



V COLÓQUIO DE CINEMA E ARTE DA AMÉRICA LATINA



# ESTADO CRÍTICO

## AMÉRICA LATINA

### RESISTENTE

12 a 15  
setembro  
2017

**Universidade**  
**Anhembi Morumbi**  
Rua Casa do Ator, 275  
Vila Olímpia  
São Paulo - SP

ORGANIZAÇÃO



REALIZAÇÃO



Universidade  
Anhembi Morumbi  
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

APOIO



Laura Loguercio Cánepa  
Yanet Aguilera Franlin de Matos  
Élcio Basílio  
Alessandra Gisllaine Marota  
Célia Cristina Torres  
Vivian Berto de Castro  
(Organizadores)

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

**ESTADO CRÍTICO**  
**América Latina resistente**

1ª Edição  
São Paulo/SP  
2017

Anais do V Cooaal  
Colóquio de Cinema e Arte na América Latina  
12, 13, 14 e 15 de setembro de 2017

Organização

Laura Loguercio Cánepa  
Yanet Aguilera Franlin de Matos  
Élcio Basílio  
Alessandra Gislaine Marota  
Célia Cristina Torres  
Vivian Berto de Castro  
(Organizadores)

**V Colóquio de Cinema e Arte** (4., 2017: São Paulo, SP).

Anais do V Colóquio de Cinema e Arte da América Latina: ESTADO CRÍTICO América Latina resistente. Dias 12, 13, 14 e 15 de setembro de 2017, São Paulo, SP, Brasil. CANEPA, Laura Loguercio; AGUILERA, Yanet; BASILIO, Elcio; CERVANTES, Alessandra Gislaine Marota; TORRES, Celia C.; CASTRO, Vivian B. (orgs). São Paulo/SP: Universidade Anhembi Morumbi.

**ISBN:** 978-85-68796-05-4

**CDD:**

Evento realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Anhembi Morumbi e Grupo de Estudos do Cinema Latino-Americano e Vanguardas (GECILAVA), da UNIFESP/SP

1. Cinema: 2. Arte: 3. Cooaal: 4. Audiovisual: 5. América Latina.

1ª Edição  
São Paulo/SP  
2017

**Tema Geral:** ESTADO CRÍTICO: América Latina resistente

**Datas:** 12, 13, 14 e 15 de setembro de 2017

**Local:** Universidade Anhembi Morumbi

**Endereço:** Rua Casa do Ator, 275 – São Paulo / SP – 04546 001 – **Contato:**

## **Organizadores**

PPGCOM: Programa de Pós-Graduação em Comunicação –UAM

PPGHA: Programa de Pós-Graduação em História da Arte – UNIFESP

PPGMPA: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – USP

PROLAM: Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina - USP

Escola de Ciências Humanas e Sociais – UAM

## **Coordenação:**

Yanet Aguilera Franklin de Matos (UNIFESP)

Laura Loguercio Canepa (UAM)

## **Comitê científico:**

Ana Laura Lusnich, Afrânio Catani (USP), Antônio Carlos Tunico Amâncio da Silva (UFF), Carla Daniela Rabelo Rodrigues (UNIPAMPA), Carlos Roberto de Souza (UFSCar), Cynthia Sarti (UNIFESP), Daniela Gillone (USP), Denise Tavares, Dilma de Melo Silva (PROLAM/ECA), Djair Britto Amorim (UNIP), Edgar Teodoro da Cunha, Elen Doppenschmitt (FIAM/FMU e PUC-SP), Eliane Coster (UFSCar), Fabián Nunes, Ilana Goldstein (UNIFESP), Ismail Xavier (USP), Karla de Holanda, Laura Loguercio Canepa (UAM), Lúcia Monteiro (Paris 3), Maria Noemi de Araújo, Mariana Villaça (UNIFESP), Mariano Mestman, Marília Franco (USP), Marina Soler Jorge (UNIFESP), Mauro Rovai (UNIFESP), Mónica Villarroel (Cinemateca do Chile), Olgária Matos (UNIFESP), Rosângela Fachel (URI/FW), Rubens Machado Jr. (USP), Sheila Schvarzman (UAM), Valeria Macedo (UNIFESP), Yanet Aguilera Franklin de Matos (UNIFESP)

### V COCAAL

#### Colóquio de Cinema e Arte da América Latina:

#### V Colóquio de Cinema e Arte da América Latina: Estado Crítico – América Latina Resistente

O V Colóquio de Cinema e Arte da América Latina: Estado Crítico – América Latina Resistente será realizado entre os dias 12 e 15 de setembro de 2017, na Universidade Anhembi Morumbi - UAM, em São Paulo. O evento é organizado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte e Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi – UAM, pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo – PROLAM/USP, pelo Grupo de Estudos Cinema da América Latina e Vanguardas Artísticas – GECILAVA, da UNIFESP, pelo Grupo História e Experimentação no Cinema e na Crítica, da ECA-USP e pelo Grupo de Pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira da UAM.

O encontro possui catorze eixos temáticos, cuja finalidade é fazer da interdisciplinaridade o caráter fundamental do colóquio. Para além do intercâmbio entre domínios, trata-se ainda de romper fronteiras para pensar o fio condutor que norteia os estudos nas diversas áreas abarcadas nesta edição do evento. Insistimos que ainda são tímidas as interlocuções com nossos vizinhos – sejam elas dos mais variados campos do saber. No entanto, no que se refere em especial à América Latina, nossas experiências históricas, políticas, culturais e emocionais são tão semelhantes que se faz necessário – e, considerando-se o contexto atual, urgente – romper fronteiras, mobilizando e difundindo as reflexões que estejam sendo produzidas sobre o nosso Continente.

Qual o papel do cinema, das outras mídias audiovisuais e da arte na conjuntura histórica e atual do nosso continente? Segundo Foucault, jogamos um jogo de práticas institucionalizadas e legitimadas por consensos sociais inarticulados, jamais percebidos. Quais são esses consensos que se formaram e legitimaram a dominação e quais os papéis desempenhados pelas mídias e as artes? *Nosotros* da América Latina estamos imbricados num entre-imagens, estamos no entrecruzamento do que costumamos chamar Centro x Periferia. Projetados como descendentes da cultura latina (e, portanto, herdeiros de Roma), nosso tempo presente possui a marca indelével do silêncio e da invisibilidade.

Nesse sentido, sabemos também que realizar uma produção audiovisual e artística é criar espaços de visibilidade e fala. Temos a consciência de que o audiovisual dispara a partir de seu próprio interior muitos olhares que se projetam contra a ordem instituída e a dominação.

Os lugares projetados por estes olhares, em suma, são o cinema, as produções audiovisuais e as artes que nos propomos aqui a conhecer e pensar.

Os eixos que compõem a programação do colóquio são: Cinema, arte e antropologia; Cinema e artes visuais; Audiovisual, estética e política; Cinema, arte e história; Cinema, arte e literatura; Cinema e psicanálise; Cinema e artes cênicas; Cinema e som; Cinema, televisão e novas mídias; Cinema e movimentos sociais; Cinema contemporâneo e gêneros cinematográficos; Arte e cinema experimental na América Latina: história e crítica; Cinema, economia e política cultural; Cinema na América Latina: história e historiografia.

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

**SUMÁRIO**

**ANAIS V COCAAL**

**Colóquio de Cinema e Arte da América Latina:  
V Colóquio de Cinema e Arte da América Latina:  
Estado Crítico – América Latina Resistente**

<b>Programação Resumida – Primeiro Dia.....</b>	<b>07</b>
<b>Programação Resumida – Segundo Dia.....</b>	<b>08</b>
<b>Programação Resumida – Terceiro Dia.....</b>	<b>14</b>
<b>Programação Resumida – Quarto Dia.....</b>	<b>19</b>
<b>Caderno de Resumos em ordem alfabética (por autor).....</b>	<b>22</b>
<b>Ficha técnica.....</b>	<b>151</b>

**PRIMEIRO DIA – 12 de setembro de 2017**

**3ª Feira – 12/09 – 12h – SAGUÃO DO AUDITÓRIO**

CREENCIAMENTO

**3ª Feira – 12/09 – 14h – AUDITÓRIO**

**Abertura do Colóquio: Estado Crítico, América Latina Resistente**

Profa. Dra. Yanet Aguilera (PPGHA/UNIFESP - Brasil )

Profa. Dra. Dilma de Melo e Silva (PROLAM/USP - Brasil )

Prof. Dr. Rubens Machado Jr. (PPGMPA/USP - Brasil)

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa (PPGCOM/UAM - Brasil)

**3ª Feira – 12/09 – 15h30min – CAFÉ**

**3ª Feira – 12/09 – 16h – AUDITÓRIO**

**Streaming:** <https://youtu.be/pjivyazv5ls>

**Conferências: Articulações entre o passado e o presente na América Latina**

Profa. Dra. ANA LAURA LUSNICH (UBA - Argentina)

*Todo está guardado en la memoria, sueño de la vida y de la historia: el devenir de las imágenes en los años de la última dictadura militar argentina*

Prof. Dr. ISMAIL XAVIER (USP - Brasil)

*O passado no presente: a arqueologia urbana de O som ao redor e as figuras do ressentimento*

**3ª Feira – 12/09 – 18h – AUDITÓRIO – CAFÉ**

**3ª Feira – 12/09 – 19h – AUDITÓRIO**

**Abertura solene**

**Apresentação musical**

Prof. M.S. Fernando Elías Llanos (USP - Brasil)

**Projeção de filme e Instalação Artística**

*El día de las comadres* (Wanda Lopes Trelles, ARG, 2016, 24 min)

*Câmera de Segurança* (Naine Terena de Jesus e Téo Miranda, Brasil)

**Debate**

Profa. Dra. Naine Terena de Jesus e Wanda Lopes Trelles

SEGUNDO DIA – 13 de setembro de 2017  
PROGRAMAÇÃO RESUMIDA

4ª Feira – 13/09 – 9h

**Sessão Debate 1:**

Prof. Dr. Fabian Nuñez (UFF - Brasil)

*A Desideria: comédia urbana e condição feminina no Chile dos anos 1940*

Prof. Dr. Álvaro Vásquez Mantecon (UAM - México)

*El cine experimental en súper 8: México y la perspectiva latino-americana*

Prof. Dr. Afrânio Mendes Catani (USP - Brasil)

*Um pouco de história do cinema argentino: José Martínez Suárez (1925) - diretor, produtor e docente*

4ª Feira – 13/09 – 10h30min – CAFÉ

4ª Feira – 13/09 – 11h - AUDITÓRIO

**Sessão Debate 2**

Profa. Dra. Denise Tavares (UFF - Brasil)

*Homens oceânicos e sonhos desenhados nas pedras: A consagração da natureza nos documentários de resistência na América Latina*

Prof. Dr. Francisco Javier Ramires Miranda (UAM - México)

*Modernidad mexicana: cine y literatura en la transición de los años sesenta*

Profa. Dra. Hadija Chalupe (UFF - Brasil)

*As contradições da internacionalização do capital – O surgimento do Mercosul e o começo de um novo horizonte para a realização audiovisual*

4ª Feira – 13/09 – 14h – SALAS 1 a 8 (5º andar)

**SESSÃO EIXOS TEMÁTICOS 1**

4ª Feira – 13/09 – 15h30min – CAFÉ

4ª Feira – 13/09 – 16h00min – SALAS 1 a 8 (5º andar)

**SESSÃO EIXOS TEMÁTICOS 2**

4ª Feira – 13/09 – 18h - CAFÉ

4ª Feira – 13/09 – 19h - AUDITÓRIO

**Sessão Especial: Arte, Cinema, Antropolgia**

Profa. Dra. Luz Mónica Villarroel Marquez (UCHILE - Chile)

*Modelo para armar: hacia una configuración de la producción de cine documental silente en Chile*

Profa. Dra. Annateresa Fabris (USP -Brasil)

*Em busca do pai perdido*

Prof. Dr. Edgar Teodoro Da Cunha (UNESP - Brasil)

*Antropologia e imagem*

## **TRABALHOS APRESENTADOS NOS EIXOS TEMÁTICOS**

**4ª Feira – 13/09 – SESSÃO 1 – 14h a 15:30h**

### **SALA 1 - ESTÉTICA E POLÍTICA 1**

***Alegoria e o Luto no Nuevo Cine Latino Americano***

Guilherme da LUZ

***Armand Gatti em Cuba***

Nicolau Bruno de Almeida LEONEL (USP)

***Articulações entre desejo e política no cinema de Carlos Reichenbach***

Bruno Vieira Lotelli (USP)

### **SALA 2 - CINEMA ARTE E HISTÓRIA 1**

***O cinema no espaço dos parques e salões de novidades cariocas: um estudo sobre os empreendimentos dos irmãos Segreto***

Danielle Crepaldi CARVALHO (USP)

***O filme Floradas na Serra e a construção da arquitetura através do cinema***

Marcelo LEITE (UNIFESP)

***Entre caçadas e encenações – os documentários de Mário Civelli***

Leandro Cesar CARAÇA (Unicamp)

### **SALA 3 - CINEMA E ARTES VISUAIS 1**

***Documentário; videoarte: do Brasil para o mundo, do mundo para o Brasil***

André HALLAK (UFRJ)

***A relevância do cinema experimental em museus e centros culturais de arte contemporânea***

Damaris de Lima SANTOS (UNIPAMPA) e Carla Daniela Rabelo RODRIGUES (UNIPAMPA)

***Do cinema à instalação: a utilização do documentário audiovisual como recurso expressivo na arte***

Jamer Guterres de MELLO (UAM) e Davi Marques Camargo de MELLO (UAM)

#### **SALA 4 - CINEMA E GÊNEROS CONTEMPORÂNEOS 1**

##### **XIII Fantaspoa: a hora e a vez das mulheres no cinema fantástico**

Rosângela FACHEL (URI)

##### **Queer as a folk e Hoje eu quero voltar sozinho: narrativas fora do armário**

Rosângela FACHEL (URI) e Eduardo GARLET (URI)

##### **Sentido e errância na cidade contemporânea: 25 watts e La vida útil**

Marina Soler JORGE (UNIFESP)

#### **SALA 5 - ARTE E CINEMA EXPERIMENTAL 1**

##### **O filme ensaio de Zé do Caixão**

André Renato OLIVEIRA SILVA (UNIFESP)

##### **A representação da guerrilha nos cinemas brasileiro e argentino**

Estevão GARCIA (IFG)

##### **Entre el museo e la calle: disputas estético-políticas em torno al cine expandido em Ecuador**

Miguel ALFONSO BOUHABEN (ESPOL/UArtes, Equador)

#### **SALA 6 - CINEMA, ECONOMIA E POLÍTICA CULTURAL 1**

##### **Preservar es resistir. Archivos Audiovisuales, Sustentabilidad y Participación.**

Mariela CANTÚ (UNLP - Argentina)

##### **Cultura e Regionalismo: o audiovisual no Mercosul.**

Isabel Apel BRITTEZ (UFSC)

##### **O protagonismo do ICAU nas políticas cinematográficas para o documentário no Uruguai.**

Bruno Henrique da Silva RODRIGUES (UNIPAMPA)

##### **Produção e Política Cinematográfica no Peru.**

Carla Daniela Rabelo RODRIGUES (UNIPAMPA) e Carlos Fernando Elias LLANOS (USP)

#### **SALA 7 - CINEMA E LITERATURA 1**

##### **Conversas textuais: a bricolagem no cinema de Jorge Furtado**

Danilo Luna de ALBUQUERQUE (UAM)

##### **Umbigo sem fundo: o diálogo dos quadrinhos com o cinema**

Ana Lucia Amado Saraiva RIBEIRO (PUC-Rio)

##### **Entre paredes? Territórios urbanos do fantástico em Quintal e Um Ramo**

Fabício BASÍLIO (UFF)

#### **SALA 8 - CINEMA E PSICANÁLISE 1**

##### **Biopoder e cinema: a pobreza como potência**

Vladimir Lacerda SANTAFÉ (UFRJ)

##### **O cinema como resistência à violência contra o negro na sociedade brasileira**

Eduardo de Carvalho MARTINS (UFSCar) e Jaquelina Maria IMBRIZI (UNIFESP)

***Acontecimento e ruptura no filme Terra Estrangeira: do institucional ao subjetivo***

Jaquelina Maria IMBRIZI (PUC-SP), Eduardo de Carvalho MARTINS (UFSCar) e Júlia Dias de CARVALHO

***Representação das novas constituições familiares no documentário: Era uma vez o Hotel Cambridge***

Maria Noemi de ARAÚJO

**SALA 9 - CINEMA, ARTE E ANTROPOLOGIA 1**

***Reflexões sobre o modelo de etnoficção pensado no documentário de transficção***

Fernando FILHO (UNIFESP)

***K-WA***

Seiji WATANABE (PUC-Rio)

***Pifando a antropologia: glitch art, escrita e experimentações etnográficas***

Bruno Pereira de ARAUJO (UNIFESP) e Vinícius Alencar da SILVA (UNIFESP)

***Habitar um mundo de imagens: reflexões sobre os sentidos e sobre a imaginação por meio das fotografias de Evgen Bavcar***

Rodrigo Frare Baroni (UNIFESP)

**TRABALHOS APRESENTADOS NOS EIXOS TEMÁTICOS**

4ª Feira – 13/09 – SESSÃO 2 – 16h a 17:30h

**SALA 1 - ESTÉTICA E POLÍTICA 2**

***Análise do processo de criação de obras realizadas por coletivos audiovisuais independentes: perspectivas acerca de obras inacabadas***

Luma Reis FERREIRA (UNIPAMPA)

***Em transe-to: sobre Castro, de Alejo Mogueillansky***

Natalia Christofolletti BARRENHA (UNICAMP)

***Afetos, corpos e espaços nos filmes Branco sai, Preto fica e Em busca da vida***

Luana CABRAL (UFES)

**SALA 2 - CINEMA ARTE E HISTÓRIA 2**

***O Rio capital imaginado pela crítica cinematográfica: os casos de Rio Fantasia e Rio, 40 Graus***

Eliska ALTMANN (UFFRJ)

***Representação da infância no cinema sobre as ditaduras latino-americanas 1960-1990***

Eduardo Silveira Netto NUNES (UPF)

***Reutilização dos filmes de família e a construção da memória***

Vanessa RODRIGUES (UFJF)

### **SALA 3 - CINEMA E ARTES VISUAIS 2**

***(Trans)tornar (a) o tempo e (a) a imagem***

Danusa Depes PORTAS (PUC-Rio)

***Círculo mágico: imagem-texto em ruínas***

Samyres AMARAL (PUC-Rio)

***Entre tradição e modernidade: a questão da identidade latino-americana em Bulto***

Thays SALVA (UNIFESP)

### **SALA 4 - CINEMA E GÊNEROS CONTEMPORÂNEOS 2**

***O cinema de zumbi na América latina: luchadores, guerrilha e outras formas de resistência***

Alfredo SUPPIA (UNICAMP) e Lúcio REIS FILHO (UAM)

***Do terror ao terror: rindo dos próprios medos em um gênero cinematográfico***

Jordane Trindade de JESUS (UFJF), Alexandre Mendes MUCHON (NIAC) e Natan Franco MARTINS (NIAC)

***Retorno macabro: os novos filmes brasileiros de horror***

Lucas Procópio CAETANO (UNICAMP)

### **SALA 5 - ARTE E CINEMA EXPERIMENTAL 2**

***Exposed, o agit-prop obscuro, e o controverso cinema de intervenção política durante a ditadura militar brasileira***

Rubens MACHADO Jr. (USP)

***Os curtas metragens de Luiz Rosemberg Filho e a estética da colagem***

Renato COELHO (UNICAMP/UAM)

***Filme-ensaio e identidade latino-americana no documentário Rocha Que Voa***

Djair Britto (UNIP)

### **SALA 6 - CINEMA, ECONOMIA E POLÍTICA CULTURAL 2**

***Efeitos das políticas públicas sobre o desenvolvimento do cinema em Minas Gerais: Programa Filme em Minas***

Vanessa SALLES (FUMEC), Juvêncio Braga de LIMA (UFLA), Cláudio Santos RODRIGUES (UEMG) e GIULIA PEREIRA BRITO

***Políticas Públicas no Audiovisual: o caso SPCINE.***

Maria Cristina MERLO (UAM)

***Brasil e França: da coprodução à distribuição.***

Belisa FIGUEIRÓ (UFSCar)

### **SALA 7 - CINEMA E LITERATURA 2**

***Doramundo: um diálogo entre Geraldo Ferraz e João Batista de Andrade***

Ana HOFFMAN

***Travessia e(m) risco***

Bruna FREITAS (UFF)

***A carne do mundo***

Mariana PERELLÓ (PUC-Rio)

**SALA 8 - CINEMA, TELEVISÃO E NOVAS MÍDIAS 1**

***A representatividade no audiovisual: como a webserie Romeu & Romeu levou o debate LGBT para o youtube***

Paulo Victor Trajano Mathias Duarte (UAM)

***Cultura colaborativa no projeto transmídia @julietacapuleto***

Vicente Gosciola (UAM)

