, N. (Editores), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, London, Routledge/American Film Institute Reader, 2009.

Orozco, Héctor, **“Cuando viajan las estrellas”**, Revista Luna Córnea, No 32, 2008.

Ramírez Berg, Charles, **“La invención de México: el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa”**, en García, Gustavo y Maciel, David, El cine mexicano a través de la crítica, DF México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 2001.

Russo, Guillermo e Insaurralde, Andrés, **Más allá del olvido**. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional, tomos I y II, Buenos Aires, Prosa American Editores, 2013.

Shaw, Deborah; Armida de la Garza, **“Introducing transnational cinemas”**, Transnational cinemas, Volume 1, n° 1, 2010.

### **Javier Campo - UBA (BsAs)**

#### **En un típico rincón mexicano. La configuración de estereotipos sobre los films mexicanos de la época de oro en el periodismo cinematográfico argentino**

Ser crítico en alguna medida significa vivir en un mundo aparte (en una “orden”, decía André Bazin). El crítico, o quizás más específicamente en el caso que desarrollaremos en este artículo, periodista cinematográfico de prensa, guarda un conocimiento de especialista en el que los lectores confían. Por ello su poder se amplía a medida que van estableciéndose sus juicios entre un conjunto de lectores como “serio”. Serge Daney definiría esa superioridad, cuando es bien desempeñada, como no solo la transmisión del don “de comprender las películas, sino sobre todo la manera en la que el mundo que estas expresan encaja en el mundo que las rodea” (en de Baecque, 2005: 206-207).

El corpus de estudio está conformado por las notas aparecidas en las revistas Antena, Film, Imparcial Film y La película; el semanario El Herald del Cinematografista y el periódico diario La Nación. Las críticas son breves, menos de cien palabras, salvo las de La Nación que en algunas ocasiones alcanzan las 500 palabras, y en ningún caso están firmadas.

La recepción de las obras cinematográficas está determinada por la visión de conjunto de la sociedad, es decir que “el mundo que estas expresan”, al decir de Daney, no es el mismo mundo en todo el mundo. Los films mexicanos estrenados en la Argentina han sido pasados por el tamiz de otra cultura. Por supuesto, anclada en una época y un lugar determinado, con más de siete mil kilómetros de distancia entre el lugar de producción y el de exhibición. Según Néstor García Canclini “si se tiene ocasión de ver interpretaciones de críticos de distintos países, lo sorprenderán las asociaciones que la obra provoca” (2010: 16). Esas críticas construyen estereotipos sobre las representaciones de las costumbres culturales de los otros. Yendo un poco más a fondo, son las “estructuras socioeconómicas y culturales las que generan los estereotipos estéticos” (García Canclini, 2010: 145). La visión de los críticos está conformada por lo que son objetivamente y lo que se espera de ellos como representantes de un saber específico. Es decir, son representantes de una cultura que habla sobre otras.

“Lo cultural alude a las prácticas, creencias y significados rutinarios y fuertemente sedimentados” (Grimson, 2012: 138). Para Lawrence Grossberg el concepto de cultura involucra “una forma de vida peculiar y la organización o la estructura de esa vida social; además de los valores, significados e ideas encarnados en esa forma de vida” (2012: 209). Los periodistas cinematográficos a mediados del siglo veinte eran defensores de una idea de cultura nacional sin matices (a la vez influenciados por las representaciones no conflictivas que configuraban las industrias cinematográficas nacionales para “vender” en diferentes mercados una imagen de lo autóctono sin matices). Según Alejandro Grimson, ese es “el concepto tradicional de cultura”, el que “como la antigua idea de nación, suponían homogeneidad” (2012: 181). Los críticos estereotipan determinados rasgos y características

culturales como propias de determinada nación. Lo cual no quiere decir que efectivamente tales elementos no sean propios de una construcción nacional de las identidades. El concepto de “configuraciones culturales” fue acuñado con posterioridad, como destaca Grimson: son “articulaciones históricamente situadas” que dan cuenta de la heterogeneidad de culturas e identidades al interior de un Estado-nación (2012: 168).