***Panorama da animação brasileira nos anos 2000***

Genio NASCIMENTO (UAM), Marcos Guio de CAMARGO (UAM), Stephanie WATANABE (UAM) e Laura Loguercio CÁNEPA (UAM)

**SALA 9 - CINEMA, ARTE E ANTROPOLOGIA 2**

***Imagens retomadas: a experimentação no filme Nhande Ywy***

Ana Lúcia FERRAZ (UFF)

***Jean Rouch Revisitado***

Debora Costa de FARIA (UNIFESP)

***Nego Fugido e trabalhadores da cultura: corpos e equívocos nos encontros operados pela Antropologia***

Carolina de Camargo ABREU (USP)

***Duas pedagogias ou o cinema como abertura para o outro***

Samuel LEAL (UFF)

**TERCEIRO DIA – 14 de setembro de 2017**  
**PROGRAMAÇÃO RESUMIDA**

**5ª Feira – 14/09 – 9h – AUDITÓRIO**

**Sessão Debate 4**

Profa. Dra. Mariana Amieva Collado

*El Amateur avanzado en el cine uruguayo de los 50* (UNLP – Argentina)

Profa. Dra. Mariarosaria Fabris (USP – Brasil)

*Rosselini nos trópicos*

Profa. Dra. María Gabriela Aimaretti (UBA – Argentina)

*Figuraciones de la protesta y el conflicto social en el documental boliviano: de Las banderas del amanecer (Grupo Ukamau, 1983) a La marcha por la vida (Alfredo Ovando y Roberto Alem, 1987)*

**5ª Feira – 14/09 – 10h30min – CAFÉ**

**5ª Feira – 14/09 – 11h – AUDITÓRIO**

**Sessão Debate 5**

Prof. Dr. Mariano Mestman (UBA – Argentina)

*Cines del 68: Experimentación, contracultura y política en América Latina*

Prof. Dr. Tunico Amâncio (UFF – Brasil)

*A dobra da história, a dobra da tela*

Prof. Dr. Ricardo Miguel Haye (UNC – Argentina)

*Lo fantástico como disparador de reflexión*

**5ª Feira – 14/09 – 14h – SALAS 1 a 8 (5º andar)**

**SESSÃO EIXOS TEMÁTICOS 3**

**5ª Feira – 14/09 – 15h30min - CAFÉ**

**5ª Feira – 14/09 – 16h – SALAS 1 a 8 (5º andar)**

**SESSÃO EIXOS TEMÁTICOS 4**

**5ª Feira – 14/09 – 18h – AUDITÓRIO**

**Café e Lançamento de livros**

**5ª Feira – 14/09 – 19h – AUDITÓRIO**

**Sessão de Filmes Super-8**

## **TRABALHOS APRESENTADOS NOS EIXOS TEMÁTICOS**

5ª Feira – 14/09 – SESSÃO 3 – 14h às 15:30h

### **SALA 1 - ESTÉTICA E POLÍTICA 3**

***Brasil em Transe: o Estado de Exceção Permanente em Glauber Rocha e Giorgio Agamben***

Vinicius Fernandes da SILVA (PUC-SP)

***Brasil S/A: a longa duração da barbárie do capital***

Fernando FRIAS (USP / UNIFESP)

***Filhas do Vento e o Cinema Engajado de Joel Zito Araújo***

Elaine de Souza Pinto RODRIGUES (UNINCOR)

### **SALA 2 - CINEMA, ARTE E HISTÓRIA 3**

***As "micronarrativas da libertação" no Noticiário ICAIC latino-americano***

Alexsandro de Sousa e SILVA (USP)

***Canoa (1975) e os ecos do contorno ano de 1968 no México***

Vanderlei Henrique MASTROPAULO (USP)

***Mi Hermano Fidel: a emoção como estratégia no documentário político***

Marcelo Vieira PRIOSTE (PUC-SP)

### **SALA 3 - CINEMA E ARTES VISUAIS 3**

***Análise e realização de uma obra que resiste***

Ayla Yumi HIGA (UNICAMP)

***Ressuscita-me: vanguardas, super 8, poesia, memória e resistência***

Renato COELHO (UNICAMP / UAM), Ivan Ferrer MAIA (UAM) e Ricardo MATSUZAWA (UAM)

***Imagens efêmeras: intervenções urbanas através da projeção de imagens***

Natália VIANNA (UNIFESP)

### **SALA 4 - CINEMA E GÊNEROS CONTEMPORÂNEOS 3**

***O retorno dos reprimidos: ressentimento social em O Som ao Redor e Bem Perto de Buenos Aires***

Fernanda Sales ROCHA (USP)

***Experiência afetiva na estética da superfície em Boi Neon e Mate-me por favor***

Marília Xavier de LIMA (UAM)

***Favela movie como retrato de um Brasil violento: estereótipo ou militância?***

Rogério Bianchi de ARAÚJO (UFG)

### **SALA 5 - CINEMA, TELEVISÃO E NOVAS MÍDIAS 2**

***O uso da transmídia no audiovisual latino-americano***

Jaqueline de OLIVEIRA (UAM)

***Saberes e quehaceres: documental interactivo***

Ana Teresa ARCINIEGAS (UAB, Colômbia)

***Publicidade e consumo na infância: é possível uma propaganda ética para os pequenos?***

Deividi de Santana SILVA (UNIFESP)

**SALA 6 - CINEMA NA AMÉRICA LATINA – HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA 1**

***Apresentação do eixo temático Cinema na América Latina – História e Historiografia***

Sheila SCHVARZMAN (UAM) e Carlos Roberto de SOUZA (UFSCar)

***Amor maldito: estratégias de circulação de um drama lésbico em meio a pornochanchada***

Giovanna Picanço CONSENTINI

***Israelenses e palestinos: representação do conflito no filme Nosotros Ellos y Yo***

Claudinei LODOS (UNIFESP)

***Aclamação e censura ao filme A Batalha de Argel no Uruguai, em 1968: o perigo do 'cinema insurgente'***

Mariana VILAÇA

**SALA 7 - CINEMA E ARTES CÊNICAS 1**

***Jogo de cena: um outro olhar sobre a entrevista no documentário***

Helena Oliveira Teixeira de CARVALHO (UFJF)

***La Venusina e a câmera: videodanza da artista mexicana Pola Weiss***

Vivian Berto de CASTRO (UNIFESP)

***Poética, estética, política: interpelações ao olhar e ao pensamento***

Maria Elisa Rodrigues MOREIRA (UFMT)

**SALA 8 - CINEMA E MOVIMENTOS SOCIAIS 1**

***A produção fílmica, yawar mallku, "sobre", "com" e "da" comunidade***

Eliany Salvatierra MACHADO (UFF) e Vanessa Caroline de ALMEIDA E ALCÂNTARA (UFES)

***As periferias no cinema de Carlos Reichenbach: um olhar de afeto***

Giovani LIMÃO (UAM)

***El cine y los movimientos sociales en el México actual***

Aleksandra Jablonska (UAM – México)

**TRABALHOS APRESENTADOS NOS EIXOS TEMÁTICOS**

**5ª Feira – 14/09 – SESSÃO 4 – 16h às 17:30h**

**SALA 1 - ESTÉTICA E POLÍTICA 4**

***Loucura e tragédia: o espetáculo no cinema documental***

Iago REZENDE (UFJF)

***Entre imagens, vozes e silêncios eloquentes de El botón de nácar***

Ana Daniela de Souza GILLONE (FIAM-FAAM)

***Estética e política no documentário de Eduardo Coutinho: Considerações sobre Santo Forte e Babilônia 2000***

Polyanna Aparecida Silva (UniCor) e Thainara Cazelato (UniCor)

***Estética política: convívios familiares inscritos em espaços domésticos do novo cinema argentino: Aristarain, Martel e Trapero***

Aline VAZ (UTP)

#### **SALA 2 - CINEMA, ARTE E HISTÓRIA 4**

***Coronel, carreiro e o carro de bois na estética mauriana***

Sérgio CÉSAR JÚNIOR (UNIFESP)

***Do congresso ao Álamo: Davy Crockett e a construção do herói na fronteira do cinema norteamericano***

Breno GIROTTI (UNESP)

***Heranças do nuevo cine latino-americano: do terceiro mundismo à redemocratização***

Renato LOPES (UNIRIO)

#### **SALA 3 - CINEMA E ARTES VISUAIS 4**

***O memorial da resistência e as resistências urbanas***

Manoela Rossinetti RUFINONI (UNIFESP)

***Para além da sala escura: encontros entre cinema e escola a partir da criação de imagens***

Marina Mayumi BARTALINI e Wenceslao Machado de OLIVEIRA JÚNIOR

***Dispositivos do encontro com o sujeito filmado: a indagação como abertura ao devir do outro***

Tatiana Vieira LUCINDA (UFJF) e Nilson Assunção ALVARENGA (UFJF)

***Quando expandimos os limites dos sentidos***

Elis Crokidakis CASTRO (Estácio de Sá), Ivana GREHS (Estácio de Sá) e Daniela PASTORE (Estácio de Sá)

#### **SALA 4 - CINEMA, TELEVISÃO E NOVAS MÍDIAS 3**

***Alice Entre dois mundos: (Des) encontros entre a série da HBO e Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll***

Danieli dos Santos PIMENTEL (PUCRS) e Luiz Guilherme dos SANTOS JÚNIOR (PUCRS)

***A ficção na era do streaming: transnacionalismo, interculturalismo e transmidiação nas produções da Netflix e HBO para a América Latina***

Luiza Luzvarghi (CELACC – FMU)

***O campo religioso na animação cinematográfica***

Carla MASSOLA (UAM)

**SALA 5 - CINEMA NA AMÉRICA LATINA – HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA 2**

***A poética constelar e espectral de O botão de pérola***

Júlia VILHENA

***El sanatório: uma reflexão sobre o novo cinema costa-riquenho***

Juliana Borges MONTEIRO (UAM) e Marília FOLGONI (UAM)

***O Jeca que virou cultura***

Celso SABADIN (UAM)

**SALA 6 - CINEMA E ARTES CÊNICAS 2**

***A cor no figurino do Diabo de O Auto da Compadecida***

Paula Guimarães de OLIVEIRA (UFJF)

***Experiências audiovisuais na cena teatral***

Jair Sanches MOLINA JR (USP)

***Glauber Rocha, teat(r)o oficina e a epifania final***

Josafá VELOSO (UFF)

**SALA 7 - CINEMA E MOVIMENTOS SOCIAIS 2**

***O audiovisual de atrações e o excesso como retórica: uma reflexão sobre o discurso audiovisual a favor do impeachment***

Adil Giovanni LEPRI (UFF)

***Produção e difusão videográfica como mecanismo de ação zapatista***

Luciana de Paula FREITAS (UFES)

***Filme-ensaio na América latina – uma comparação entre Cabra marcado para morrer, de Eduardo Coutinho, e Nostalgia da luz, de Patricio Guzman***

João KNIJINK (UNIP)

**SALA 8 – CINEMA, ECONOMIA E POLÍTICA CULTURAL 3**

***Elas na Direção: produção e política cinematográfica brasileira por e para mulheres.***

Milena Cristina Prado de ALMEIDA (UNIPAMPA)

***Política cultural e cinematográfica para Lésbicas.***

Thaís Fernanda RAPOSO (UNIPAMPA)

***Coletivo Nós Madalenas - Mulheres Negras no fazer cinematográfico num cenário de ausências em políticas públicas.***

Karina Constatino BRISOLLA (UNIPAMPA) e Gezilane Silvestre da SILVA (UNIPAMPA)

QUARTO DIA – 15 de setembro de 2017  
PROGRAMAÇÃO RESUMIDA

**6ª Feira, 15/09 – 9h – AUDITÓRIO**

**Sessão Debate 6:**

Profa. Dra. Cynthia Sarti (UNIFESP)

*Violência, testemunha e alteridade*

Prof. Dr. Jens Baumgarten (UNIFESP)

*Arquitetura e monumentos do trauma e da distopia - algumas reflexões*

Prof. Dr. Mauro Rovai (UNIFESP)

*Breves apontamentos sobre violência e audiovisual*

Prof. Dr. Bruno Konder Comparato (UNIFESP)

*Joana d'Arc: a verdade não está nos autos*

**6ª Feira, 15/09 – 10h30 – CAFÉ**

**6ª Feira, 15/09 – 11h – AUDITÓRIO**

**Sessão Debate 7:**

Profa. Dra. Marina Tedesco

*Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros*

Profa. Dra. Karla Holanda

*Personagens femininas no documentário brasileiro - anos 1960*

Profa. Dra. Stella Maris Poggian

*El cine latinoamericano: ¿La pregunta o el secreto de sus ojos?*

**6ª Feira, 15/09 – 14h – SALAS 1 a 8**

**SESSÃO EIXOS TEMÁTICOS 5**

**6ª Feira, 15/09 – 16h – SALA 3**

**Encontro dos grupos de pesquisa**

**6ª Feira, 15/09 – 16h – AUDITÓRIO**

**Streaming:** [https://youtu.be/L\\_2FfotV3xQ](https://youtu.be/L_2FfotV3xQ)

**Palestra de encerramento – AUDITÓRIO**

Prof. Dr. Diego Fernando Montoya Bermudez (EAFIT – Colômbia)

*As webséries da América Latina*

**FESTA DE ENCERRAMENTO**

## **TRABALHOS APRESENTADOS NOS EIXOS TEMÁTICOS**

6ª Feira – 13/09 – SESSÃO 5

### **SALA 1 - ESTÉTICA E POLÍTICA 5**

***Espaço como política no cinema da América Latina***

Marília Bilemjian GOULART (USP)

***Interespaço da cena: lugar e paisagem em A falta que me faz***

Helena Augusta da Silva GOMES (UFMG)

***O cinema do entrelugar***

Angelita M. BOGADO (UFBA)

***De raízes e rezas, entre outros: reflexões sobre a voz na obra de Sérgio Muniz***

Felipe Corrêa Bonfim (UNICAMP/UAM)

### **SALA 2 - CINEMA ARTE E HISTÓRIA 5**

***Tempo suspenso: a repressão sob o olhar superoittista brasileiro e mexicano***

Marina da Costa CAMPOS (USP)

***Uma análise de No Paiz das Amazonas: passado e futuro vislumbrados em filme***

Sávio Luiz STOCO (USP)

***O sorriso barroco: ironia e melancolia em Julio Bressane***

Fabio CAMARNEIRO (UFES)

### **SALA 3: CINEMA NA AMÉRICA LATINA – HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA 3**

***O ator e o cinema moderno: a contribuição de Luiz Carlos Maciel***

Anna Karinne BALLALAI

***Das lágrimas à indiferença***

Luís Alberto ROCHA MELO (UFJF)

***A elite carioca, o cinema e o automóvel em circuito de São Gonçalo (Paulino Botelho, 1909)***

Carolina Azevedo DI GIACOMO

### **SALA 4 - MESA INTERTEMÁTICA 1**

***Arte em imanência: ou da insensibilidade à sensibilidade: postais para Charles Lynch***

Ciro LUBLINER (UFRJ)

***Vende-se carne rebanho Xingu: vale quanto pesa***

Giovanna de Souza CORBUCCI (UFRJ)

***Um apocalipse ou 'o que foi que aconteceu?': o adeus à linguagem de Glauber Rocha***

Bruno FABRI (UFRJ) e Marco Túlio ULHÔA (UFF)

### **SALA 5 - MESA INTERTEMÁTICA 2**

***Materialidades, impurezas, ambiências e atmosferas no curta-metragem Ventura***

Guilherme de Souza Castro (UAM)

***Eduardo Coutinho e a poética do invisível***

Rafael de Almeida Moreira (UniCor)

***Imagens do Inconsciente e Posfácio: a força expressiva das mãos***

Luciano Viegas da SILVEIRA (UFMG)

### **SALA 6 - CINEMA E SOM**

***Exercícios de escuta no ensino de trilha sonora***

Alexandre Marino FERNANDEZ (UAM)

***Flutuações de tempo e espaço por meio do som: voz e música em Família Rodante***

Debora Regina TAÑO (UFSCar)

***Por uma subjetivação dos sons no mundo: análises sobre a estética sonora no nuevo cine argentino***

Roberta Ambrozio de Azeredo COUTINHO (UFPE)

***Música e som em três documentários brasileiros curtas-metragens 1959***

Luíza Beatriz ALVIM (UNIRIO)

# CADERNO DE RESUMOS

EM ORDEM  
ALFABÉTICA  
(POR AUTOR)

## O AUDIOVISUAL DE ATRAÇÕES E O EXCESSO COMO RETÓRICA: UMA REFLEXÃO SOBRE O DISCURSO AUDIOVISUAL A FAVOR DO IMPEACHMENT

Adil Giovanni LEPRI

Doutorando em Comunicação pelo PPGCOM/UFF

[adillepri@gmail.com](mailto:adillepri@gmail.com)

### RESUMO

Este artigo deseja produzir uma reflexão acerca do audiovisual produzido para a internet mais identificado com grupos conservadores que se organizaram em torno do impeachment da presidenta Dilma Rousseff. O excesso, a retórica melodramática e o afeto são categorias privilegiadas de análise para serem aplicadas em exemplos de vídeos da página do Facebook do movimento político *Revoltados ONLINE* e da jornalista Joice Hasselmann.

### PALAVRAS-CHAVE

Melodrama; Audiovisual Político; Redes Sociais; Atrações.

### RESUMO EXPANDIDO

O audiovisual feito para a internet tem cada vez mais se tornado um importante instrumento político, e os avanços tecnológicos têm facilitado e condicionado uma determinada produção discursiva nas redes sociais. Este artigo pretende investigar de que forma a técnica é importante nessa equação (LEVY, 1997), como a retórica do excesso, a imaginação melodramática (BROOKS, 1995) e a noção de cinema de atrações (GUNNING, 2006) se articulam na construção do discurso político através do audiovisual por parte de grupos favoráveis ao impeachment de Dilma Rousseff. O recorte traz exemplos de vídeos da página do Facebook e movimento político. *Revoltados ONLINE* e da jornalista e militante pelo impeachment Joice Hasselmann.

A retórica do excesso e os códigos do melodrama são aspectos que norteiam a reflexão, sustentada por conceitos de Gaines (1999) como *pathos* do fato e mimetismo político, bem como a noção de afeto encontrada em Spinoza (2009). Dessa forma propondo uma discussão que gira em torno do corpo como atração, via de regra, do ódio como característica banal (ARENDR, 1981) no discurso mais identificado com grupos à direita no espectro ideológico.

Neste trabalho pretende-se investigar alguns exemplos de audiovisuais que parecem retomar alguns códigos e registros mencionados. A opção por analisar vídeos produzidos por personagens e movimentos mais identificados com valores conservadores e favoráveis ao impeachment da presidenta Dilma Rousseff se dá pela necessidade de compreender como e por que se estabelece engajamento com esse tipo de audiovisual.

Os exemplos não constituem um amplo *corpus* de dados, e este artigo não pretende dar conta da totalidade da paisagem audiovisual em torno do assunto do impeachment da presidenta Dilma Rousseff. A tentativa é de pinçar alguns exemplos dentre uma pesquisa exploratória mais ampla de um panorama audiovisual presente na internet, propondo a hipótese de que esta estirpe de vídeos analisada, ainda em caráter inicial, dirige uma tendência relevante para o audiovisual político na internet. Pretendeu-se então investigar um certo tipo de caráter atracional e alguma medida de aparecimento de códigos melodramáticos em um certo tipo de vídeo realizado por movimentos e figuras mais identificados com pautas conservadoras para o país

Mobilizando poucos recursos da gramática audiovisual em sua forma os vídeos causam respostas corpóreas e engajam militância, mesmo que de ocasião, para suas pautas e causas. A atração e o afeto provocam talvez engajamentos menos racionais e mais do “coração”, como aponta Gaines (1999). É importante, portanto, compreender esses audiovisuais e o que os faz dialogar com setores da sociedade para melhor compreender a eficácia de determinados discursos no processo político como um todo.

---

## EL CINE Y LOS MOVIMIENTOS SOCIALES EN EL MÉXICO ACTUAL

Aleksandra JABLONSKA

UPN/ UNAM

[aleksandra.jablonska@gmail.com](mailto:aleksandra.jablonska@gmail.com)

## RESUMO

En la ponencia se analizarán dos documentales mexicanos que analizan y problematizan dos movimientos sociales, ambos presentes en el territorio del estado de Oaxaca, a partir de una metodología interdisciplinaria que articula los conceptos de las teorías de los movimientos sociales con las del análisis cinematográfico. Estas películas son *Istmeño, el viento de la libertad* (2014), de Alési Dell'Umbría, y *Dios nunca muere* (2013) de Roberto Olivares y Diego Osorno. La primera de ellas da cuenta de la postura de las comunidades afectadas por la instalación de los parques eólicos en el Istmo de Tehuantepec. La segunda se refiere a las acciones de protesta del sindicato magisterial, que, junto con otros sectores de la sociedad se constituyó en la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). Dicho movimiento fue violentamente reprimido en 2006. A los 10 años de la represión y mientras la impunidad para los perpetradores de los crímenes es total, el documental trata dos temas: las causas de la movilización magisterial y popular, sus repertorios de lucha y la impunidad del Estado y sus instituciones.

## PALAVRAS-CHAVE

Movimientos Sociales; Cine de no- ficción; Discurso fílmico.

## RESUMO EXPANDIDO

En México, el tema de los vínculos entre el cine documental y los movimientos sociales prácticamente no ha sido estudiado. A pesar de ello, la cantidad de los filmes de no- ficción sobre estos temas en México está creciendo de manera exponencial. Las preguntas más importantes son a mi parecer: 1. ¿quién y por qué los hace?, 2. ¿cómo se vinculan los cineastas con los movimientos sociales para dar cuenta de su lucha?, 3. ¿cómo representan, usando el lenguaje audiovisual, las diversos movimientos de resistencia y protesta, presentes en México?, 4. ¿Qué tipo de discursos desarrollan sobre dichos movimientos? ¿Estos discursos aportan algo diferente a lo planteado por la literatura escrita?

En México, el cine documental o el cine de no- ficción, como últimamente se le prefiere llamar, cobró mucha importancia a medida que, por una parte, los conflictos sociales fueron escalando a partir de la implementación de las políticas neoliberales, y por la otra parte, los sectores sociales que se declararon en resistencia frente a dichas políticas y emprendieron diversas actividades de protesta, fueron excluidos de los medios de comunicación hegemónicos, así que de otros canales de diálogo político significativo. Armand Mattelart acuñó el concepto de “excomunicación” para referirse a esta situación (Mattelart citado por Ryan, H. E. ,2016) Las “excomunicaciones” en América Latina, han resultado de diversos factores relacionados que incluyen la pobreza, las inequidades persistentes en el ingreso, la marginalización de grupos políticos, sociales y étnicos particulares, como legado tanto del colonialismo como del autoritarismo, así como de una violenta supresión de la disidencia.

Otro factor que explica la explosión de las producciones documentales es el cambio tecnológico que abarató enormemente los costos de la producción y el creciente compromiso de personas provenientes inicialmente de las clases medias urbanas con las luchas de los grupos sociales silenciados e invisibilizados por los medios. El impacto definitivo, en el periodo que nos ocupa, tuvo el programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas (TMA) en 1989, cuando el Instituto Nacional Indigenista fue presidido por Arturo Warman, un destacado antropólogo mexicano.

En la ponencia se analizarán dos películas de no- ficción, *Istmeño, el viento de la libertad* (2014), de Alési Dell'Umbría, y *Dios nunca muere* (2013) de Roberto Olivares y Diego Osorno. El primero de ellos da cuenta de la postura de las comunidades afectadas por la instalación de los parques eólicos en el Istmo de Tehuantepec, estado de Oaxaca, México. La película se detiene en la explicación de los motivos de la resistencia de los pueblos y en el repertorio de las acciones que dichos pueblos despliegan. El discurso del filme pone énfasis en la destrucción de las culturas indígenas de la región, en la idea del engaño al que fueron sometidos los pueblos por parte del gobierno mexicano y las empresas transnacionales, y en la construcción de la resistencia, que recurre tanto a los elementos legales como a los que son considerados como ilegales. Se trata de un discurso diferente al que despliegan los trabajos académicos sobre el tema y que, en la mayoría de los casos, señalan, como motivos del conflicto, la desigual distribución de los beneficios y los impactos ambientales. El filme trata, en cambio, el problema cultural e identitario con una enorme sensibilidad y con recursos visuales y auditivos ausentes en los textos escritos.

*Dios nunca muere*, se refiere a las acciones de protesta del sindicato magisterial, también en el estado de Oaxaca, que, junto con otros sectores de la sociedad se constituyó en la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca

(APPO). Dicho movimiento fue violentemente reprimido en 2006 (detenciones extrajudiciales, tortura, asesinatos selectivos). A los 10 años de la represión y mientras la impunidad para los perpetradores de los crímenes es total, Robero Olivares y Diego Osorno filman, con el apoyo de la Comisión de la Verdad de Oaxaca, un documental sobre dos temas: las causas de la movilización magisterial y popular, sus repertorios de lucha y la impunidad del Estado y sus instituciones. De nuevo, el filme aporta elementos ausentes de los textos escritos que suelen centrarse en el conflicto de 2006, sin evaluar sus consecuencias. La película contiene las imágenes filmadas durante la protesta y su represión y las inserta en la narración contemporánea de 4 familias que fueron afectadas por aquellos acontecimientos.

---

### EXERCÍCIOS DE ESCUTA NO ENSINO DE TRILHA SONORA

**Alexandre Marino FERNANDEZ**

Professor Universidade Anhembi Morumbi

[amfernandez@anhembi.br](mailto:amfernandez@anhembi.br)

#### RESUMO

Neste artigo abordarei a utilização de exercícios de escuta no ensino de Trilha Sonora aos discentes de graduação em Audiovisual, com objetivo de sensibilização para os potenciais expressivos e informativos do som na linguagem audiovisual. Pretendo apresentar resultados de experiência de por volta de 10 anos de ensino na área. Serão descritos os exercícios realizados, os contextos em que estão inseridos na disciplina e os objetivos esperados.

#### PALAVRAS-CHAVE

Trilha Sonora; Escuta; Experiência.

#### RESUMO EXPANDIDO

Neste artigo abordarei a utilização de exercícios de escuta no trabalho com graduandos em Audiovisual, na disciplina de Trilha Sonora. O uso dos exercícios de escuta tem como objetivo sensibilizar os alunos, através de diferentes experiências com o som, para os potenciais expressivos e informativos do aspecto sonoro da linguagem audiovisual.

Ao longo de experiência de por volta de 10 anos de ensino para alunos de graduação em Comunicação Audiovisual, percebi que um dos maiores problemas é a falta de sensibilidade auditiva dos alunos, acompanhada de um certo desinteresse pelo som em geral. Nesse percurso, experimentei diversos métodos e táticas para contornar esse problema. Pouco a pouco, introduzi exercícios de escuta e pude perceber um grande avanço no aprendizado e na percepção da importância e do potencial do som na linguagem audiovisual. Desta forma cativando os futuros criadores a terem um maior cuidado com a parte sonora da linguagem, dando uma maior atenção a esse importante aspecto do trabalho audiovisual e permitindo a criação de obras com maior nível de complexidade.

Apresentarei os exercícios que utilizo atualmente, com descrições de suas características básicas, apontarei o contexto em que estão envolvidos na disciplina, os objetivos de tais exercícios e alguns resultados que pude perceber ao longo dos anos com sua aplicação.

Em primeiro lugar, é importante deixar claro que encaro a trilha sonora levando em conta a proposta de Noel Burch, em *Práxis do Cinema*, como composição total de todos os elementos sonoros e não apenas como música para o audiovisual.

Ao partir deste pressuposto, abordo a trilha sonora através de relações com diferentes âmbitos expressivos e informativos, sendo eles: Som e Espaço, Som e Tempo, Som e Afeto e, finalmente, Som e Semântica. Cada uma dessas relações rende uma aula de 4h/aula e um exercício de escuta.

As aulas começam com uma exposição teórico/conceitual sobre o assunto: paisagem sonora, tempo, afetos e escuta semântica, para depois realizar exercícios de escuta específicos para cada uma das relações. Após realizar os exercícios de escuta, abordo o uso a aplicação do que foi experimentado no âmbito audiovisual.

Na versão completa do artigo, apresentarei os pormenores de cada uma das relações acima mencionadas, com os autores que utilizo para abordá-los, descreverei detalhadamente os exercícios realizados e os resultados normalmente obtidos ao longo desses quase 10 anos de experiência didática.

---

### AS “MICRONARRATIVAS DA LIBERTAÇÃO” NO NOTICIERO ICAIC LATINOAMERICANO, 1960-1968

Alexsandro de Sousa e SILVA

Doutorando em História Social pela USP

[alexandro.dses@gmail.com](mailto:alexandro.dses@gmail.com)

#### RESUMO

A apresentação tem como objetivo analisar uma estratégia narrativa recorrente em edições do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* sobre os conflitos bélicos ocorridos em território africano. O *Noticiero* foi o principal cinejornal cubano, veiculado semanalmente nas salas de cinema da Ilha, antes das exibições das películas em cartaz, entre 1960 e 1990. De acordo com o diretor Santiago Álvarez, a principal característica dos *noticieros* é o tratamento criativo da informação, superando esteticamente a defasagem entre o fato registrado e sua exibição em tela. Dentro da pauta temática, os problemas políticos da África foram diversas vezes representados no que chamamos de “micronarrativas da libertação”: sequências curtas iniciadas com diagnósticos de determinado problema social e político e finalizadas com uma representação da sua resolução ou “o caminho” para ela. Para testar a proposição, analisaremos dois *noticieros* que se enquadram, a nosso ver, nessa forma de representação filmica.

#### PALAVRAS-CHAVE

Cinejornal; Narrativa; Revolução Cubana.

#### RESUMO EXPANDIDO

O *Noticiero ICAIC Latinoamericano* foi o principal cinejornal cubano veiculado semanalmente nas salas de cinema da Ilha entre 1960 e 1990. Com variada pauta de informações, os *noticieros* abordaram aspectos da realidade nacional e internacional. A “grosso modo”, os *noticieros* se caracterizam formalmente pela progressiva limitação da voz *over* e pela experimentação estética centrada nas “colagens” (som e imagem). Apesar das especificidades, o *Noticiero ICAIC* está inserido na tradição dos cinejornais internacionais que se caracteriza pela legitimação do poder constituído através de notícias que, apesar de retratar eventos com certo atraso em relação a outras mídias como os jornais impressos e a rádio, valorizavam as “virtudes” do governo e de seu povo (ARCHANGELO, 2012, p. 96-97). Segundo Mariana Villaça (2010), Cuba tem uma forte tradição de cinejornais e, quando se iniciou a Revolução em 1959, haviam noticiários em funcionamento (p. 64).

O *Noticiero* ficou a cargo do prolífico documentarista Santiago Álvarez, que dirigiu mais de 500 edições (entre 1.493 edições) e manteve-se como o diretor institucional ao longo das três décadas, em exceção nos anos iniciais, quando Alfredo Guevara assumiu o posto. As equipes de filmagem percorrem as Américas, a Europa, a Ásia e a África registrando conflitos em defesa da “*liberación*” do “Terceiro Mundo” (DEL VALLE DÁVILA, 2012, p. 102-103). No caso do continente africano, os *noticieros* exibiram distintos eventos que fizeram parte das Independências e dos processos de construções dos Estados nacionais, como foi o caso de Argélia (independente em 1962), Guiné-Bissau (1973) e Angola (1975), entre outros países.

Nas matérias sobre países da África, uma estratégia narrativa recorrente foi a organização das imagens em movimento de forma a apontar “soluções” para problemas sociais, econômicos e políticos apresentados em seu início. As “saídas” apontadas geralmente estavam vinculadas à luta armada e à nacionalização dos recursos econômicos. Estas sequências constituem o que chamamos de “micronarrativas da libertação”, pois sua extensão geralmente é restrita aos minutos que coincidem com o tempo de duração da matéria audiovisual, e porque há uma expressa defesa do socialismo conquistado pela luta armada. As “micronarrativas” não são específicas das representações audiovisuais sobre a África, porém, dado o contexto histórico de luta pela independência e

construção nacional no mesmo período de existência do *Noticiero*, elas terminam por reiterar-se ao longo dos anos. Para exemplificar e pensar as implicações da mencionada estratégia narrativa, propomos analisar o primeiro noticiário sobre eventos ocorridos em continente africano (noticiário n. 05, “*Guerrillas argentinas*”, Santiago Álvarez, exibido pela primeira vez em 04.07.1960) e um “prólogo” da edição dedicada às lutas anticoloniais na África Subsaariana (noticiário n. 409, “*Semana de solidaridad con los pueblos de África*”, mesmo diretor, 30.05.1968).

---

### CONVÍVIOS FAMILIARES INSCRITOS EM ESPAÇOS DOMÉSTICOS DO NOVO CINEMA ARGENTINO – ARISTARAIN, MARTEL E TRAPERO

Aline VAZ

Doutoranda em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná  
[alinevaz88@hotmail.com](mailto:alinevaz88@hotmail.com)

#### RESUMO

O presente estudo se propõe a realizar um levantamento fílmico a respeito das obras pertencentes ao Novo Cinema Argentino, dos cineastas Adolfo Aristarain, Lucrecia Martel e Pablo Trapero. Pressupondo a recorrência do convívio familiar inscrito no espaço doméstico do NCA, procura-se identificar a predominância de temática e espacialidade nos longas-metragens de ficção, dos respectivos cineastas selecionados, por meio de análise fílmica das obras argentinas compreendidas como provenientes de uma memória pós-ditatorial.

#### PALAVRAS-CHAVE

Novo Cinema Argentino; Convívios familiares; Memória pós-ditatorial.

#### RESUMO EXPANDIDO

Compreendendo o espaço da morada como um lugar de abrigo e proteção, onde pressupõe-se que a intimidade seja inviolável, o presente estudo propõe-se a refletir como a representação dos espaços internos, em especial o espaço da casa, acontece no Novo Cinema Argentino: um cinema contextualizado por uma memória pós-ditatorial, apatias e depressões vistas e vividas aquém e além da tela, indicando uma tendência documentarizante, em que a estética ficcional apresenta rastros de realidades.

Os realizadores do Novo Cinema Argentino são identificados, por Jens Andermann (2015), como cronistas neorrealistas que abordam dimensões sociais e geográficas, que surgem nas fendas neoliberais, durante os anos 90, período identificado por Andrea Molfetta (2012, p. 179) por um clima de “falta de esperança”, que com influência do tratamento documental, inscreve para a tela do cinema espaços da intimidade, em geral, o ambiente de morada, a casa, dialogando ou contrastando com o cenário público, a rua, podendo caracterizar o ponto de vista da classe média decadente. Portanto, é possível considerar que há uma marca autoral na poética do cinema argentino, em que os cineastas “são cronistas da Argentina democrática, pós-Alfonsín e Menem. Guardam, quase todos eles, na constituição de suas personagens, uma mistura de melancolia e resistência que é a chave do cinema argentino de começo do século” (MOLFETTA, 2012, p. 191).

Buscando identificar a recorrência das representações dos espaços internos, como marca autoral de cineastas, representativos para a produção cinematográfica argentina, durante a década de 90 e início do século XXI, iremos olhar para a filmografia de três representativos cineastas argentinos: Adolfo Aristarain; Lucrecia Martel; e Pablo Trapero. O levantamento fílmico permitirá a identificação de certas características que pressupomos existir em comum em obras do Novo Cinema Argentino. Para o devido estudo iremos buscar identificar a recorrência ou não de uma unidade temática e espacial, delimitando o que compreendemos por convívios familiares em espaços domésticos, em longas-metragens de ficção de produção argentina, excluindo do presente levantamento os filmes de curtas-metragens, filmes de documentários e filmes de produções internacionais dos cineastas selecionados. Desse modo, analisaremos a recorrência de convívios familiares – que poderão ser identificados como voluntários, impostos ou abortados – em espaços domésticos de paradoxal experiência, pensados como lugares de abrigo e opressão, de movimentos afetivos e de imobilidades físicas, em obras selecionadas do Novo Cinema Argentino.

## **ENTRE IMAGENS, VOZES E SILÊNCIOS ELOQUENTES DE EL BOTÓN DE NÁCAR**

**Ana Daniela de Souza GILLONE**

Professora e pesquisadora de cinema com pós-doutorado pela ECA-USP.

[danielagillone@gmail.com](mailto:danielagillone@gmail.com)

### **RESUMO**

Propõe-se uma discussão sobre a dimensão política das imagens e dos sons que caracterizam imaginários e subjetividades, em temporalidades intermitentes, em constante reorganização da memória, no filme *El Botón de Nácar* (Patricio Guzmán, 2015). Parte-se de uma análise dos planos e dos dispositivos de voz e de silêncio que configuram a paisagem indígena antiga, o passado menos distante (de opressões da ditadura militar chilena) e os dias atuais.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Cinema chileno; Política das imagens; Ditadura militar

### **RESUMO EXPANDIDO**

*El Botón de Nácar* se constrói pelo reconhecimento de um passado e de suas implicações no presente, formando um tempo denso, onde se funde a alusão da água que pode contar a história do Chile e de toda a humanidade. Nesse traçado, recorre-se a uma paisagem que remete ao sobrenatural, com vulcões, montanhas e glaciares e às vozes da população indígena da Patagônia, dos primeiros navegadores ingleses que chegaram ao país e também à voz dos presos políticos chilenos.

Na visão da atual realidade, são os indígenas, especialistas entrevistados, e ainda o próprio narrador do filme, que expressam vozes e pensamentos que mediam a consciência de um passado de opressões. E as imagens formalistas condensam o drama de uma realidade de indígenas extinta e também de militantes mortos durante a ditadura, além de tornar enfática a urgência da memória e da liberação de vozes, em constante reorganização da história.

A discussão é sobre a política das imagens dos planos que caracterizam imaginários e subjetividades decorrentes das opressões vividas nas relações sociais no escravismo antigo, no colonialismo moderno, na ditadura militar e ainda nos dias atuais. Essa perspectiva temporal será analisada diante dos agenciamentos das imagens e dos sons, com ênfase às vozes que caracterizam o passado e às narrações do presente.

Considera-se a seguinte observação de Walter Benjamin (1996): “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” para identificar as narrações do filme, em suas experiências de relatar outras vozes incorporadas à condição da memória da água. E estende-se à indagação: a caracterização da memória pela água seria um elemento potente de narração de um passado político e social?

O desafio é encontrar os liames entre as questões políticas e sociais e as formas de representação de corpos extintos e de vozes insistentes, considerando o que essas imagens e sons provocam e como se situam na narrativa e na história do Chile. As tensões que se armam na construção de elementos subjetivos e de imaginários são os principais focos de análise, a serem trabalhados na condição da experiência do narrador e do espectador.

---

## **DORAMUNDO: UM DIÁLOGO ENTRE GERALDO FERRAZ E JOÃO BATISTA DE ANDRADE**

**Ana HOFFMANN**

Professora Doutora no DHA da Unifesp

[hoffmann@unifesp.br](mailto:hoffmann@unifesp.br)

### RESUMO

Esta comunicação se propõe a apresentar uma análise do romance escrito pelo literato, jornalista e crítico de arte Geraldo Ferraz em 1956 e que foi base para o filme homônimo de Joao Batista de Andrade de 1979. Produzidos em dois momentos históricos muito diversos, ambos trazem uma crítica contundente à corrupção e violência policial, assim como a convivência social com estes procedimentos. O romance trata de uma história de amor adúltero na cidade de Paranapiacaba, então entreposto na viagem de trem entre as cidades de São Paulo e Santos, trajeto feito frequentemente pelo autor, tendo em vista que trabalhava como jornalista em ambas as cidades. Na primeira edição, o livro foi ilustrado pelo gravador Lívio Abramo, amigo de Geraldo Ferraz, sobre quem escreveu um livro na coleção Artistas Brasileiros Contemporâneos. Na versão cinematográfica do final dos anos de 1970, o clima noir foi mantido, assim como a incisiva crítica política.

### PALAVRAS-CHAVE

Doramundo; Geraldo Ferraz; João Batista de Andrade.

### RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação se propõe a apresentar uma análise do romance escrito pelo literato, jornalista e crítico de arte Geraldo Ferraz, que foi base para o filme homônimo de Joao Batista de Andrade. Produzidos em dois momentos históricos muito diversos, ambos trazem uma crítica contundente à corrupção e violência policial, assim como a convivência social com estes procedimentos. O romance trata de uma história de um triângulo amoroso, na cidade de Paranapiacaba, então entreposto na viagem de trem entre as cidades de São Paulo e Santos, trajeto feito frequentemente pelo autor, tendo em vista que trabalhava como jornalista em ambas as cidades. Na primeira edição, o livro foi ilustrado pelo gravador Lívio Abramo, amigo de Geraldo Ferraz, sobre quem escreveu livro em 1956.

Geraldo Ferraz teve importante atividade como jornalista, envolveu-se em atividades políticas, atuou como crítico literário e de artes plásticas e, ainda, esteve sempre presente e atuante diante dos principais eventos em artes plásticas e arquitetura nas cinco décadas em que esteve envolvido com a vida cultural brasileira – em especial a paulistana. Romancista de vanguarda, ficou conhecido pelo romance *Doramundo*, policial que trata de uma série de assassinatos na pequena cidade de Paranapiacapa (chamada de Cordilheira), as implicações da sua investigação junto a companhia férrea e a sociedade local, envolvendo corrupção policial e um surpreendente conciliação ao final. Em 1978 foi feita adaptação para o cinema por João Batista de Andrade, o clima *noir* foi mantido, assim como a incisiva crítica política. Assim podemos pensar em ressonâncias entre o momento que o romance foi ambientado, 1937, início do Estado Novo, e o da produção do filme, no final da ditadura militar.