¿Qué influencia pueden haber tenido las críticas sobre los espectadores cinematográficos? ¿Las críticas pueden dar cuenta de un estado del público u otorgan más detalles del estado en que se encontraba el micromundo de los especialistas en cine? Resulta interesante recuperar aquí la pregunta, referida a la recepción de textos literarios, que se planteó Richard Hoggart en los albores de los Estudios Culturales, en la Escuela de Birmingham: “qué relación tiene ese texto complejo con la vida imaginativa de los individuos que conforman su público” (en Grossberg, 2012: 28). Es posible utilizar ese interrogante como disparador en dos sentidos, colocando en una primera formulación, en lugar “de texto complejo” “film” y, en una segunda, la palabra “crítica”. Qué relación guardaban los films clásicos mexicanos con la configuración cultural de los espectadores argentinos; o bien, qué relación tenían las críticas de films mexicanos con los valores ponderados por el público local. ¿Cuanto podrán decir las críticas sobre la recepción argentina de films mexicanos clásicos al margen de lo que indican sobre la visión de los críticos? Por lo pronto, y para no saltar un paso imprescindible en este tipo de estudio, aquí se reconstruirán los conceptos que los periodistas cinematográficos argentinos han tenido sobre el cine mexicano de la época de oro en el momento de estreno de aquellos films.

### *Bibliografía*

De Baecque, Antoine (2005): “**Presentación**”, en Antoine de Baecque (Comp.), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Paidós, Barcelona.

García Canclini, Néstor (2010 [1979]): **La producción simbólica**. Teoría y método en sociología del arte, Siglo XXI, México.

Grimson, Alejandro (2012): **Los límites de la cultura**. Crítica de las teorías de la identidad, Siglo XXI, Buenos Aires.

Grossberg, Lawrence (2012): **Estudios culturales en tiempo futuro**. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy, Siglo XXI, Buenos Aires.

Karush, Matthew (2013): **Cultura de clase**. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946), Ariel, Buenos Aires.

Oroz, Silvia (2012): “**La ‘época de oro’ del cine latinoamericano: el momento nacionalista**”, en Edgar Soberón Torchia (Dir. y coord.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1 1890-1969*, Ediciones EICTV, San Antonio de los Baños.

### **Mariana Villaza (USP)**

#### **O lugar do cinema latino-americano no Uruguai: crítica e política cultural no semanário Marcha (1967-1974)**

Nas páginas do semanário uruguaio Marcha dedicadas à cultura, a exemplo da seção ‘Montevideo en las carteleras’, podemos encontrar, a partir dos anos 1950, densos artigos de crítica de cinema predominantemente voltados à produção europeia e norte-americana, muitas delas assinadas por nomes hoje respeitados no campo cinematográfico nacional, como Manuel Martínez Carril e José Wainer. No final da década de 1950, o espaço destinado a resenhar a produção latino-americana, sobretudo após



o Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes del SODRE (Montevideu, 1958), quando do despontar das discussões embrionárias sobre o nuevo cine latinoamericano, se alargou substancialmente. Esse interesse veio acompanhado de várias iniciativas institucionais da direção do jornal em estímulo à promoção desse cinema e da cinefilia nacional, como a ênfase da 10ª edição do Festival de Cine de Marcha a filmes “políticos”; a criação de um departamento específico em sua redação para o cinema (1968); a fundação de um cine-club (Cine Club de Marcha, 1969) e o apoio à criação de uma Cinemateca independente, nesse mesmo ano, a partir do cine-club (a Cinemateca del Tercer Mundo, que constituiu um rico acervo internacional de filmes “políticos”, produziu curtas documentais sobre a realidade uruguaia e editou uma revista, a Cine del Tercer Mundo).

Ainda nos anos 1960 o jornal passou a promover espetáculos híbridos, de caráter contestatório. Alguns desses eventos, denominados “Trasnoches” e realizados no teatro El Galpón, sede do grupo teatral brechtiano de mesmo nome, traziam uma sequência de atrações que adentravam a madrugada e incluíam a exibição de documentários nacionais, declamação de poesias e apresentação de canções de protesto. Em todas essas realizações apoiadas e difundidas por Marcha notamos a celebração do discurso latinoamericanista marcante da cultura política universitária de então e do perfil de Carlos Quijano, fundador de Marcha em 1939 e seu diretor até o fechamento do mesmo em 1974, um ano após o golpe-civil militar de 1973.

Ao considerarmos a atuação da direção de Marcha no meio cultural montevidiano, impressiona a profusão de iniciativas de diversas naturezas: festivais de cinema, concursos literários, mesas redondas, cine-debates, recitais de poesia, etc. Por meio delas podemos identificar o papel assumido pelo jornal de formulação e execução de uma política cultural que intencionava sedimentar um circuito cultural de esquerda. Em nossa pesquisa, que conta com auxílio da Fapesp, pretendemos analisar detalhadamente a atuação de Marcha dentro e fora de sua gráfica, no sentido de verificar os conflitos e tensões ao promover expressões artísticas contestatórias, em cujo rol o cinema assumia lugar de destaque. A compreensão desse papel de agente de política cultural pressupõe o entendimento da luta política vigente, na qual o rápido acirramento do autoritarismo durante o governo de Pacheco Areco (1967-1972) foi combatido de forma veemente pelo movimento estudantil, por artistas e intelectuais (muitos deles colaboradores desse periódico), por organizações de esquerda e alguns órgãos de imprensa, com Marcha em posição proeminente devido ao prestígio e ao público conquistado durante suas décadas de existência.