---

### UMBIGO SEM FUNDO: PRODUÇÃO DE VISUALIDADES NO CAMPO DOS ROMANCES GRÁFICOS

Ana Lucia Amado Saraiva RIBEIRO

Mestranda pela Universidade Pontifícia do Rio de Janeiro

[ana.amado9@gmail.com](mailto:ana.amado9@gmail.com)

### RESUMO

No cenário contemporâneo, as histórias em quadrinhos têm apresentado um campo bastante fértil em experiências de linguagem. Nos últimos 10 anos, os chamados romances gráficos têm constituído uma novidade intermediária potente, cujos procedimentos de criação mobilizam-se na produção, não meramente de um *lôcus* do visível, mas de um espaço de visualidades. A proposta deste trabalho é estabelecer um diálogo entre o cinema e o campo dos romances gráficos que traga à tona novas formas de se pensar o espaço diegético e gráfico dos quadrinhos. Este trabalho busca investigar as formas de representação desses espaços, assumindo como objeto de análise o exemplo específico da obra “Umbigo sem fundo”, de Dash Shaw. Nesse percurso, pretende-se mostrar que a imagem é ela

mesma, sobretudo, um elemento do discurso, um espaço de construção onde estão presentes escolhas ideológicas, narrativas, discursivas e estéticas.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Estudos visuais; Romance Gráfico; Espaço Diegético; Espaço Gráfico; Cinema.

### **RESUMO EXPANDIDO**

A proposta do trabalho que intenciono apresentar consiste em analisar as formas de representação do espaço diegético e gráfico nas histórias em quadrinhos, particularmente, nos chamados romances gráficos, que, na última década, têm se firmado no Brasil como potente novidade Intermidiática. Nesse percurso, buscarei salientar como, no caso específico do romance gráfico *Umbigo sem fundo*, de Dash Shaw, o uso criativo desses espaços amplia o campo imaginativo de visibilidades estabelecendo, ademais, possibilidades de um rico diálogo com os expedientes narrativos cinematográficos. Desde o fim dos anos 1960, o cinema não apenas é tematizado pela fotografia mas também a tematiza, assumindo a imagem fixa como tema e material dos filmes. Na expressão de Philippe Dubois, a imagem fixa encontra a cinematicidade do cinema ou o seu *efeito cinema*.

*Umbigo sem fundo*, cujos direitos de adaptação para o cinema foram comprados pelo empresário brasileiro Rodrigo Teixeira, da RT Features, divide-se em três atos e narra o reencontro da família Loony, convocado pelos patriarcas Maggie e David, com o intuito de anunciar seu divórcio, após 40 anos casados. Ao longo da história, percebemos a personalidade de cada integrante da família, observando-os simultaneamente, em diferentes paisagens, como se olhássemos por uma espécie de olho mágico, através do qual nos deparamos com temas como a falta de unidade familiar e o autocentramento. Esta obra de Shaw constitui-se exemplar no uso dos espaços diegéticos e gráficos uma vez que, nela, o icônico e o verbal mostram-se em relação de permanente justaposição, desinteressados, portanto, de atuarem como mera reiteração ou complementariedade um do outro. Beneficiam-se desse modo de construção verbo-imagética tanto o desenvolvimento da narrativa quanto os comentários acerca do tema que é possível ler ao longo da obra. Tal dimensão silenciosa das imagens e do texto verbal propicia, em motivo da visualidade potente que suscitam na relação que estabelecem entre si, a emergência de sentidos que ultrapassam o plano do visível ou do implícito.

A presente proposta ancora-se na perspectiva interdisciplinar dos Estudos Visuais, o que permite pôr em diálogo algumas ideias do campo da teoria literária, com a teoria dos quadrinhos e da teoria do cinema. A análise do espaço diegético e gráfico nos quadrinhos, ao tomar como base o exemplo concreto de *Umbigo sem fundo* permite, de um lado, contemplar as perspectivas de diálogo que se estabelecem com os procedimentos narrativos do cinema e, de outro, perceber o campo dos romances gráficos não apenas como um *locus* a ser visualizado, mas também como elemento do discurso, um espaço de construção em que estão presentes escolhas ideológicas, narrativas, discursivas e estéticas. A compreensão de tais aspectos nos quadrinhos permite atentar para a sua complexidade, como forma de expressão, e para as diferentes formas de leitura e interpretação que lhes são possíveis.

---

### **IMAGENS RETOMADAS: A EXPERIMENTAÇÃO NO FILME NHANDÉ YWY**

Ana Lúcia FERRAZ

UFF/Flacso

[analu01@uol.com.br](mailto:analu01@uol.com.br)

### **RESUMO**

Apresento uma reflexão sobre o processo de realização de um filme etnográfico com os Guarani Nhandeva que vivem na fronteira entre Brasil e Paraguai, em uma aldeia retomada no fim da década de 90. A aldeia se organiza a partir da retomada de terras ancestrais e outras práticas que foram abandonadas durante as décadas de 70 a 90, quando foram removidos pelo Estado para Reservas Indígenas no Mato Grosso do Sul. *Nhande Ywy* articula os relatos de um conflito pela terra com fragmentos de imagens gravados por jovens guaranis nessa situação. Uma

concepção específica de imagem como visão produz as decisões sobre como atuar nas relações com os brancos. As relações de alteridade se multiplicam, numa política das alianças e composições mais ou menos perigosas. Uma lógica xamânica organiza o cantar e dançar, o *jerojy*, como tempo de comunicação com os outros, nossos donos.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Guarani; Imagem; Luta pela terra.

### **RESUMO EXPANDIDO**

Em *Nhande Ywy*, a retomada entre os guarani nhandeva é apresentada não apenas como um retorno às terras onde nasceram seus pais e foram enterrados seus avós, mas também como um retorno às práticas associadas ao universo xamânico, às relações com a alimentação e com os modos de transmitir conhecimento às novas gerações. A aldeia se organiza a partir da retomada de terras ancestrais e outras práticas que foram abandonadas durante as décadas de 70 a 90, quando foram removidos pelo Estado para Reservas Indígenas no Mato Grosso do Sul.

A vida guarani na fronteira é experimentada como o tempo de espera pela homologação da demarcação, que ocasiona conflitos quando os fazendeiros pagam pistoleiros para atacarem as aldeias. O território imaginado pelos guarani é mais amplo que o de uma aldeia, são percursos de viagem entre aldeias, com lugares sagrados e águas poderosas, cascatas, rios, lagos, águas que crescem e tomam a terra. Itaipu é um deles. Uma cosmopolítica dos sonhos (Glowczewski, 2015) se arma a partir de visões que organizam grupos de parentesco.

A imagem do avô morto, enterrado no antigo território, é o motor que faz de todos cantadores das palavras sábias dos antigos. O sonho tem um lugar de revelação de mensagens a serem interpretadas e postas em ação nas relações hodiernas. Os fenômenos naturais - o frio prolongado, a geada, um vento forte, raios e relâmpagos são sinais dos ancestrais, os que vieram primeiro.

O processo cinematográfico encontra a especificidade de uma noção de imagem potente, criadora e polissêmica, armada a partir do universo conceitual próprio aos guarani. A imagem como visão, ou como previsão, tem a capacidade de indicar o que deve ser feito pela pessoa em situações concretas cotidianas ou na disputa pela terra.

O trabalho discute a experimentação no processo de edição do filme *Nhande Ywy*, retomando as relações entre a concepção guarani de imagem e o processo de filmagem, interrogando as possibilidades e os estilos do filme etnográfico. Temas de etnologia indígena estão mesclados com os debates sobre reflexividade na produção antropológica do conhecimento em um processo de aprendizagem entre os guarani da fronteira.

---

### **SABERES Y QUEHACERES: DOCUMENTAL INTERACTIVO**

**Ana Teresa ARCINIEGAS**

Doctora en Arte: Producción e Investigación Universidad Politécnica de Valencia  
Profesora investigadora Artes Audiovisuales Universidad Autónoma de Bucaramanga Colombia  
[Aarciniegas4@unab.edu.co](mailto:Aarciniegas4@unab.edu.co)

### **RESUMEN**

El trabajo es resultado de una investigación docente realizada por la Universidad Autónoma de Bucaramanga sobre los saberes y quehaceres tradicionales que hacen parte del patrimonio cultural inmaterial del oriente colombiano. El resultado es un documental interactivo que tiene como fin divulgar dos oficios tradicionales: la talla en piedra y el tejido de artesanías en fique, a través de dos escuelas de oficios en las que los jóvenes aprenden los oficios tradicionales de los ancianos que han trabajado toda su vida en ello y que han aprendido un saber que se ha transmitido de generación en generación. El proyecto tiene un objetivo didáctico y divulgativo.

### **PALABRAS-CLAVE:**

Documental Interactivo; Narración No Lineal; Patrimonio Cultural.

## RESUMEN EXPANDIDO

Los documentales interactivos se caracterizan por no tener un camino establecido por el autor, y dejan al espectador la capacidad de elegir entre varias rutas posibles, en ocasiones no hay un comienzo establecido y casi nunca se tiene un final. Los audiovisuales hipertextuales requieren de un lector activo, los roles de [emisor](#) y [receptor](#) pueden ser intercambiables, los contenidos pueden ser abiertos y dependientes de las elecciones del usuario. En síntesis, en el esquema narrativo hipertextual nociones como [centro](#), [margen](#) y [secuencialidad](#) son sustituidas por los conceptos como multilinealidad, [nodos](#), [nexos](#) y [redes](#), que se asemejan a las figuras rizomáticas. Los documentales interactivos permiten mostrar los relatos en distintas unidades formales y de sentido, grabar la historia, aislar los elementos espaciales, convirtiendo el espacio y el tiempo en medios de desplazamiento, otorgando al espectador la posibilidad de acción y toma de decisiones, potenciando su creatividad, invitando a que el espectador participe activamente.

El objetivo general fue realizar el inventario de los oficios, saberes y quehaceres patrimoniales culturales existentes en dos municipios de la región de Santander al oriente de Colombia, dando como resultado el diseño y desarrollo de una propuesta práctica, un hipermedia educativo que promueve la difusión digital de dos tradiciones artesanales: la talla en piedra y la confección de artesanías en fique. El dispositivo audiovisual intenta difundir digitalmente el patrimonio cultural colombiano, empleando recursos del arte digital en su elaboración como narración no lineal, el uso de geo-localización, banco multimedia de imágenes e hipervínculos, imágenes 360°, infografías, entre otros.

El uso de las tecnologías de la información y la comunicación TIC en la difusión digital y documentación del patrimonio cultural, sigue siendo una cuestión pendiente en Colombia. De ahí que resulte necesario el desarrollo de estrategias audiovisuales que visibilicen los oficios tradicionales del oriente colombiano, como parte de la divulgación del patrimonio cultural inmaterial.

La vigencia de estos oficios en la región evidencian la continuidad de los haceres y saberes ancestrales que dan identidad regional a las comunidades. La permanencia de estos oficios promueven una relación entre el pasado y el presente, lo que demuestra que el Patrimonio inmaterial de una comunidad es parte decisiva en el desarrollo de la comunidad.

---

## DOCUMENTÁRIO; VIDEOARTE – DO BRASIL PARA O MUNDO, DO MUNDO PARA O BRASIL

**André HALLAK**

Doutorando em Comunicação pela ECO-UFRJ

[ahallak@gmail.com](mailto:ahallak@gmail.com)

## RESUMO

Este artigo analisa alguns movimentos do cinema e da videoarte brasileiros que potencializaram conexões entre o documentário e as artes visuais. A partir de obras cinematográficas experimentais de Arthur Omar e Glauber Rocha compreende-se como o cinema experimental criou uma relação estreita com os campos artísticos brasileiros. A videoarte surge como importante meio de passagem da sala de cinema para as galerias. Artistas se apropriam das câmeras portáteis para produzir trabalhos em vídeo. Motivados pelos movimentos do cinema verdade francês e pela facilidade do som direto aspectos documentais são incorporados a estes vídeos, produzindo uma grande quantidade de trabalhos que transitam entre o documentário e as artes visuais. Esta passagem pode ser entendida através do estudo de trabalhos de Sandra Kogut, Walter Silveira e Eder Santos. Compreende-se assim a entrada da imagem em movimento e do documentário nas galerias permeia as exposições de arte contemporânea nos últimos anos.

## PALAVRAS-CHAVE

Documentário; Videoarte; Artes Visuais.

### RESUMO EXPANDIDO

Na década de 1960, no Brasil, o documentário se utiliza das mudanças tecnológicas, privilegiando a voz do “outro” como questão essencial para os cineastas (a entrevista é extremamente facilitada com a possibilidade do som direto). Esses filmes eram realizados na sua maioria por diretores ligados ao Cinema Novo, que se encontrava efervescente. No entanto, segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, autoras de *Filmar o real*, os documentários brasileiros deste período seguiam caminhos diferentes dos experimentados por outros movimentos.

É também neste período que, segundo Arlindo Machado (2003, p. 14), “muitos artistas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar forma às suas ideias plásticas”. A convergência entre um universo audiovisual com aparatos mais acessíveis – entretanto ainda preso a premissas clássicas por seus realizadores – e uma comunidade de artistas sedentos por novos meios e materiais para sua produção, culminou no surgimento efervescente de um documentário crítico em relação a sua própria linguagem. Essa crítica se dava através do experimentalismo, que voltava os olhares para o próprio gênero e sua capacidade de representar determinados problemas e questões relacionadas à experiência popular.

Este artigo analisa alguns movimentos do cinema e da videoarte brasileiros a partir da década de 1960 que potencializaram conexões entre o documentário e as artes visuais. A partir de obras cinematográficas experimentais de Arthur Omar e Glauber Rocha compreende-se como o cinema experimental criou uma relação estreita com os campos artísticos brasileiros. A videoarte surge como importante meio de passagem da sala de cinema para as galerias de arte. Artistas se apropriam das câmeras portáteis para produzir trabalhos em vídeo. Motivados pelos movimentos do cinema verdade francês e pela facilidade do som direto aspectos documentais são incorporados a estes vídeos, produzindo uma grande quantidade de trabalhos que transitam entre o documentário e as artes visuais. Esta passagem pode ser entendida através do estudo de trabalhos de Sandra Kogut, Walter Silveira e Eder Santos. Compreende-se assim a entrada da imagem em movimento e do documentário nas galerias permeia as exposições de arte contemporânea nos últimos anos.

---

### O FILME-ENSAIO DE ZÉ DO CAIXÃO

**André Renato Oliveira SILVA**

Mestrando em Letras pela Universidade Federal de São Paulo

[andre@ofelia.com.br](mailto:andre@ofelia.com.br)

### RESUMO

Este trabalho propõe uma análise e uma interpretação do filme *Ritual dos Sádicos* (“O Despertar da Besta”, 1970), dirigido por José Mojica Marins, a partir de elementos característicos do gênero do filme-ensaio, e utilizando como referência estudos realizados por, dentre outros autores, Arlindo Machado e Ismail Xavier. Os objetivos principais são: situar o filme em questão dentro do conjunto das produções cinematográficas realizadas durante o período mais repressivo da ditadura militar brasileira (após a implementação do AI-5 em 1968) que sofreram intervenção censória estatal e (ou) promoveram, em seu discurso fílmico, uma crítica ao regime vigente; tentar traçar os procedimentos genéticos do filme, particularmente no que se refere ao seu aspecto ensaístico (com conteúdos notadamente políticos), apesar de José Mojica Marins ter sempre negado qualquer presença de um discurso “politizado” nos filmes que dirigira até então.

### PALAVRAS-CHAVE

José Mojica Marins; Cinema Brasileiro; Ditadura Militar.

### RESUMO EXPANDIDO

Os filmes do cineasta José Mojica Marins nos quais se faz presente a emblemática figura do personagem Zé do Caixão provocaram calorosos embates nos meios críticos de São Paulo e do Rio de Janeiro durante a década de

1960. Uns acusavam o diretor – que abandonara os estudos formais na 5ª série – de “primitivo”. Uma censora do SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas) chegou a declarar: “Se não fugisse à minha alçada, seria o caso de sugerir a prisão do produtor pelo assassinato à sétima arte, (...)”. Outros, por seu lado, não economizavam elogios à “genialidade” do autor de *À meia-noite levarei sua alma* (1964), dentre os quais se encontrava o mais prestigiado cineasta do momento: Glauber Rocha.

Os principais motivos dos aplausos eram: o domínio intuitivo da expressividade cinematográfica em filmes de pouquíssimos recursos financeiros / materiais, realizados por um diretor de escolaridade igualmente baixa; a criatividade pioneira na configuração do gênero do horror no cinema brasileiro, com um aproveitamento de estilos e referências digno dos mais modernos princípios da antropofagia cultural. No entanto, pouco se falava (e ainda se fala) de conteúdos especificamente políticos ou sociais nos filmes de Mojica, à exceção de alguns breves apontamentos sugestivos, advindos principalmente do seu maior defensor na imprensa dos anos de 1960: o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva.

O próprio diretor declarava-se isento de posicionamentos políticos e dizia que seus filmes não possuíam qualquer temática ou mensagem nesse sentido; contrariava, com isso, o projeto do movimento cinematográfico mais importante da década: o Cinema Novo. Contrariava, igualmente, o movimento que surgiria mais para o final do decênio e que veria em Mojica uma espécie de guru: o Cinema Marginal. Apesar disso, o SCDP muito interferiu em seus filmes, exigindo cortes e mudanças substanciais de enredo, por conta dos atos violentos e da postura blasfema do personagem Zé do Caixão, ao que o seu criador sempre acatou. Então, em 1970, é finalizado *Ritual dos Sádicos*, que mal se pode classificar como filme de horror. Trata-se, antes, de um ensaio poético-experimental altamente metalinguístico, em que autor e personagem se misturam para tecer comentários carregados de temas políticos e sociais contrários ao regime militar e à ideologia dominante. É claro que o filme será totalmente barrado pela censura, mesmo após os próprios produtores acenarem com os mais diversos e largos cortes. Rebatizado de *O Despertar da Besta*, o longa-metragem somente seria lançado (não-comercialmente) em 1983.

Assim, o propósito deste artigo é compreender de que maneira se estrutura e se expressa o filme, em seu caráter de ensaio, relacionando-o a outras produções do período que criticavam a ditadura militar; assim como buscar indícios, na obra e na biografia do diretor, que levem à compreensão do porquê José Mojica Martins ter abandonado a sua postura de neutralidade político-social.

---

### CINEMA DO ENTRELUGAR

**Angelita M. BOGADO**

Doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA

Professora de Cinema e Audiovisual da UFRB

[angel.ufrb@gmail.com](mailto:angel.ufrb@gmail.com)

#### RESUMO

O entrelugar possibilita o diálogo entre vozes e espaços dinâmicos, promovendo uma passagem entre elementos fronteiros como presença e ausência, lembrar e esquecer, ficção e documentário. A potência do termo, enquanto um espaço de interação, nos motivou a adotá-lo para os estudos de cinema, não apenas pelo seu caráter agregador, mas, sobretudo, por percebermos que as experiências limiarias são uma característica presente nas narrativas fílmicas contemporâneas. O conceito de cinema do entrelugar pode realizar um vasto campo de conexões. Para este Colóquio vamos nos concentrar em como Adirley Queirós, nos filmes *A cidade é uma só?* e *Branco sai, preto fica*, denuncia e desconstrói, através da arquitetura fílmica, as fronteiras históricas que promovem a segregação de classes no planalto central. Um cinema feito de planos limiarias que aponta para uma zona de contato, um lugar de passagem em que a periferia pode transbordar para o centro.

#### PALAVRAS-CHAVE

Documentário; Entrelugar; Limiar.

## RESUMO EXPANDIDO

No Brasil é significativo o número de produções documentais que se lançaram em um espaço de trânsito entre o vivido e o imaginado, muitas vezes, negociando as visibilidades e as invisibilidades da história como forma, não apenas de estar em um espaço híbrido, mas sobretudo de refletir sobre esse espaço. *A paixão de JL* (Nader, C., 2014), *Orestes* (Siqueira, R., 2016) e *Vozerio* (Seixas, V., 2016) são alguns dos filmes mais recentes que trouxeram experiências limiars para discutir espaços fronteiriços de diversas ordens no documentário. Um cinema que quando encontra o silêncio fala, quando se depara com histórias ocultas as desenterra. Entre a memória subjetiva e a histórica, seus personagens, diretores e espectadores caminham pelas narrativas fílmicas carregando as histórias para “além da fronteira de nossos tempos”. (BHABHA, H.)

Partimos das ideias de Silviano Santiago sobre o conceito de “entre-lugar” para pesquisar o fenômeno do entrelugar nas produções contemporâneas no documentário brasileiro. Santiago pensou o processo identitário enquanto um tecido de ligação entre diferentes culturas. A potência do termo, enquanto um espaço de interação, nos motivou a adotar o termo para os estudos de cinema, não apenas pelo seu caráter agregador, mas, sobretudo, por percebermos que as experiências limiars são uma característica presente nas narrativas fílmicas contemporâneas.

O entrelugar possibilita o diálogo entre vozes e espaços dinâmicos, promovendo uma passagem entre elementos fronteiriços como presença e ausência, lembrar e esquecer, ficção e documentário. O conceito de cinema do entrelugar pode realizar um vasto campo de conexões. Para esta pesquisa construímos uma ligação importante entre as ideias de Santiago e o pensamento de Walter Benjamin; os conceitos de limiar e fronteira contribuíram de sobremaneira para a análise das obras fílmicas de Adirley Queirós.

*A Cidade é uma só?* pode ser visto como uma grande tensão entre limiars e fronteiras, entre centro e periferia. O filme mostra como a história e as políticas públicas governamentais da época excluíram as populações indesejadas do Plano Piloto. No filme *Branco sai, preto fica*, o tema da delimitação territorial é retomado, e Queirós eleva o tom propondo sarcasticamente um futuro em que os moradores das cidades satélites precisarão ter passaportes para cruzar a fronteira e entrar no Plano.

Para denunciar e tentar desconstruir a fronteira que promove a segregação de classes no planalto central, o diretor desenha uma arquitetura fílmica feita no entrelugar. São planos limiars que apontam para uma zona de contato, um lugar de passagem em que a periferia pode transbordar para o centro. Através de limiars fílmicos, som e imagem, em permanente negociação entre o que está ausente e presente da cena, abrem um clarão para que histórias silenciadas ou apagadas possam escoar e, assim, restabelecer o fluxo das narrativas, devolvendo aos sujeitos sentimentos de pertencimento e visibilidade histórica.

---

## O ATOR E O CINEMA MODERNO: A CONTRIBUIÇÃO DE LUIZ CARLOS MACIEL

Anna Karinne BALLALAI

Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP.

[annaballalai@gmail.com.br](mailto:annaballalai@gmail.com.br)

## RESUMO

Nosso objetivo é analisar as ideias e posicionamentos críticos desenvolvidos pelo filósofo, ator, dramaturgo e diretor Luiz Carlos Maciel acerca do problema do ator no meio de expressão cinematográfico em dois ensaios publicados na década de 1960: “O ator e o realismo do cinema” e “O ator e o novo realismo do cinema”. Além de constituírem uma exceção no panorama dos estudos cinematográficos publicados no contexto do cinema moderno brasileiro, pelo fato de tematizarem especificamente o problema do ator, tais ensaios nos ajudam a compreender historicamente alguns dilemas da teoria, da crítica e da realização cinematográfica então vigentes, bem como certas estratégias propostas para superá-los, como o emprego do plano-sequência e do método stanislavski. Ressaltamos a brilhante análise de Maciel em relação ao problema da interpretação do ator em cinema e suas íntimas implicações com as diversas ocorrências históricas ligadas à questão do realismo no cinema, até o advento dos cinemas novos.

## **PALAVRAS-CHAVE**

História do Cinema Brasileiro; Cinema Moderno Brasileiro; Ator Cinematográfico.

## **RESUMO EXPANDIDO**

Este trabalho é parte da minha pesquisa de doutorado: “O ator e o cinema moderno no Brasil”, que se encontra em estágio inicial e vem sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, com a orientação do Prof. Dr. Rubens Machado Jr. Em certa medida, esta pesquisa retoma alguns aspectos já delineados em minha dissertação de mestrado, “O ator-em-ato: a dialética ator/personagem em *Copacabana mon amour*”, sobre o processo de construção de personagens no longa-metragem de Rogério Sganzerla, no âmbito do cinema moderno brasileiro e do experimentalismo da Belair.

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

O objetivo do presente trabalho é analisar as ideias e posicionamentos críticos de Luiz Carlos Maciel acerca do problema do ator no meio de expressão cinematográfico em dois ensaios fundamentais publicados na década de 1960: “O ator e o realismo do cinema” e “O ator e o novo realismo do cinema”. Além de constituírem uma exceção no panorama dos estudos cinematográficos publicados no contexto do cinema moderno brasileiro, pelo fato de tematizarem especificamente o problema do ator, tais ensaios nos ajudam a compreender historicamente alguns dilemas da teoria, da crítica e da realização cinematográfica então vigentes, bem como certas estratégias propostas para superá-los, como o emprego do plano-sequência e do método stanislawski. Raros são os textos que se debruçam sobre a questão do ator em cinema neste período, no Brasil. Escritos com o rigor e a propriedade de quem gozava de sólida formação, conhecimento de causa e circulação nos dois meios de expressão: teatro e cinema, tais ensaios levantam questões que ainda hoje merecem ser revisitadas, aprofundadas e desdobradas.

Em ambos os textos ressaltamos a brilhante análise de Maciel em relação ao problema do ator em cinema e suas íntimas implicações com as diversas ocorrências históricas da questão do realismo no cinema, até o advento dos cinemas novos. Em “O ator e o novo realismo do cinema” destacamos a reivindicação por um “novo realismo no cinema”, de modo a fazer “do ator em cinema um artista consciente, participante e capaz de repartir com o realizador a responsabilidade social da fita que fizeram juntos”.

---

## **ANÁLISE E REALIZAÇÃO DE UMA OBRA QUE RESISTE**

**Ayla Yumi HIGA**

Mestranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas

[aylahiga@hotmail.com](mailto:aylahiga@hotmail.com)

## **RESUMO**

As aventuras de se experimentar no cinema sempre se mantiveram ativas. E é dentro do universo do domínio experimental que o presente artigo procura analisar a produção e realização de fotofilme - técnica que possibilita compor-se um filme inteiramente ou por partes de imagens fotográficas - que contudo mantém a característica da lomografia. O objetivo é compreender os processos para criação dessas obras e suas aproximações e distanciamentos dentro do cinema experimental. Além de abrir um diálogo para a vivência de se produzir uma obra que traz peculiaridades de diversos campos dentro do universo artístico brasileiro.

## PALAVRAS-CHAVE

Fotofilme; Cinema Experimental; Lomografia.

## RESUMO EXPANDIDO

Hoje presenciamos um momento em que a cultura se mostra ainda mais híbrida e inquietada, podendo ser encarada como um processo em permanente mutação: ao olharmos para as últimas décadas, observamos muitas mudanças e transformações que acabaram influenciando as artes. Como Vilém Flusser nos ilumina:

Somos testemunhas, colaboradores e vítimas de revolução cultural cujo âmbito apenas adivinhamos. Um dos sintomas dessa revolução é a emergência das imagens técnicas em nosso torno. Fotografias, filmes e imagens de TV, de vídeo e dos terminais de computador assumem o papel de portadores de informação outrora desempenhado por textos lineares. Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças a superfícies imaginadas. Como a estrutura da mediação influi sobre a mensagem, há mutação na nossa vivência, nosso conhecimento e nossos valores. O mundo não se apresenta mais enquanto linha, processo, acontecimentos, mas enquanto plano, cena, contexto. (2008, p. 15)

Todas essas mudanças, como enuncia Flusser, motivaram muitas alterações na forma como encaramos o campo das artes. A vinda da televisão moderna modificou a nossa percepção de “sequência” para a noção de “fluxo” de imagens. Ao alterar a rotatividade de inserção de anúncios e propagandas, “na antiga TV eram feitos a partir de blocos separados e apresentados em séries, no novo modelo os patrocinadores inserem os anúncios no meio dos programas, gerando um fluxo ininterrupto de programas e imagens.” (Salvia, 2006). O que levou os espectadores a se sentirem mais confortáveis com as relações entre imagens aleatórias e conseqüentemente houve um aumento de produções com um afrouxamento das narrativas e experimentos entre diferentes campos, como a fotografia, o cinema e o vídeo, resultando em obras que contestam os padrões determinados por esses campos.

As aventuras de se experimentar no cinema sempre se mantiveram ativas. Elinaldo Teixeira destaca o cinema “como uma ‘arte impura’ que sempre foi, importando inúmeros de seus conceitos, noções ou categorias de outros campos” (2015, p. 14), sem deixar assim que o cinema permanecesse estagnado naquilo que era conhecido e muito utilizado. O experimental abria inúmeras possibilidades.

Dentro desse território de misturas encontramos produções artísticas realizadas com o recurso de “animação de fotografias”, designadas fotofilmes. Segundo Erico Elias Monteiro (2009, p. 159), “A chamada técnica de *animação de fotografias* consiste em partir de um material fotográfico para criar um filme (por isso, o nome fotofilme), dando vida às imagens não mais através da ilusão de movimento contínuo, mas com o uso de um tempo forçosamente artificial, cindido”. Encontrando-se na experimentação entre a fotografia e o cinema, tais trabalhos não deixam de possuir características que pertencem a ambos os lados, como Elias Monteiro ressalta:

[...] eles partem de fotografias capturadas *isoladamente*, o que pressupõe a ausência da cadeia de *frames* estabelecida estruturalmente, no momento de captura, pelo cinema convencional. É um detalhe que faz toda a diferença. Ao capturar a(s) fotografia(s) e transpô-la(s) para o formato fílmico, a linguagem cinematográfica se impõe, mas apenas de maneira parcial, pois as imagens exibidas na tela e animadas pela filmagem continuam a ser fotografias, instantes estáticos interrompidos no fluxo dos acontecimentos. (ELIAS, 2015, p. 25)

Por possuírem esses traços, os fotofilmes apresentam a possibilidade de se observar o que Elias Monteiro (2015, p. 27) chama de “caráter artificial, construído, da criação cinematográfica”. Já que não buscam uma reprodução realista dos acontecimentos, podemos notar como o tempo é moldado de forma artificial. Os fotofilmes podem ser realizados inteiramente com fotografias, como também podem ter uma combinação com outros suportes. O realizador dessas obras lida com a pluralidade dos limites e entrega-se às potencialidades que essas imagens trazem.

O cinema convencional envolve características de centralização, linearidade, fechamento, já o experimental procura o oposto, o descentramento, descontinuidade, abertura. Enquanto o convencional busca levá-lo até o fim, ao fechamento de determinada ação, o experimental, o ensaístico, segue seu percurso sem saber como vai acabar, sem querer uma verdade absoluta, ele apenas procura caminhar e dar ênfase nesse processo de descoberta. Por isso muitos filmes dentro desse cinema se encontram com um final repentino, pois caminha sem saber seu destino e muitas vezes se depara com seu fim, pois não vê mais por onde seguir. Não por resolução de um problema ou encontro de uma resposta, mas por ter levado a exaustão seu objeto, por tê-lo submetido a todas as possibilidades

abertas a ele até aquele momento. São experimentações e criações híbridas que parecem trazer uma fuga dos moldes clássicos que transitam até a fadiga no imaginário habitual. A somatória entre os fotofilmes e a lomografia - técnica imagética analógica que nasce como um movimento pautado na liberdade e foca no potencial criativo do ato fotográfico, com uma linguagem particular, produz imagens com cores saturadas, desfocadas e com luz em movimento - produz filmes experimentais que trazem uma noção de mundo com uma estética diferenciada, que nos transportam a novas realidades. São obras artísticas que se distinguem das produções encontradas hoje: seus diferentes modos, quando unidos, resultam em múltiplos caminhos que, seguidos criativamente, se tornam uma surpresa que nos conduz para um novo universo.

Como parte final de minha pesquisa de mestrado, foi produzido um fotofilme com imagens lomográficas. O tema escolhido vem de um percurso por mim realizado recentemente: o trajeto de volta a São Paulo depois de seis anos residindo em Manaus, Amazonas. A partir do caminhar, do percorrer suas ruas e seus espaços, almejo o reconectar com essa cidade tão intensa e que vive em permanente mutação. Anseio que essa caminhada, que o ato de locomover-me na cidade como forma de unir-me com o que ainda existe para ser descoberto, leve-me ao reencantamento e à redescoberta dessa São Paulo que muito me inspira.

Assim, o propósito é caminhar ao encontro do que pode ser compreendido, preencher essas lacunas de significados; experimentar como o *flâneur*, como o indivíduo desenraizado que percorre os espaços à procura do “tudo”. Conforme evidencia Walter Benjamin: “o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande” (1986, p. 39). O local escolhido para a produção do fotofilme foi o elevado Presidente João Goulart, o Minhocão. Lugar que, por muitos, não é considerado uma obra de arquitetura: construído sem que os moradores ao redor fossem consultados, trouxe grande polêmica e receio. Desde 1976, o tráfego de veículos é proibido das 21h30 às 6h30, providência tomada para evitar acidentes noturnos e para a diminuição do barulho. Atualmente, nesses horários e aos domingos, funciona como ambiente de lazer para milhares de pessoas, o que vem resultando no nascimento de novas formas de ocupação e utilização do espaço, através de momentos de recreação dos moradores, de encontros, de performances artísticas e de esporte.

A cidade de São Paulo dispõe de diversos lugares que poderiam servir como cenário para a realização deste projeto. Mas o elevado Presidente João Goulart, assim como a fotografia, foi visto de diferentes formas, aceito e negado por muitos; seu fim foi profetizado diversas vezes, suas transformações testemunhadas por muitas pessoas, e hoje se encontra na batalha de se manter relevante para os cidadãos que por ali passam. Assim como a lomografia, como a fotografia dita experimental, a instabilidade da fotografia analógica e do cinema experimental e a luta do minhocão em permanecer relevante ao seu tempo, os fotofilmes lomográficos são fragmentos e formas de luta dentro de um sistema que tenta o reprimir a todo momento. São pequenas, instáveis e imprevisíveis contra respostas a esse modelo perpetuado há tantos anos.

Em vista disso, a pesquisa que aqui se propõe tem o intuito de analisar a produção e realização de um fotofilme executado com fotografias produzidas a partir da técnica da lomografia no Brasil. Procurando assim abrir o diálogo entre este campo que reivindica resistência na atual produção artística e seu papel dentro deste universo. Além de provocar intensa dissecação nas condições de produção cinematográfica no Brasil.

---

### BRASIL E FRANÇA: DA COPRODUÇÃO À DISTRIBUIÇÃO

**Belisa FIGUEIRÓ**

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos

[belisafigueiro@gmail.com](mailto:belisafigueiro@gmail.com)

#### RESUMO

Esta comunicação analisa as coproduções cinematográficas entre o Brasil e a França que foram lançadas no circuito exibidor francês, no período de 1998 a 2014, a partir dos antecedentes históricos de cooperação. Para isso, examina o primeiro acordo oficial de coprodução entre os dois países – assinado em 1969 – e os seus desdobramentos, assim

como as expectativas das autoridades cinematográficas para a reformulação do texto do acordo que foi ratificado e atualizado em 2010. Dessa forma, também examina a regulamentação que se mantém em vigor até os dias de hoje, os impactos nas coproduções dos últimos anos e as barreiras que ainda atravancam a realização de novas obras franco-brasileiras.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Coprodução Cinematográfica; Economia do Audiovisual; Cinema Brasileiro; França.

### **RESUMO EXPANDIDO**

A internacionalização da cinematografia brasileira não é uma realidade recente, embora nos últimos anos a coprodução internacional tenha se tornado mais viável, especialmente por conta das políticas públicas implementadas pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), despertando o interesse de produtores estrangeiros em colaborar com os brasileiros e possibilitando a realização de uma quantidade muito maior de novas produções.

Dentre os países que realizaram coproduções com o Brasil desde a década de 1950, a França é um dos que estiveram mais próximos, especialmente depois do lançamento de *Orfeu negro* (Marcel Camus, 1959), que é uma coprodução majoritária francesa com participação do Brasil e da Itália, e recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1959 e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1960.

Os dados recentes da Ancine mostram que, de 2005 a 2014, foram realizadas 82 coproduções internacionais com 24 países. A França teve alguma participação em 16 delas e aparece como o segundo país que mais coproduziu com o Brasil, ao lado da Argentina, atrás apenas de Portugal (25 filmes).

Segundo Laurent Creton (1997: 122), nos últimos anos, é crescente o número não só de filmes em que os franceses investem como coprodutores, mas também a quantidade de parceiros estrangeiros que se associam a produções de iniciativa francesa.

Pelo levantamento realizado nesta pesquisa de mestrado, encontramos 14 coproduções franco-brasileiras – nas quais o Brasil é o sócio majoritário – lançadas nas salas de cinema da França desde o fim da Embrafilme, em 1990, e até o ano de 2014, o qual marca os primeiros cinco anos de atuação do Prêmio de Apoio à Distribuição do Programa Cinema do Brasil. Esse fundo foi criado para dar suporte aos distribuidores estrangeiros interessados em lançar filmes brasileiros em seus territórios, inclusive na França.

Nesta comunicação, partiremos dessa aproximação histórica entre o Brasil e a França para examinarmos o contexto da assinatura do primeiro acordo oficial de coprodução entre os dois países em 1969 e os seus desdobramentos. Analisaremos o texto do acordo que foi ratificado em 2010, avaliando o ambiente político-cinematográfico que resultou nesse novo documento, quais eram as expectativas das autoridades cinematográficas para esta nova regulamentação e as modificações de fato acordadas, as quais regem a legislação atualmente em vigor. Por fim, veremos quais coproduções franco-brasileiras efetivamente foram chanceladas e lançadas no circuito exibidor francês no período deste estudo.

---

### **DO CONGRESSO AO ÁLAMO: DAVY CROCKETT E A CONSTRUÇÃO DO HERÓI DE FRONTEIRA NO CINEMA NORTE-AMERICANO**

**Breno GIROTTO**

Mestrando em história política pela FCL (Unesp/Assis)

Breno.girotto@hotmail.com

### **RESUMO**

A Batalha do Álamo é um dos eventos mais importantes da história do Estados Unidos. Apesar de tratar de uma guerra que se perdeu, a produção de livros, histórias em quadrinhos, músicas, séries e filmes sobre ela é vastíssima. As celebrações do chamado *13 dias de glória*, como ficou conhecida, tratou de homenagear o sacrifício dos 180 defensores do forte Álamo. Entre eles David "Davy" Crockett, figura peculiar da história do Estados Unidos. Um dos

principais heróis da fronteira do Estados Unidos, Davy Crockett nasceu no Tennessee em 1786 em uma família de agricultores. Conhecido por suas histórias de caçador de ursos e luta contra índios, Crockett foi para o Texas em 1835, onde se envolveu nos conflitos de independência e acabou falecendo durante a batalha. Esta comunicação tem como objetivo apresentar algumas conclusões da pesquisa ainda em andamento sobre a representação de Davy Crockett no cinema norte-americano

### **PALAVRAS-CHAVE:**

David Crockett; Batalha do Álamo; Cinema e História.

### **RESUMO EXPANDIDO**

Um dos mitos fundadores do Texas moderno, a Batalha do Álamo é uma parte importante não só para a história do 28º Estado, mas também de todo o Estados Unidos. A Batalha do Álamo ocorreu em 1836 em uma antiga missão abandonada fundada por espanhóis em 1718. Foi uma importante batalha no contexto da Revolução do Texas, que deu início ao processo de independência do antigo território mexicano. A Batalha do Álamo foi uma dentre as diversas batalhas da Revolução do Texas.

Sua importância é atribuída ao fato de que o cerco das tropas mexicanas aos 180 anglo-americanos possibilitou que as demais tropas anglo-texanas se reorganizassem e vencessem a *Batalha de San Jacinto*, meses depois. Os defensores do forte, em sua maioria homens de fronteira que avançavam sobre o território espanhol em busca de terras férteis, resistiram por quase duas semanas aos ataques do exército regular mexicano. A batalha terminou com a morte de quase todos os integrantes da velha missão, com exceção de algumas mulheres e crianças.

Apesar de se tratar de uma batalha que se perdeu, o mito do Álamo demonstra que os Estados Unidos também reservam um lugar de honra aos derrotados, principalmente aqueles baseados no apelo romântico do mito da resistência até a morte, daqueles que sacrificam suas vidas por um bem maior. O mundo Ocidental tem um apreço muito grande por demonstrações de heroísmo e o mito da Batalha de Termópilas é um dos primeiros exemplos deste tipo de heroísmo, quando 300 soldados espartanos lutaram contra um exército muito maior de persas. O mito da última resistência dos espartanos serve de modelo para o mito do Álamo, transformando o que antes era uma fraca resistência e um massacre em um mito de uma épica batalha que representa o auto-sacrifício. Não muito depois da batalha de 6 de março de 1836, o Álamo já era conhecido como a *Termópilas do Texas*.

Dessa forma, os defensores do Álamo foram reconhecidos e cultuados pela sua bravura. Dentre eles, David "Davy" Crockett emerge como a principal figura da resistência às tropas mexicanas no Álamo. David Crockett cresceu no Tennessee e se tornou caçador de ursos e vendedor de pele. Conhecido pela sua grande habilidade com rifles e suas histórias de caçador, ingressou em 1813 na milícia do Tennessee para lutar contra os índios, onde conseguiu o título de coronel do condado de Lawrence. Foi eleito para o legislativo do Tennessee em 1821 e em 1827 para o Congresso Americano, onde fez forte oposição ao Presidente Andrew Jackson. Eleito novamente em 1833, foi derrotado em 1835 quando decidiu partir para o Texas, no momento província mexicana que passava por instabilidades políticas. Com o objetivo de se tornar um corretor de terras, Crockett se envolveu no conflito de independência do Texas. Apesar de muita controvérsia quanto a sua morte, acredita-se que ele tenha morrido na Batalha do Álamo, em 6 de março de 1836.