Partimos da hipótese de que essa atuação de Marcha foi fundamental para o estabelecimento de uma hegemonia cultural de esquerda, nos anos 1960, cujos traços ainda se fazem notar na sociedade uruguaia atual. Além do discurso político e imagético presente em produções documentais que, desde 1969, levavam a marca da Cinemateca do Tercero Mundo, nos artigos, anúncios e reportagens de Marcha vemos uma franca disposição frentista: Marcha e seus colaboradores, a partir de 1971, apoiaram fortemente a formação da Frente Ampla, coalizão de esquerda constituída no país como alternativa aos partidos tradicionais (Nacional e Colorado) com o intuito de evitar o período ditatorial que já se anunciava.

Ao considerarmos a atuação da direção de Marcha no meio cultural montevidiano, impressiona a profusão de iniciativas de diversas naturezas: festivais de cinema, concursos literários, mesas redondas, cine-debates, recitais de poesia, etc. Por meio delas podemos identificar o papel assumido pelo jornal de formulação e execução de uma política cultural que intencionava sedimentar um circuito cultural de esquerda. Em nossa pesquisa, que conta com auxílio da Fapesp, pretendemos analisar detalhadamente a atuação de Marcha dentro e fora de sua gráfica, no sentido de verificar os conflitos e tensões ao promover expressões artísticas contestatórias, em cujo rol o cinema assumia



lugar de destaque. A compreensão desse papel de agente de política cultural pressupõe o entendimento da luta política vigente, na qual o rápido acirramento do autoritarismo durante o governo de Pacheco Areco (1967-1972) foi combatido de forma veemente pelo movimento estudantil, por artistas e intelectuais (muitos deles colaboradores desse periódico), por organizações de esquerda e alguns órgãos de imprensa, com *Marcha* em posição proeminente devido ao prestígio e ao público conquistado durante suas décadas de existência.

Partimos da hipótese de que essa atuação de *Marcha* foi fundamental para o estabelecimento de uma hegemonia cultural de esquerda, nos anos 1960, cujos traços ainda se fazem notar na sociedade uruguaia atual. Além do discurso político e imagético presente em produções documentais que, desde 1969, levavam a marca da Cinemateca do Terceiro Mundo, nos artigos, anúncios e reportagens de *Marcha* vemos uma franca disposição frentista: *Marcha* e seus colaboradores, a partir de 1971, apoiaram fortemente a formação da Frente Ampla, coalizão de esquerda constituída no país como alternativa aos partidos tradicionais (Nacional e Colorado) com o intuito de evitar o período ditatorial que já se anunciava.

### *Bibliografia*

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. **Cámaras en trance: el Nuevo Cine Latinomaericano**, un proyecto cinematográfico subcontinental. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Próprio, 2014

MACHÍN, Horacio. “**Entre el discurso y la experiencia. El campo intelectual del semanario *Marcha* y la emergencia de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1974)**”, Latin American Studies Association, 2009 (LASA2009). Río de Janeiro, Brasil, 11-14 junio, 8p.

MARCHESI, Aldo. **El Uruguay inventado**. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginário. Montevideo: Trilce, 2001.

MARKARIAN, Vania. Markarian: **El 68 uruguayo**. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2012.

PEIRANO BASSO, Luisa. **Marcha de Montevideo y la formación de la conciencia latinoamericana a través de sus cadernos**. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2001.

ROCCA, Pablo. **Treinta y cinco años en *Marcha***. Crítica y Literatura en *Marcha* y en Uruguay (1939-1974). Montevideo: División Cultura/Intendencia de Montevideo, 1992.

### **Rosângela Fachel - UBA (BsAs)**

#### **O Cinema Argentino Contemporâneo: do cinema de guerrilha ao cinema comercial**

Falar em cinemas nacionais, buscando definir características ou elementos que estabeleceriam a identidade nacional de uma produção, é uma tarefa árdua e quase impossível, e, por isso mesmo, importante. Críticos e realizadores argentinos alardeiam a existência de dois tipos de cinema argentino: o cinema popular de “entretenimento”, que visa o grande público, de cunho comercial/popular e cuja estética repete o modelo hollywoodiano; e o cinema autoral de “arte”, que é realizado para festivais, de cunho autoral/artístico e esteticamente mais ousado. Mas é claro que essa divisão dicotômica é a simplificação de uma condição mais complexa, que se constitui na articulação entre questões artísticas, culturais, econômicas e políticas intrínsecas às realizações cinematográficas. E que, no caso do Cinema Argentino, dependentes de políticas de incentivo e de subsídios (muitos decorrentes de acordos de coproduções), essa questão é ainda mais complexa. Pois ao ser a participação do Estado decisiva para a manutenção e desenvolvimento do Cinema Argentino, instauram-se muitas discussões acerca de quais projetos devem ser agraciados pelos incentivos públicos. E esta