---

### **TRAVESSIA E(M) RISCO**

**Bruna FREITAS**

graduanda em Letras pela Universidade Federal Fluminense

[freitasbruna@id.uff.br](mailto:freitasbruna@id.uff.br)

### **RESUMO**

Propõe-se, neste artigo, discutir de que modo o delírio, enquanto desrazão, é travessia e passagem tendo em vista dois movimentos, de evasão ou resistência. Qual o risco dessa travessia? O que se arrisca nessa passagem? Os afetos atravessam o corpo como flechas, são armas de guerra, escreve Deleuze. Objetiva-se fazer um paralelo entre

literatura e cinema utilizando o filme *Nostalgia* (1983) de Andrei Tarkovsky e o livro *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar para refletir o embate de suas personagens contra lugares cristalizados e opressivos que abre caminho para espaços de possibilidades. Desestabilizam-se conceitos como Sujeito, Identidade e Origem desencadeando estados intensivos em que o desconhecido e sua inerente estranheza são potências para o pensamento ou, ainda, o questionamento de sua significação. Dessa alteridade, a impossibilidade da permanência e do pertencimento é traço fundamental que mobiliza a necessidade do deslocamento (des)situando, nesse movimento, a força de tais personagens: sua fragilidade.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Afeto; Sujeito; Identidade; Origem.

### **RESUMO EXPANDIDO**

Propõe-se, neste artigo, discutir de que modo o delírio, enquanto desrazão, é travessia e passagem tendo em vista dois movimentos, de evasão ou resistência. Nesse sentido, serão abordadas as ações desviantes que fogem da intenção humana calcada na moral e na fixidez engendrada no aspecto binário das oposições que catalogam os indivíduos, aprisionando-os e limitando seus espaços de flutuação.

A partir disso, procura-se observar, por meio do filme de Andrei Tarkovsky, *Nostalgia* (1983), as estratégias utilizadas a fim de suscitar o desejo por escapes ao aprisionamento destinado aos nomeados insanos, seja fisicamente ou socialmente, entendendo que esses podem ser figuras ou disparadores de afetos que desestabilizam lugares moralizantes - familiares, patrióticos, institucionais, em suma, uma figura de Estado e suas forças tirânicas.

Dessa maneira, o filme apresenta não só em seu conteúdo, mas nas imagens construídas, essa relação entre o pensamento - Gorchakov, o poeta russo - e a insanidade - Domenico, o funcionário louco. Desses encontros, dos questionamentos, dos gestos, dessa vizinhança e passagens - que parecem mais perdas -, a função da heterotopia, em Foucault, ao “criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real”. Assim, Domenico questiona, a partir de seus delírios, e usa seu corpo para isso, “corpo-coador, corpo-tela”, a ilusão da realidade, a construção de lugares dos quais precisamos sair, atravessando-os.

Em diálogo com *Nostalgia*, lê-se então, o romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e seus procedimentos para criar o mesmo efeito de sufoco ansiando por liberdade, mas que sabe estar fadado aos valores morais de uma sociedade patriarcal. Tentando fugir ao ambiente familiar hostil, André se vê inerentemente preso a ele e volta. Essa volta, no entanto, não é incólume, pois são disparados por memórias seus desejos, seu deslocamento, seu desassossego. “Os afetos atravessam o corpo como flechas, são armas de guerra”, escreveu Deleuze. Como é possível, para ele, pertencer a lugares estáveis se somos seres arrebatados pelas forças do Acaso? Com isso, André, como Gorchakov, pôde perceber o “triste faz de conta” pelo qual os indivíduos são mediados.

Nessa travessia, desestabilizam-se conceitos como Sujeito, Identidade e Origem desencadeando estados intensivos em que o desconhecido e sua inerente estranheza são potências para o pensamento ou, ainda, o questionamento de sua significação, de seu modelo construído. É, utilizando Peter Pál Pelbart, travessia que tenciona “remodelar a subjetividade e abrir o pensamento.”. Dessa alteridade, a impossibilidade da permanência e do pertencimento é traço fundamental que mobiliza a necessidade do deslocamento (des)situando, nesse movimento, a força de tais personagens: sua fragilidade.

---

### **O PROTAGONISMO DO ICAU NAS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS PARA O DOCUMENTÁRIO NO URUGUAI**

**Bruno Henrique da Silva RODRIGUES**

Bacharelado em Produção e Política Cultural da Universidade Federal do Pampa (Unipampa/Campus Jaguarão);  
Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) de Produção e Política Cultural

[brunolamas@live.com](mailto:brunolamas@live.com)

**Carla Daniela Rabelo RODRIGUES**

Doutora e Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Tutora do Programa de Educação Tutorial de Produção e Política Cultural (PET-PPC). Professora adjunta do Bacharelado em Produção e Política Cultural da Universidade Federal do Pampa (Unipampa/Campus Jaguarão)  
[carlarabelo@unipampa.edu.br](mailto:carlarabelo@unipampa.edu.br)

## RESUMO

A pesquisa visa demonstrar as políticas públicas de fomento e desenvolvimento na cinematografia documental uruguaia, a partir da criação do *Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay - ICAU* que a partir de 2008 se torna o responsável por elaborar políticas de fomento, estimular a criação, distribuição e exibição de obras cinematográficas e audiovisuais, além de parcerias entre Estado e mercado nacional e internacional para o desenvolvimento da cultura e da indústria cinematográfica no país. O artigo analisará especificamente o protagonismo do *Fondo de Fomento cinematográfico y audiovisual* no ano de 2016. O fundo foi criado em maio de 2008 pela *Ley de Cine Nº 18.284* e o Decreto 473/008. Será desenvolvido um estudo sobre a quantidade de documentários beneficiados pelo fundo e os modos de captação de recursos utilizados. Objetiva-se traçar uma correspondência entre os incentivos e instrumentos caracterizados nas políticas cinematográficas uruguaias.

## PALAVRAS-CHAVE:

Documentário; Políticas Públicas; Cinema; ICAU; Uruguai.

## RESUMO EXPANDIDO

O presente artigo visa demonstrar as políticas públicas de fomento e desenvolvimento na cinematografia documental uruguaia, a partir da criação do *Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay - ICAU* em 2008, com base na lei do audiovisual nº 18.284 de 2008, esse órgão interno ao *Ministerio de Educación y Cultura*, porém com capacidade de atuar autônoma, sucede o *Instituto Nacional del Audiovisual*. O ICAU se torna o responsável por elaborar políticas de fomento, estimular a criação, distribuição e exibição de obras cinematográficas e audiovisuais, além de parcerias entre o estado e o mercado nacional e internacional para o desenvolvimento da cultura e da indústria cinematográfica no país. Sendo assim é relevante observar de qual maneira esta instituição colabora desde sua fundação, para o estímulo da criação, produção, distribuição, parcerias e também na formação e aperfeiçoamento de produtores e do público, no que se refere ao cinema uruguaio, além de monitorar seus desafios e obstáculos e, a partir disso, quais programas e fundos de investimento foram elaborados especificamente para que o documentário uruguaio obtivesse êxito na sua realização, dentro e fora do país, nas salas dos cinemas locais e em festivais, nacionais e internacionais.

A partir de levantamento de dados, analisar a quantidade de documentários produzidos no Uruguai em 2016, com o apoio de políticas públicas tanto de financiamento quanto de exibição, pois este gênero fílmico encontra diversas restrições em salas de cinema comerciais. Sua exibição costuma ser relegada apenas as salas alternativas e/ou em espaços de exibição alternativos. Neste levantamento de dados serão utilizadas informações relativas às políticas públicas uruguaias vinculadas ao documentário, mas também aquelas referentes às parcerias, tanto nacionais quanto internacionais entre os produtores uruguaio e os programas do bloco *Mercosul Cultural e o Ibermedia*, uma vez que estas produções e/ou co-produções tem sido cada vez mais acessadas, principalmente em mercados audiovisuais emergentes ou em formação, como é o caso do Uruguai. A análise, circunscrita no ano de 2016, debruça-se em documentários beneficiados pelo Fondo de Fomento como: "El creador de universos" (direção de Mercedes Dominioni); "Manada" (direção de Juan Álvarez Neme); e a série documental para TV "Las desventuras del profesor buscaespecies" (direção de Guillermo Kloetzer).

---

## PIFANDO A ANTROPOLOGIA: GLITCH ART, ESCRITA E EXPERIMENTAÇÕES ETNOGRÁFICAS

**Bruno Pereira de ARAUJO**

Mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo  
[bruno1496@hotmail.com](mailto:bruno1496@hotmail.com)

**Vinícius Alencar da SILVA**  
[silvaestorvo@gmail.com](mailto:silvaestorvo@gmail.com)

Mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo

## RESUMO

Tomando como inspiração a Arte Glitch - estilo que incorpora na produção artística os defeitos dos mediadores tecnológicos -, caracterizada aqui como uma arte que pifa, buscamos experimentar com os estilos de escrita etnográfica com intuito de buscar uma "pifação" das redes conectivas usuais das práticas do fazer-saber antropológico. Herdando as inflexões das (não-)tradições das antropologias pós-modernas, pós-coloniais, queer, pós-sociais, etc., e as possibilidades politico-estético-epistemológicas abertas por tais tradições, esse trabalho busca imaginar e performar o que seria uma nova atitude/sensibilidade antropológica diante dos fenômenos cuja a falha é característica de seu modo de existência. Ou seja, buscamos através dos interstícios entre uma arte que pifa e uma antropologia experimental – lembrando que a falha é constitutiva dos experimentos – produzir o que Félix Guattari chamava de uma nova suavidade.

## PALAVRAS-CHAVE

Arte Glitch; Antropologia; Escrita.

## RESUMO EXPANDIDO

Para uma atitude/sensibilidade antropológica de/para compreensão da expressão, da experiência, da performance glitch [preferindo e assumindo a partir de agora o precepto tchutchi justificado mediante exposto acima] tem começo no soprar o lado traseiro do cartucho da fita do jogo da antropologia, de pifar a antropologia, de buscar estabelecer conexão com a falha, por meio da falha; percorrer os cabeamentos das gambiarras tchutchadas/tchutchantes por onde circulam virtualmente os viventes, por onde carregam e descargam conjuntos de dados que informam e atualizam a realidade virtual e extra-virtual, indo de um extremo ao \_\_\_\_\_, pensando em quem liga a máquina e viraliza ou é viralizado pela world wide web: que máquina pode comprar? qual sua eficiência e qualidade? que gênero possui seu operador? cor? até em quais plataformas publicam, se se expressam na criação [é a tchutchi arte acidental ou intencional? quando acidental possui valor estético? quais critérios estético operam em uma realidade virtualizada? ou mais {talvez menos} sua compreensão deveria fluir por outras redes conectivas, afectivas, afetivas?] ou na recepção da arte tchutchi ou ainda se rejeitam o tchutchi e isto informaria alguma possível posição em relação ao aprendizado impericapitalista hegemônico-homogêneo ou ainda outras inúmeras possíveis e potenciais impressões, HIGHDEFINITIONzadas ou não, a serem etnovideografadas, etnotweetografadas, etnopostadas, etnocomputadorizadas; e afim de não criar um museu de cera em bytes, possam atuar no hackeamento das defesas dos sistemas das nanoengenharias da pastoral de wall street, na tchutchização das informações de estado, impedindo sua leitura extra-virtual pelos viventes, na derrubada do firewall que seleciona e redireciona e impede fluxos conectivos criativos, afectivos, que aprenda a valer-se das técnicas informáticas de composição [DELETE, CTRL+C CTRL+V, CTRL+X, BACKSPACE, etc] e compreensão e manejo do real virtual.

---

## ARTICULAÇÕES ENTRE DESEJO E POLÍTICA NO CINEMA DE CARLOS REICHENBACH

**Bruno Vieira LOTTELLI**  
Mestrando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP  
[brunolottelli@gmail.com](mailto:brunolottelli@gmail.com)

### RESUMO

O objetivo desta apresentação é desenvolver um conjunto de análises comparativas internas à filmografia do cineasta Carlos Reichenbach buscando reconhecer as principais soluções formais propostas pelo realizador para uma questão recorrente em seu cinema: as articulações entre desejo e política no interior das narrativas. Esta questão, que pode representar a internalização estética das escolhas políticas do cineasta em relação aos modos de produção, será analisada pelo viés das relações entre a construção espacial dos cenários e o deslocamento das personagens em seu interior. Interessa-nos discutir os recursos empregados por Reichenbach, optando ora pela deriva por cartografias centrífugas, ora pela estagnação em paisagens centrípetas, como comentários formais acerca da potência política posta em jogo a cada obra analisada. Trata-se, portanto, de apontar as relações entre corpo x espaço x desejo x política - lidas na chave atração-repulsão - dentro da obra *reichenbachiana*.

### PALAVRAS-CHAVE:

Carlos Reichenbach; Desejo; Poder; Corpo; Espaço

### RESUMO EXPANDIDO

Enfronhada diretamente nas contendas mais calorosas de cada período, a obra cinematográfica de Carlos Reichenbach atravessou quatro décadas. Nesta trajetória, testemunhou intensas e subsequentes modificações no contexto histórico do país. Para garantir a própria sobrevivência, o cinema de Reichenbach conheceu modos diversos de produção, aventurou-se por temas e esquemas narrativos variados e ainda repensou constantemente o sentido de sua relação com o público. Neste período estão englobadas experiências tão contrastantes que vão desde a repressão da ditadura militar, o desbunde da contracultura, a distopia do regime autoritário em processo de abertura, a utopia da redemocratização, a frustração do projeto neoliberal chegando até a primeira década das novas experiências popular-trabalhistas.

Apesar desta miríade de experiências, podemos destacar duas características constantes na obra *reichenbachiana*: primeiro, a busca por autonomia intelectual e liberdade criativa, seguido pela preocupação formal com as articulações entre desejo e política em seu cinema. A partir de um imaginário presente em vários de seus filmes, podemos afirmar que Reichenbach assumiu uma postura corsária em relação aos modos de produção, navegando atenta e destemidamente ao sabor dos ventos e marés, alterando suas rotas sempre que necessário, ora abarrotado de recursos, ora carregando apenas o essencial, porém sempre a pilhar e subverter as fontes de referência de acordo com uma ética pessoal intransigente. Sua preocupação com as articulações entre desejo e política no interior das narrativas pode ser compreendida como o norte criativo desta forma de navegar ou, então, como a internalização estética de sua postura política em relação aos modos de produzir o seu cinema.

De acordo com sua postura corsária, ao longo de sua trajetória Reichenbach circunavegou - ora sendo atraído, ora repelido - tanto as formas convencionais quanto as estratégias vanguardistas de representação. O objetivo desta apresentação é desenvolver um conjunto de análises comparativas internas à filmografia do cineasta buscando reconhecer as principais soluções formais propostas para as articulações entre desejo e política no interior das obras.

O foco de nossas análises será as relações entre corpo x espaço x desejo x política, lidas dentro da chave atração-repulsão, privilegiando a relação entre a construção espacial dos cenários e o deslocamento das personagens em seu interior. Interessa-nos discutir os recursos empregados por Reichenbach, optando ora pela deriva das personagens por cartografias centrífugas, ora pela estagnação das mesmas em paisagens centrípetas, como comentários formais acerca da potência política posta em jogo a cada obra analisada.

---

### PRODUÇÃO E POLÍTICA CINEMATOGRÁFICA NO PERU

**Carla Daniela Rabelo RODRIGUES**

Professora Adjunta do bacharelado

em Produção e Política Cultural na Universidade Federal do Pampa

[carlarabelo@unipampa.edu.br](mailto:carlarabelo@unipampa.edu.br)

**Carlos Fernando Elías LLANOS**

Professor de Violão na Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

Doutorando em Música no PPGMUS/USP.

[filanos@usp.br](mailto:filanos@usp.br)

## RESUMO

O artigo discute a produção e a política cinematográfica no Peru partindo inicialmente do cenário latino-americano, com dados de salas de exibição e arrecadação de cada país, passando a analisar indicadores do setor e, de modo específico, a proposta peruana de se configurar numa indústria cinematográfica. No tocante às políticas públicas para o cinema e audiovisual, aborda-se a atuação da *Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios* (DAFO), diretoria ligada ao Ministério de Cultura do Peru, e seu incentivo a projetos fílmicos do país, incluindo produções com novas propostas estéticas e produções descentralizadas em relação à capital denominadas de cinema regional. Constatou-se com este estudo que o cinema peruano vive uma ascensão de produção e de discussões sobre as políticas cinematográficas necessárias. Contudo, observa-se que o aumento da produção no país passou pouco por incentivos públicos. Para transformar essa situação, discute-se as modificações na Ley de la Cinematografía Peruana (Ley N° 26370) que pretende ser alterada ainda no ano de 2017.

## PALAVRAS-CHAVE:

Cinema; Peru; Produção Cinematográfica; Políticas Cinematográficas; Indicadores Culturais.

## RESUMO EXPANDIDO

Desde o início da produção fílmica peruana na década de 30, passando pela *Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica Peruana* aprovada em 1972 que impulsionou o surgimento de vários cineastas, até o atual debate (2017) sobre a revisão da lei de cinematografia (n° 26370), o Peru tem vivido de forma progressiva um crescimento do campo do cinema. O artigo discute o setor cinematográfico no país partindo inicialmente do cenário latino-americano, sua produção de filmes, salas de exibição e arrecadação, passando a analisar, por meio de indicadores, especificamente a conjuntura peruana atual e sua proposta de configuração numa indústria cinematográfica.

O estudo foi feito por meio de levantamento da bibliografia específica com os principais trabalhos sobre história do cinema peruano (Isaac León Frías e Ricardo Bedoya), cinema regional (Emilio Bustamante e Jaime Luna Victoria) e políticas culturais no Peru (Santiago Alfaro e Víctor Vich). No tocante às políticas para o cinema e audiovisual, aborda-se a atuação da *Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios* (DAFO), diretoria ligada ao Ministério de Cultura do Peru, e seu incentivo a projetos fílmicos do país, incluindo produções com novas propostas estéticas e produções descentralizadas em relação à capital denominadas de cinema regional (cine regional). Para além das produções concentradas na capital Lima, há um reconhecimento nacional e crescimento do cinema regional com expoentes provenientes de Arequipa (Roger Acosta), de Ayacucho (Miler Eusebio), de Juliaca (Percy Pacco), de Junín (Dalmer Quintana) e de Puno (Henry Vallejo).

Constatou-se com este estudo que, apesar da dificuldade orçamentária e concorrência com o voraz livre mercado com os Estados Unidos, o cinema peruano vive uma ascensão de produção e de discussões sobre as políticas cinematográficas necessárias, efetivas. Contudo, observa-se que o aumento da produção no país passou pouco por incentivos públicos, predominando, portanto, a captação privada e suas regras mercadológicas. Para transformar essa situação, discute-se as modificações na *Ley de la Cinematografía Peruana* (Ley N° 26370) que pretende ser alterada ainda no ano de 2017. A dificuldade de produção, distribuição e exibição provoca entre os cineastas do país o clamor por uma lei que não somente impulse o apoio do Estado, mas que também permita uma cota de tela mínima para os filmes peruanos nas salas privadas multinacionais.

## O CAMPO RELIGIOSO NA ANIMAÇÃO CINEMATOGRAFICA

**Carla Lima Massolla A. da CRUZ**

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi  
[carlamassolla@gmail.com](mailto:carlamassolla@gmail.com)

**Luiz Antonio VADICO**

Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi  
[vadico@gmail.com](mailto:vadico@gmail.com)

### RESUMO

Este trabalho integra um projeto maior de doutorado, cujo objetivo é o de analisar a construção de sentidos nas animações cinematográficas. Como as produções cinematográficas influenciam e são influenciadas pelas características culturais, sendo um produto da cultura e também um produtor dela, os aspectos culturais de maior expressão causam grande impacto, entre eles temos a religião, cuja compreensão é indispensável para entender o patrimônio cultural e artístico de uma sociedade. Sabendo-se que as ferramentas audiovisuais atuam na divulgação dos aspectos culturais, este artigo tem por objetivo analisar como o campo religioso tem sido abordado nas animações cinematográficas. Embora o assunto esteja intimamente vinculado a fé, este texto não tenciona criticá-la ou defendê-la, uma vez possui foco na expressão fílmica, cujas características identificadas apontam maior confluência com outras narrativas religiosas do que com os textos bíblicos de origem.

### PALAVRAS-CHAVE

Animação; Campo Religioso; Cinema; Os Dez Mandamentos; O Príncipe do Egito.

### RESUMO EXPANDIDO

As produções cinematográficas influenciam e são influenciadas pelas características culturais, representam potencialidades adaptativas dentro da numerosa gama de possibilidades de transformações, reproduções e expressões próprias da complexidade das ideias e condutas humanas, praticadas e compartilhadas pelas pessoas de uma sociedade. Neste contexto, o cinema é um produto da cultura, como também um produtor dela. E, entre os aspectos culturais de maior expressão temos a religião, cuja compreensão é indispensável para entender o patrimônio cultural e artístico de uma sociedade. Conforme levantamento do fórum *Pew Research* (Figura 1) sobre religiões, 83,7% das pessoas no mundo professam algum tipo de fé, o que equivaleria hoje em aproximadamente 7 bilhões de pessoas, dentre as quais, o grupo de cristãos, judeus e muçulmanos representam 55%.

Os princípios deste grupo embasam até hoje o comportamento moderno, inclusive dos não religiosos, no que tange ao âmbito legal, prescritas nos códigos jurídicos, já que estamos sob a influência de leis que tiveram como alicerce os valores morais e éticos preservados por estas religiões monoteístas. Grande parte dos princípios éticos e morais, que norteiam a fé judaico-cristã constam nos cinco primeiros livros da bíblia, também conhecidos como Torá, ou livros da Lei, que por sua vez possuem muita semelhança com o Alcorão, que alicerça a fé muçulmana. Estas informações, sobre a origem da fé demonstram que o público alvo para filmes de cunho épico-religioso, teoricamente deveria ser grande, já que atende a crença de aproximadamente 54% da população mundial. De fato, o início da história do cinema foi marcado por forte interesse na produção cinematográfica no campo religioso, contudo, atualmente, em relação a dimensão do público alvo, a produção cinematográfica é inexpressiva, os mesmos títulos são assistidos repetidas vezes pelos devotos, principalmente nas proximidades das festividades da páscoa e natal.

Outro aspecto relevante é que para cobrir lacunas históricas, as primeiras produções épico-religiosas realizaram diversas inserções e algumas modificações na narrativa bíblica, e, as produções subsequentes demonstram que possuem mais confluência com as adaptações cinematográficas realizadas do que com os textos bíblicos de origem. Para realizar nossa análise, utilizamos a animação cinematográfica épico-religiosa “O príncipe do Egito”, lançada pela DreamWorks em 1998, que expressa no conteúdo, um dos temas de maior interesse da grande parte dos devotos, a saída dos hebreus do Egito e a origem dos dez mandamentos. Outras animações demonstram princípios religiosos ocultos na narrativa, porém não se configuram neste gênero. “O Príncipe do Egito” (“The Prince of Egypt” nos EUA) é uma animação musical norte-americana de 1998 e foi o primeiro filme animado

tradicionalmente produzido e lançado pela DreamWorks Animation, identificado como uma adaptação do segundo livro da bíblia, Êxodo, que segue a vida de Moisés como príncipe do Egito, até o seu destino final para guiar os filhos de Israel para fora do Egito, entregar-lhes os Dez Mandamentos e guiá-los até a porta de Canaã, a Terra Prometida por Deus. O lançamento nos cinemas ocorreu próximo ao natal, em 18 de dezembro de 1998 e o resultado foi um faturamento de 218 milhões de dólares no mundo inteiro, tornando-o na época o segundo longa de animação não lançado pela Disney a arrecadar mais de 100 milhões nos EUA. No entanto, o destaque da narrativa não está nos fundamentos bíblicos e na história judaica, da mesma forma que o *ethos* do protagonista não incorpora a dependência da ação divina.

A ênfase maior é conferida as ações místicas egípcias, que ganha grande espaço na animação, estas manifestações se contrapõem ao que se espera de uma narrativa, já que a representação da hierofania nos filmes de assunto religioso e o papel dos efeitos especiais na sua elaboração, segundo Vadico (2015, p.199), é uma necessidade da estrutura narrativa e dos seus elementos e efeitos estéticos. Conforme os apontamentos realizados na análise fílmica, da mesma forma que a animação “O Príncipe do Egito” incorporou propostas de outras narrativas, também se tornou referência para narrativas futuras, o que torna as narrativas e não os textos bíblicos como real fonte.

---

### A ELITE CARIOCA, O CINEMA E O AUTOMÓVEL EM *CIRCUITO DE SÃO GONÇALO* (PAULINO BOTELHO, 1909)

Carolina Azevedo DI GIACOMO

Mestranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes - USP

[ninagiacom@gmail.com](mailto:ninagiacom@gmail.com)

#### RESUMO

Esta proposta objetiva, a partir da análise do filme *Circuito de São Gonçalo* (Paulino Botelho, 1909), discutir o modo como a elite carioca se apropriou do cinematógrafo e do automóvel no início do século XX. Máquinas modernas por excelência, contribuíram para a distinção social em curso no Rio de Janeiro. Alguns aspectos do filme servirão de base para a construção de um contexto, como a presença massiva da elite, o lugar que as mulheres ocupam na cena, o uso do binóculo e o choque entre os mundos rural e urbano. Aspectos extra-fílmicos também contribuirão para essa construção, como a data de lançamento, apenas dois dias depois do registro da corrida, o que era comum em filmes de esportes e nos “filmes locais” do primeiro cinema.

#### PALAVRAS-CHAVE

História; Cinema Brasileiro; Primeiro Cinema; Automóvel; Circuito de São Gonçalo.

#### RESUMO EXPANDIDO

A sociedade carioca, no início do século XX, vivia um momento de forte distinção social, com a expulsão dos pobres do centro da cidade por meio das reformas urbanas de Pereira Passos. A Avenida Central, símbolo do novo cosmopolitismo à francesa, passou a ser palco de uma elite que abandonava valores tradicionais e exaltava uma sociabilidade importada, de novos comportamentos considerados elegantes. Os automóveis, que aumentavam em número a cada ano, ocupavam cada vez mais a paisagem urbana e ganhavam espaço no imaginário da população.

Com o objetivo de desenvolver na elite o gosto pelo automobilismo, o Automóvel Clube do Brasil, fundado em 1907, patrocinou uma das primeiras corridas de carros de que se tem notícia no país, em setembro de 1909. O evento, em que a velocidade é protagonista, é um espetáculo que, quando captado pela câmera, pode ser uma das formas mais precisas de demonstrar a capacidade do cinema de registrar a velocidade da vida moderna. O Circuito foi largamente noticiado pela imprensa da época e pelo menos um filme sobre ele foi produzido.

*Circuito de São Gonçalo* (Paulino Botelho, 1909), filme brasileiro mais antigo a que ainda temos acesso hoje, mostra alguns aspectos da corrida. Vemos os espectadores agitados e a preparação dos pilotos antes do espetáculo começar, os carros na largada, durante o percurso e na linha de chegada. Em um evento ligado ao mundo masculino,

as mulheres não têm espaço atrás dos volantes e ocupam um lugar específico: aparecem dentro dos carros antes da corrida começar e ocupam as primeiras fileiras da arquibancada. Uma delas observa o público através de um binóculo. Talvez até mais importante que a própria corrida, é saber quem são os membros da elite presentes na cena. Também merecem atenção os acidentes ocorridos, que não são mostrados, mas dos quais vemos o estrago. Curiosos querem ver a máquina de ferro maciço, antes aparentemente indestrutível, agora despedaçada, soltando fumaça. Outros planos mostram operadores e suas câmeras, sinal de que o evento foi registrado por outros cinegrafistas e fotógrafos. As imagens foram realizadas por Paulino Botelho. Seu irmão, o cinegrafista Alberto Botelho, e Francisco Serrador, produtor do filme e proprietário de salas de cinema e distribuidor que atuou principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, competiram em um dos carros, que inclusive explodiu e não pôde terminar a corrida.

O cinema Odeon, uma das salas consideradas mais elegantes da cidade, para a qual os irmãos Botelho filmavam, exibiu o filme em 21 de setembro de 1909, apenas dois dias depois da corrida. Assim como os filmes de cursos, o filme sobre o Circuito, ao ser exibido logo depois do evento, deu a possibilidade dos membros da elite verem a si mesmos nas telas. O Circuito de São Gonçalo foi, portanto, um importante espetáculo da elite carioca, já acostumada à exibição pública sobre rodas.

O cinematógrafo e o automóvel, duas máquinas modernas por excelência, tinham em comum a possibilidade de levar as pessoas para lugares distantes num piscar de olhos, um por meio das imagens e outro por meio do transporte propriamente dito. Associar-se a elas foi mais uma das estratégias da elite carioca para a construção de sua distinção social modelada pela experiência europeia.

---

### NEGO FUGIDO E TRABALHADORES DA CULTURA: CORPOS E EQUÍVOCOS NOS ENCONTROS OPERADOS PELA ANTROPOLOGIA

Carolina de Camargo ABREU

Pesquisadora independente e Doutora em Antropologia Social

[caroldca@usp.br](mailto:caroldca@usp.br)

#### RESUMO

A partir da exibição de uma versão resumida do filme *A Pedra Balanceou* (2015) proponho discutir algumas das questões éticas, metodológicas e epistemológicas envolvidas na produção do conhecimento antropológico. O filme trata do encontro e das trocas entre a brincadeira de rua do Nego Fugido e as provocações de *agitprop* - agitação e propaganda - do teatro de grupo paulistano. Deslocado de seu tradicional percurso em Acupe, no recôncavo baiano, o Nego Fugido que acontece pelas ruas de São Paulo revela uma força estética que vai ao encontro da militância dos grupos teatrais nos movimentos sociais da atualidade. Pelos rastros das saias de folhas de bananeiras trazidas à metrópole irrompem utopias, lutas e tensões. A discussão propõe operar um "estranhamento" da narrativa a fim de elaborar questões sobre o fazer da antropologia visual. Tal discussão inspira-se na leitura de *Metafísicas Canibais* (2015) de Eduardo Viveiros de Castro e toma a noção de *equivocidade* como fio condutor para a problematização das comparações operadas entre a teatralidade quilombola e o teatro militante de São Paulo na produção do conhecimento - possível e desejado - através do filme.

#### PALAVRAS-CHAVE

Antropologia Compartilhada; Teatro Militante; Nego Fugido.

#### RESUMO EXPANDIDO

A partir da exibição de uma versão resumida do filme *A Pedra Balanceou* (2015, 24 min.) co-dirigido por Marianna Monteiro e produzido junto com o teatro militante da cidade de São Paulo, proponho discutir algumas das questões éticas, metodológicas e epistemológicas envolvidas na produção do conhecimento antropológico.

O filme trata do encontro e das trocas entre a brincadeira de rua do Nego Fugido e as provocações de *agitprop* - agitação e propaganda - do teatro de grupo paulistano. Deslocado de seu tradicional percurso em Acupe, no

recôncavo baiano, o Nego Fugido que acontece pelas ruas de São Paulo revela uma força estética que vai ao encontro da militância dos grupos teatrais nos movimentos sociais da atualidade. Pelos rastros das saias de folhas de bananeiras trazidas à metrópole irrompem utopias, lutas e tensões.

A discussão propõe operar um "estranhamento", um distanciamento, da narrativa construída pelo filme a fim de elaborar questões sobre o fazer da antropologia visual. Tal discussão inspira-se na leitura de *Metafísicas Canibais* (2015) de Eduardo Viveiros de Castro, tomando a noção de *equivocidade* como fio condutor para a problematização das comparações operadas entre a teatralidade quilombola e o teatro militante de São Paulo na produção do conhecimento - possível e desejado - através do filme. Lança luz sobre as montagens que opera com as imagens dos corpos dos brincantes do Nego Fugido, sangrando e agonizando por causa da violência da escravidão do Brasil Colônia, e as imagens das construções cênicas de coletivos urbanos de atores que denunciam a opressão dos grupos de despossuídos pelo Estado de Direito. Lança luz sobre suas montagens a fim de salientar a inevitabilidade da operação de equívocos, assumida, então, como condição mesma da possibilidade do discurso antropológico.

A *Pedra Balanceou* foi experimento de uma *antropologia compartilhada* (cf. Jean Rouch) possível pelo interesse e o trabalho de uma extensa rede de parceiros, que agregou Marianna Monteiro na co-direção e estendeu discussões com diversos de seus interlocutores por dois anos, desde as filmagens que realizei no final do ano de 2013. Muito mais importante do que ser uma narrativa da minha pesquisa de pós-doutorado, o filme serviu para construir e expandir uma rede colaborações que dinamizou a militância política em diversas direções: para o exercício de uma antropologia engajada, a discussão do conceito de "cultura popular", a elaboração cênica das propostas do teatro de grupo militante paulista e sua atuação junto aos movimentos sociais, o desejo de divulgação e visibilidade do Nego Fugido.

Este texto procura, então, levar em consideração tanto as montagens operadas pela construção audiovisual da narrativa antropológica, como também as montagens que criaram os encontros de pessoas, grupos, interesses e desconfianças - também cheios de tensão - pelo fazer fílmico. Tal exercício propõe uma antropologia, e sua reflexão necessária, como uma atuação que não se limita à elaboração teórica, cosmológica do mundo, mas transforma mesmo seu modo de fazer e agir no mundo.

---

### O JECA QUE VIROU CULTURA

**Celso Fabio SABADIN**

Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi  
[celsosabadin@planetatela.com.br](mailto:celsosabadin@planetatela.com.br)

#### RESUMO

Estudo da recepção que os filmes de Amácio Mazzaropi (1912 – 1981) obtiveram junto à crítica cinematográfica em dois momentos distintos: entre 1952 e 1980 (período da produção dos filmes de Mazzaropi), e entre 1981 (ano de falecimento de Mazzaropi) e 2012 (ano das comemorações de seu centenário de nascimento).

#### PALAVRAS-CHAVE:

Mazzaropi; Crítica Cinematográfica; Cinema Brasileiro.

#### RESUMO EXPANDIDO

Estudo da recepção que os filmes do ator, diretor, roteirista e produtor paulista Amácio Mazzaropi (1912 – 1981) obtiveram junto à crítica cinematográfica. Para tal, foi realizado, num primeiro momento, um levantamento junto a arquivos físicos e virtuais das críticas publicadas nos mais representativos veículos da mídia impressa preferencialmente de São Paulo e Rio de Janeiro (na época da produção cinematográfica de Mazzaropi, os dois principais centros de difusão cultural e jornalística do país), entre 1952 e 1980 (período da produção dos filmes de Mazzaropi).

Num segundo momento, partiu-se para um levantamento de críticas publicadas entre 1981 (ano de falecimento de Mazzaropi) e 2012 (ano das comemorações de seu centenário de nascimento). O objetivo do estudo

em dois períodos foi verificar se, como, e em que proporções seria ou não possível verificar alterações significativas nestas percepções críticas, e como elas se transformaram – ou não – no decorrer do período estudado, e por quê.

Para efeito de contextualização e aprofundamento, foram realizados também estudos sobre a trajetória biográfica e artística de Amácio Mazzaropi e levantamento da história e do desenvolvimento da crítica cinematográfica no Brasil, bem como pesquisa sobre a construção da cultura e da identidade caipiras.

---

### **ARTE EM IMANÊNCIA OU DA INSENSIBILIDADE À SENSIBILIDADE: POSTAIS PARA CHARLES LYNCH**

**Ciro LUBLINER**

Doutorando em Tecnologias da Comunicação e Estéticas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro  
[ciro.lubliner@gmail.com](mailto:ciro.lubliner@gmail.com)

#### **RESUMO**

Este trabalho se debruça sobre a produção na arte que faz uso da reinvenção, ou seja, aquela que utiliza materiais previamente realizados para a (re)composição de obras artísticas. Na tentativa de elencar critérios de avaliação que possibilitem leituras críticas reveladoras, inicia-se por uma distinção entre o que é nomeado como reinvenção empírica e reinvenção imanente. Apostando na valorização deste último caso, visualiza-se um trajeto de produção estética que passa por três plataformas de criação: a apropriação, a deformação e a conexão. A partir do livro de artista *Postais para Charles Lynch*, do Coletivo Garapa, busca-se observar de que maneira uma estética da reinvenção imanente pode se dar, operando saltos radicais ressignificadores de sentido e sensação.

#### **PALAVRAS-CHAVE**

Estética; Reinvenção; Imanência; Coletivo Garapa.

#### **RESUMO EXPANDIDO**

Na tentativa de elencar critérios de avaliação que possibilitem leituras críticas reveladoras quanto à reinvenção na arte, este trabalho se inicia pela distinção entre o que é nomeado como reinvenção empírica e reinvenção imanente. Apostando na valorização deste último caso, visualiza-se um trajeto de produção estética que passa, necessariamente, por três plataformas de criação: a apropriação, a deformação e a conexão. Assim, nota-se o desvelamento de uma linha estética para a reinvenção artística.

A palavra “imanente” faz referência e retoma uma noção dos pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari, a de plano de imanência: espaço dado ao pensamento filosófico. Na arte, este lugar do pensamento consistiria na sua própria criação, nos objetos e nas peças artísticas produzidas (e como dirão Deleuze e Guattari: em um plano de composição). A estética aparece então como a possibilidade de desbravamento de um plano de imanência – de um campo aberto de horizonte amplo de pensamento – para a arte.

Especula-se aqui, a partir do livro de artista *Postais para Charles Lynch*, do Coletivo Garapa, a operação do conceito de reinvenção imanente e das três plataformas de criação.

Esta obra tem como tema catalisador a onda de linchamentos que ocupou o Brasil durante parte do ano de 2014, disparada por alguns eventos e notícias específicas veiculadas em jornais impressos, televisivos e em páginas da internet, tendo reflexos diretos na sociedade. Retomando uma prática realizada no início do século XX nos EUA, onde pessoas de diferentes regiões e estados trocavam, via correio, cartões-postais que estampavam o registro dos atos de linchamentos naquele país, usuários passaram a compartilhar via YouTube, por meio de vídeos amadores, uma série de linchamentos ocorridos nas ruas do Brasil do século XXI.

Através da apropriação (coleta dos vídeos postados por usuários que contém imagens fortes de linchamentos ocorridos no Brasil contemporâneo); da deformação (uso da estética do erro e do glitch impressos nas fotografias do livro de artista, por meio da manipulação do código digital da imagem); e da conexão (reunião de diferentes expressões artísticas e informacionais no livro de artista: fotografias/frames, breve roteiro, disco rígido Linear Tape-Open, e índice de catalogação dos vídeos) busca-se apontar como a obra *Postais para Charles Lynch*

incide em três quebras, rupturas ressignificadoras, que esmigalham e rompem irremediável e definitivamente com o caráter de utilidade da transmissão de informação, com a ideia do registro puramente realista, e com a propagação de um discurso moralizante.

Desta forma, procura-se indicar pistas para a pergunta que o próprio Coletivo Garapa lança: como tornar sensível aquilo que parece nos encaminhar à insensibilidade?

---

### ISRAELENSES E PALESTINOS: REPRESENTAÇÕES DO CONFLITO NO FILME *NOSOTROS, ELLOS Y YO* (2015)

Claudinei LODOS

Mestrando em História pela Unifesp

[ney\\_lodos@hotmail.com](mailto:ney_lodos@hotmail.com)

#### RESUMO

A questão da Palestina compreendida como a síntese dos eventos marcados pela guerra entre os povos israelenses e palestinos, delineada de forma mais contundente a partir de 1948 com a Fundação do Estado de Israel, é retratada no documentário *Nosotros, Ellos y Yo* (2015), dirigido por Nicolás Avruj. No ano de 2000, em meio à segunda Intifada, ele viajou pelas terras situadas entre o rio Jordão e o Mediterrâneo registrando momentos e coletando relatos de israelenses e palestinos sobre o conflito. Após 15 anos, decide reconstruir essa história. As imagens dos episódios ocorridos no início do século e os documentos que remetem à memória de sua família na Argentina estão no filme, cujas representações do conflito tornam-se passíveis de problematizações acerca de sua subjetividade.

#### PALAVRAS-CHAVE

Israel; Palestina; Argentina; Coexistência.

#### RESUMO EXPANDIDO

Os conflitos que abarcam a questão da Palestina fazem parte de uma única guerra. Muitas vezes são tratados de forma específica e representados por diferentes forças. No entanto, há uma representação construída a partir do início do século XXI que será relevante para a realização deste projeto. É válido apontar que no ano 2000 irrompeu a Segunda Intifada ou Intifada Al-Aqsa, logo após o fracasso das negociações de Camp David.

A segunda Intifada é um evento que foi registrado pela câmera de Nicolás Avruj, argentino de família judaica e diretor de *Nosotros, Ellos y Yo* (2016). Avruj foi visitar seu primo em Israel de surpresa em 2000, e foi surpreendido, pois ao chegar lá, ficou sabendo que o primo havia viajado para a Argentina. Então, decidiu transitar sozinho por Israel e pelas terras palestinas. Em uma das imagens, o diretor filma um rapaz atirando pedras com um estilingue na sua direção. A câmera perde o foco e ele solta um leve sussurro. Logo depois, em voz *over*, narra o acontecido: “Sem saber, eu estava registrando o começo de um novo levante palestino, a segunda Intifada. Toda excitação fez com que eu entrasse em Ramallah [...] sem entender onde eu estava indo”.