discussão está arraigada ao intento de constituir um cinema nacional e à aparente indestrutível dicotomia entre a produção cinematográfica industrial comercial e a produção autoral/artísticas. Através da análise da produção cinematográfica argentina contemporânea em relação a questões artísticas (narrativa, linguagem, temática, estética) e a questões econômicas (produção, distribuição, exibição, recepção); foram identificadas quatro vertentes cinematográficas no país: o cinema comercial, o cinema independente, o cinema comercial de “qualidade” e o cinema de guerrilha.

O Cinema Comercial Argentino, pouco conhecido por aqui, e responsável pelas maiores bilheterias nacionais na Argentina, é composto por grandes produções de apelo popular, que são estreladas por atores famosos (geralmente, da televisão), esses filmes, normalmente, repetem fórmulas narrativas e estéticas estabelecidas pelo cinema hollywoodiano, principalmente, referente aos gêneros cinematográficos, e quase sempre são comédias. Um dos grandes expoentes desse cinema é o ator Adrián Suar, cuja produtora, Pol-ka Producciones, assina algumas das maiores bilheterias do cinema nacional argentino.

Já o cinema independente (que, no entanto, não é financeiramente independente), ao qual muitos críticos argentinos costumam chamar de “cinema para festivais”, é constituído por obras autorais e esteticamente arriscadas, que se distanciam dos modelos consagrados pelo cinema hollywoodiano. E, por isso mesmo, são filmes que não alcançam grande sucesso comercial, apesar de muitas vezes serem consagrados em festivais, o que faz com esses filmes, sim, cheguem às salas de cinema do Brasil, claro que em circuitos alternativos, é o caso, por exemplo, dos filmes de Lisandro Alonso.

Entre esses dois cinemas está o cinema comercial de “qualidade”, que mistura elementos tanto do cinema comercial quanto do independente, geralmente, apropriando-se de elementos (narrativos e ou estéticos) do modelo hollywoodiano, fato que o aproxima das grandes plateias, e agregando a eles elementos mais sofisticados advindos do cinema independente, o resultado são filmes que apresentam uma maior “qualidade” sem, no entanto, deixar de estar vinculados ao modelo comercial, o melhor exemplo desse cinema pode ser visto no aclamado *Relatos Selvagens*, que também chegou por aqui chegou, inclusive nos multiplexes.

E, à margem desses cinemas, está o cinema de guerrilha, que, diferentemente dos três anteriores, não conta com o apoio dos fomentos nacionais, é um cinema produzido do jeito que dá, com a ajuda de muitos que colaboram pelo prazer de fazer um filme, feitos com poucos recursos financeiros e tecnológicos. Nesse cinema nasceu o chamado *HorrAR*, cinema de horror argentino, uma releitura argentina e contemporânea do gênero de horror consagrado por Hollywood, que vem se destacando internacionalmente e consagrando diretores, um exemplo emblemático são os filmes dos irmãos Bogliano.

De maneira geral, essas são, hoje, as principais vertentes do Cinema Argentino, que, sob essa perspectiva, me faz pensar que deveríamos falar em Cinemas Argentinos, usando o plural para dar visibilidade à diversidade da produção do país. Os unifica, no entanto, a condição dependência do financiamento público através do INCAA (Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais), uma vez que agora já há inclusive uma linha de fomento ao cinema de gênero, que, durante muito tempo, esteve à margem por não ser considerado de interesse cultural. O que nos faz pensar que o futuro do cinema argentino é tão incerto quanto o futuro político e econômico do país.

### *Bibliografia*

GETINO, Octavio. “**El cine: entre lo “Universal” o lo “universal situado”**”. Revista digital PENSAR IBEROAMERICA. OEI, Numero 9. jul/oct. 2006.

\_\_\_\_\_. **Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable**. Buenos Aires: Ed. Ciccus, 2005. Disponível em [http://www.panoramadelarte.com.ar/archivos/Discurso%20Audiovisual/Getino\\_CINE\\_ARGENTINO.pdf](http://www.panoramadelarte.com.ar/archivos/Discurso%20Audiovisual/Getino_CINE_ARGENTINO.pdf) Acessado em 20 de maio 2015.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en la América Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

## Organização



DEPARTAMENTO DE  
cinema e vídeo



## Apoio



PPG|COM

ppgca-uff