Avruj percorreu o território de Israel, Cisjordânia e Faixa de Gaza, instalando-se nas casas de judeus israelenses e árabes palestinos. Durante a sua trajetória, exibida no documentário, Avruj realizou diversas entrevistas. Há momentos em que o diretor ocultou a sua origem familiar judaica, por acreditar que não seria aceito pelo outro, especialmente quando esteve na casa de Hamed, da Aldeia Beit Hanoun, na Faixa de Gaza. Nicolás Avruj cresceu envolto na cultura judaica em seu país. Sua avó foi fundadora de um grupo denominado *Mulheres Argentinas Sionistas* e seus bisavós fundaram a *Esquela Integral DrHerzl*.

O documentário apresenta o registro das memórias tanto de Avruj quanto de sua família. A trajetória de Nicolás Avruj pelas terras israelenses e palestinas é permeada por questões que apresentam muitas tensões nas vozes dos seus entrevistados. A história presente neste documento fílmico, assim como o nome que o apresenta, não revela apenas as relações de povos que estão contrapostos – israelenses e palestinos ou judeus e árabes –, mas também a história de seculares que não se enquadram no ideário difundido por lideranças políticas que representam estes grupos. A respeito de sua trajetória, Avruj vai dizer: “Eu não havia me proposto a fazer uma

investigação jornalística ou histórica para o documentário. Só queria viajar um pouco e conhecer o outro lado. Mas assim que comecei a tirar um pouco do verniz, encontrei uma tragédia após a outra”.

*Nosotros, Ellos y Yo (2015)* é uma representação do conflito israelo-palestino a partir das lentes do diretor Nicolás Avruj. O documento conta com as sequências de imagens captadas por ele na região da Palestina, em 2000, além de diversos documentos coletados da coleção familiar, como fotografias e vídeos amadores. Nos primeiros 6min 45s, o documentário exhibe as memórias do diretor, enfatizando a relação dele com a sua avó, uma mulher idosa com fortes tradições judaicas/sionistas. Após esta sequência de cenas, o filme passa a tratar do conflito da forma como é desvelado para o diretor. Avruj entrevista árabes e judeus, sendo que, algumas vezes, é também questionado por eles. O conflito e o processo histórico fazem parte da pauta da entrevista, além dos desdobramentos concernentes à convivência entre os povos israelenses e palestinos.

---

### A RELEVÂNCIA DO CINEMA EXPERIMENTAL EM MUSEUS E CENTROS CULTURAIS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

**Damaris de Lima Santos**

Bacharelanda em Produção e Produção e Política Cultural pela Universidade Federal do Pampa. Bolsista do Programa de Educação Tutorial - Produção e Política Cultural  
[damaris.limas@gmail.com](mailto:damaris.limas@gmail.com)

**Carla Daniela Rabelo Rodrigues**

Orientadora do trabalho. Tutora do PET – Produção e Política Cultural. Professora Adjunta do bacharelado em Produção e Política Cultural da Universidade Federal do Pampa  
[carlarabelo@unipampa.edu.br](mailto:carlarabelo@unipampa.edu.br)

#### RESUMO

O presente trabalho discorre em torno da temática do cinema experimental, sua importância no setor artístico cultural e a difusão do mesmo nos centros culturais de arte contemporânea. Por meio de revisão bibliográfica da área, aponta-se questões sobre algumas características e avanços da produção de filmes experimentais. Outros aspectos tratados são os locais de mostras enquanto cenários potentes de promoção de experiência estética e de diferentes percepções por parte dos espectadores. Conclui com as demandas de políticas públicas em cultura para promoção e acesso as obras fílmicas experimentais e a relevância de realizar mediação cultural entre esses bens e os diversos públicos.

#### PALAVRAS-CHAVE

Cinema Experimental; Museus; Centros Culturais; Arte Contemporânea.

#### RESUMO EXPANDIDO

##### Introdução

Por meio desse trabalho tem-se o intuito de discutir e sistematizar questões em torno do cinema experimental difundido em espaços de mostras de arte contemporânea. Convém destacar que existe certa ausência de pesquisas voltadas a essa temática e que a investigação da mesma contribui para promoção e visibilidade da área.

Conforme Machado (2010), o vídeo e o cinema experimental na América Latina, por exemplo, sofrem carências quanto a invisibilidade e demandas de difusão. O fato de ser um veículo de mídia que não está diretamente associado ao setor comercial também amplia a problemática da produção e distribuição cinematográfica de âmbito experimental. Em contraponto a isso é importante destacar que algumas produções como, *Visionários: Audiovisual na América Latina* reflete características peculiares ao vídeo latino americano com significativa representação no campo audiovisual.

Quanto ao chamado experimental, a partir de meados da década de 60 afirma Machado (2010) que muitos filmes passaram a surgir para além do setor comercial e convencional de produção. O termo experimental surge em virtude do não enquadramento nos modelos e formatos padronizados do audiovisual. Com esse tipo de produção, visa-se o fascínio pela experiência, a proposição de ideias inovadoras e diferenciadas.

Aquilo que assim rotulamos apenas raramente pretende ser uma experiência – muito mais frequentemente, a pretensão é a de uma criação pessoal. Mas há, entre esses filmes, aqueles que se atribuem realmente a dimensão de uma experimentação. Entre os mais evidentes estão aqueles filmes que testam, sob a forma de *performance*, esta ou aquela dimensão da *espectatura*<sup>11</sup> – dos filmes sem câmera de Giovanni Martedi até as experiências de decomposição química do filme feitas por Jürgen Reble, ou os espetáculos de cinema sem filme de Anthony McCall. (NOGUEZ, 1999 apud AUMONT, 2008, p. 31).

Através da criação de filmes utilizando recursos para além de câmeras, eis que o conceito de experimental se expandiu e alcançou novas técnicas na produção e edição audiovisual. Outras características também associadas a esse tipo de produções permeiam em torno dos filmes mudos, com trilhas sonoras não formatadas, narrativas de temas abstratos e que dialogam com universo de temáticas não tradicionais (MACHADO, 2018, p. 6).

Pensando nos espaços de mostra de arte contemporânea onde se expõe filmes experienciais, convém destacar que esses são importantes na difusão das artes visuais como um todo. São locais que devem promover acesso às diversas obras e à experiência estética das mesmas.

Partindo de revisão bibliográfica sobre o tema em questão pretende-se discutir alguns avanços, demandas e a relevância existente entre os filmes experimentais e a difusão dos mesmos em cenários de exposições artísticas.

### **Museus e espaços alternativos de mostra cinematográfica experimental**

É possível afirmar que a expansão do cinema para fora de seu ambiente tradicional sem dúvida impulsionou o consumo de certa forma alternativo de filmes e de temáticas críticas a eles associadas. Eis que o espaço, como, por exemplo, o museu passa a ser contributo para construção da obra a qual é experimentada pelo espectador (ALY, 2012, p.61).

Por um longo período permeou-se nos locais de mostras de arte a ideia de Museologia Tradicional, a qual segundo Primo (1999), era exercida dentro de um edifício com coleções permanentes e para um público determinado. Geralmente espaços compostos por informações engessadas onde prevalece conteúdos de obra e extensas legendas.

Com o tempo houve o surgimento da Nova Museologia, essa por sua vez trabalha o patrimônio cultural com maior participação e envolvimento da comunidade. Já nos dias atuais em alguns museus e centros culturais é possível identificar características de Museologia Pós-moderna. Essa em especial contempla o fascínio pela experiência sensorial. Nesses espaços é possível encontrar uma maior interatividade entre obras e públicos e também a presença de expressivas linguagens artísticas, dentre elas o cinema experimental.

Através da proposta dos vídeos e filmes experimentais, os espaços de museus e centros culturais sofreram alteração no que diz respeito à disposição das obras. Filmes passam a ser exibidos para além das telas, ocupando outros suportes e locais de projeção. Novas criações artísticas e curatoriais passaram a fazer parte do que diz respeito a aspectos relacionados à museografia dos locais de exposição.

Conforme o Ibram “o museu é o lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano”. Pode-se dizer que os museus ao cumprirem suas funções de desenvolvimento social e democratização da cultura, passam a promover a difusão de bens artísticos dos mais diversos. Consequentemente por abrigarem uma gama de possibilidades expositivas, convém que esses locais permitam o acesso a temáticas de cunho crítico social. Para tanto, os temas podem ser desdobrados através de meios tecnológicos, interativos e experimentais, dando vazão a diferentes percepções no público.

### **Importância dos vídeos artes para as artes visuais**

Por meio da proposta de vídeo arte na esfera do setor das artes visuais, eis que através da tecnologia e dos recursos multimídias surgem novas possibilidades de produção artística. Aumont (2008), afirma que “um filme é um ato, todo filme é um ato – mas um ato poético”. Dessa forma, é possível analisar os vídeos arte e o cinema experimental enquanto ícones de produção poética e potenciais geradores de experiência estética.

Convém apontar também para questões em torno da subjetividade posta por artistas em suas criações de vídeo artes e filmes experimentais. A variedade de recursos tecnológicos atualmente existente permite que os mesmos ampliem o repertório imagético e promovam outras formas de experimentação artística. Temáticas que anteriormente se expressavam somente em peças de artes plásticas, como pinturas, esculturas e fotografias passam a envolver também a obra em audiovisual.

Segundo Maciel (2008, p. 7, apud ALY, 2012, p. 62): “a instalação-filme aparece como uma forma de arte contemporânea apropriada por artistas e cineastas não apenas como estratégia de apresentação, mas como outra linguagem que potencializa a relação histórica do cinema com as artes visuais”. Sendo assim, discursos podem ser explorados por meio da linguagem fílmica com possibilidades de atrair um público diverso e ampliado.

Vale destacar que em diversos espaços de mostras de arte contemporânea, é possível notar um dinamismo entre as várias linguagens. Um mesmo espaço de mostra de vídeo arte pode ser cenário de performances teatrais, musicais e de simultânea interação, conforme a intenção discursiva dos artistas. Um exemplo disso são algumas obras difundidas no *Festival Performance Arte Brasil*. O evento ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2011 e ofereceu programação com ações ao vivo, vídeos, filmes de artistas e videoinstalações.

### Conclusões

Pode-se dizer que a invisibilidade existente em torno do cinema experimental, pode estar atrelada ao fator desse fugir aos padrões convencionais de produção da indústria cinematográfica. Mas, convém destacar o aspecto de que os museus e centros culturais enquanto cenários de difusão dessas obras, de certa forma são contributos alternativos para tal difusão. Em alguns desses locais é possível se deparar com circulação de artes performativas e que são potências no que diz respeito à legitimação de artistas, obras e dos mais diversos discursos críticos.

É cabível afirmar que a produção do cinema experimental em espaços de mostras sofre demandas de políticas públicas culturais que permitam investimento no setor e acesso do mesmo. Outro aspecto significativo é quanto à relevância de mediação cultural entre obras cinematográficas e os públicos de museus, centros culturais e demais espaços vinculados ao cinema e às artes. Nesse caso compete às instituições identificarem a relação de obras e os visitantes, bem como suprirem as demandas necessárias para uma boa fruição por parte do público. Essas questões em específico são um tanto complexas e carecem de contínuas pesquisas e investigações. A fim de que, dessa forma, o campo do cinema experimental seja alvo de discussão e constante propagação no setor artístico cultural.

---

### ALICE ENTRE DOIS MUNDOS: POSSÍVEIS (DES)ENCONTROS ENTRE A SÉRIE DA HBO E ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS, DE LEWIS CARROLL

**Danieli dos Santos Pimentel**

Doutoranda em Letras pela PUCRS

[danielipimentel@yahoo.com.br](mailto:danielipimentel@yahoo.com.br)

**Luiz Guilherme dos Santos Júnior**

Doutorando em Comunicação Social PUCRS

[lguilherme@ufpa.br](mailto:lguilherme@ufpa.br)

### RESUMO

As diversas linguagens artísticas promovem correspondências e, no contraponto intertextual, ao se auto referenciar, extrapolando delimitações, promovem, ininterruptamente, intersecções e intercâmbios. Na contemporaneidade, por conta dos avanços tecnológicos (mas, principalmente, os que se situam no âmbito das comunicações), esses processos ganham novas configurações e incontestável relevância. O artigo versa sobre possíveis diálogos que, ao quebrar paradigmas, se estabelecem, de forma criativa e livre, entre o texto literário *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, referência original, que aparece de forma ora implícita e ora explícita no texto televisivo *Alice*, uma série produzida por canais fechados de televisão e exibida em 2008.

## PALAVRAS-CHAVE

Série de TV; Literatura; Intertextualidade.

## RESUMO EXPANDIDO

*Alice* é uma série produzida para exibição em TV fechada dirigida pelos diretores brasileiros Karim Aïnouz e Sérgio Machado, com a produção da HBO em parceria com a *Gallane Filmes* e *Ancine*. Os 13 episódios que compõem a série foram exibidos no ano de 2008, entre os meses de setembro e dezembro. A série acompanha, inicialmente, o cotidiano da personagem Alice e de sua família na cidade de Palmas, no Tocantins. Ela é noiva de Henrique (Marat Descartes), irmã de Duda (Felipe Massuia) e neta de Glícia (Walderez de Barros). Após um telefonema, fica sabendo do suicídio do pai e, em seguida, decide participar do funeral e dos trâmites da possível herança paterna. Em São Paulo, a narrativa desdobra-se para outras células, quando Alice encontra sua madrastra Irislene e sua irmã.

É nesse ínterim que a protagonista se vê perdida, mas ao mesmo tempo esse vagar pela cidade é o desejo de se “encontrar”, é uma *flânerie* urbana, na acepção de Walter Benjamin (1989), isto é, quem vaga “através do labirinto urbano”, para permitir novos encontros e descobertas. A menina tranquila que residia em Palmas vê em São Paulo essa possibilidade do “salto”, por isso, de certa forma, o primeiro episódio da série traz o título “Pela toca do coelho”, numa referência direta ao livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Por outro lado, podemos supor que o título do episódio demarca o motivo central que levou Alice a São Paulo: o velório de seu pai que, sem qualquer explicação, cometeu suicídio. Tal cena, de maior tensão nesse episódio, focaliza a hesitação de um homem que, agarrado apenas numa pequena grade, observa atentamente a paisagem urbana. Após seu mergulho para a morte (metaforicamente, “pela toca do coelho”), surge a notícia que levará Alice ao seu novo mundo.

*Alice no país das maravilhas*, dentre outros olhares, pode ser interpretado, arquetipicamente, como um “rito de passagem”. A narrativa demarca dois momentos na vida da heroína: o primeiro estágio, em que ela goza de uma vida estável, porém sem qualquer senso de aventura; e o segundo, quando ela é despertada dessa apatia ao deparar-se com a presença de um coelho. Esse mote inicial do livro de Carroll serve como base para o roteiro da série *Alice*, sobretudo porque a história da jovem tranquila de Palmas vê-se transformada após sua viagem para SP.

Podemos afirmar, no âmbito dos diálogos intertextuais, no que tange ao primeiro episódio, que *Alice* buscou referências temáticas e visuais em *Alice no País das Maravilhas* (apesar de se enfraquecer no desenvolver da trama), porém, transmutando criativamente o universo literário do escritor, transformando-o no labirinto caótico da cidade de São Paulo. Seguindo esses “rastros”, analisaremos algumas nuances do primeiro episódio de *Alice*, da HBO, a partir de possíveis diálogos e de contrapontos em relação ao livro de Lewis Carroll. As referências ao livro de Lewis Carroll, na abertura da série, são corroboradas pela própria trajetória empreendida por Alice, ou seja, há um momento de tranquilidade aparente que é quebrado por um acontecimento que rompe com esse estado de coisas e impulsiona a protagonista para a aventura.

---

## CONVERSAS TEXTUAIS: A BRICOLAGEM NO CINEMA DE JORGE FURTADO

Danilo Luna de ALBUQUERQUE

Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi

[dlunagen@gmail.com](mailto:dlunagen@gmail.com)

## RESUMO

O trabalho propõe uma análise sobre a bricolagem como estratégia de construção fílmica em *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado, investigando a função narrativa dos fragmentos textuais oriundos de outras linguagens dentro da textura cinematográfica. A comunicação pretende observar de que maneira são efetivadas as relações entre os textos a partir de um reajustamento formal dentro da obra, e como essa sobreposição de estéticas contribui para a produção de sentido do filme.

## PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Jorge Furtado; Bricolagem.

## RESUMO EXPANDIDO

*O homem que copiava* (2003), segundo longa-metragem do cineasta gaúcho Jorge Furtado, chama atenção por sua característica intertextual, isto é, pela presença significativa de elementos textuais advindos de variadas linguagens e mídias. Essas inserções, organizadas a partir de um processo de bricolagem, se impõem na elaboração estética do filme e se entrelaçam de maneira importante com categorias narrativas centrais da obra. Assim, esta comunicação propõe investigar a engenharia desse processo de colagens, observando com rigor a relação entre os textos para a produção de sentido do filme.

O termo bricolagem surge a partir do trabalho do antropólogo francês Lévi-Strauss, em seu livro *O pensamento selvagem* (1976), designando um método de trabalho, ou de representação artística através da seleção e combinação de elementos culturais já existentes. O conceito parte da proposta de oposição entre o pensamento científico e o pensamento mítico, no qual o segundo, como a bricolagem, no plano prático, tem por objetivo “elaborar conjuntos estruturados, não diretamente com outros conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de acontecimentos” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 43). O sujeito realizador da bricolagem é, portanto, o *bricoleur*, na medida que este opera “com materiais fragmentários, já elaborados” (1976 p. 37) existentes em seu espaço de alcance para elaboração de um projeto simbólico.

A partir do trabalho de Lévi-Strauss, Jacques Derrida (1971) reinterpreta o conceito de bricolagem, aproximando-o das pesquisas da teoria literária e da propriedade discursiva, como a colagem de textos nas obras: “se denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve-se dizer que todo discurso é *bricoleur*” (1971, p. 239).

O aspecto da bricolagem como método de construção estética se manifesta de maneira central em *O homem que copiava* (2003), na medida que a obra se apropria da utilização multidiversa de linguagens para compor seu alicerce narrativo. Literatura, música clássica, música pop, televisão, revista, desenho animado, quadrinhos e até mesmo o próprio cinema, fornecem fragmentos textuais específicos para compor a textura do filme e complementar a experiência fílmica.

No filme, a função de *bricoleur* se apresenta tanto na focalização narrativa a partir da representação do imaginário da protagonista, como na própria direção do longa-metragem, ao construir uma proposta estética inventiva, ressignificada a partir das colagens, e de uma nova justaposição de elementos semânticos.

Portanto, a partir desse método de reunião de colagens, nos interessa rastrear e investigar de que maneira esses fragmentos textuais se apresentam, se adequam e contribuem dentro da textura fílmica, interferindo na construção narrativa em *O homem que copiava* (2003).

---

## (TRANS)TORNAR (A)O TEMPO E (A)A IMAGEM

**Danusa Depes PORTAS**

Doutora em Letras pela PUC-Rio

[danusadepes@yahoo.com.br](mailto:danusadepes@yahoo.com.br)

## RESUMO

O objetivo do trabalho será distinguir o papel constitutivo dos dispositivos de ensaísmo-crítico na dinâmica da imaginação teórica descolonial e as funções políticas dos agenciamentos memorialísticos de que se revelam portadores, valendo-me do filme *Políticas del ensayo*, de Francis Alÿs, como intercessor. Este trabalho crítico se efetua a contrapelo das linguagens teóricas e disciplinares estabelecidas e das dinâmicas de intercâmbio cultural assentadas na ordem globalizada, começa na composição de um dispositivo de leitura proliferante em relações, aberto e heterogêneo, onde textos e imagens, arte e cinema, estabelecem um diálogo que se expande tanto no tempo como no espaço. A partir dessas interrogantes, o propósito será arguir sobre a legibilidade, metodológica e

crítica, sobre a memória inquieta das imagens, sobre os disparates da cultura visual e os desastres da história, inclusive hoje por remontar poética e politicamente.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Arquivo; Filme-ensaio; América Latina.

### **RESUMO EXPANDIDO**

O fato de que ao longo do século XX surge uma arte na qual a questão da memória torna-se central, justifica a arte hoje se apresentar como um enorme arquivo do nosso presente. Uso arquivo nos termos de Michel Foucault, isto é, como sistema que governa a aparição de declarações, que estrutura expressões particulares de um período específico. Nesse sentido um arquivo não é só por si afirmativo nem crítico; simplesmente supre os termos do discurso. Entretanto, se um arquivo estrutura os termos do discurso também limita o que pode ou não ser pronunciado em determinada época e lugar. A partir desse ponto de inflexão, proponho uma mirada em uma obra do artista belga radicado no México, Francis Alÿs, filme-ensaio sob a inscrição “Políticas del ensayo”. Alÿs nos apresenta um atlas portátil da memória latino-americana. O historiador da arte Aby Warburg e seu notável *Bilderatlas Mnemosyne* nos ensinou a ler a totalidade a partir do detalhe. A partir e não no: o detalhe que atrai a atenção do leitor e o faz esquecer por um momento a totalidade da obra vale por esta, não porque a represente, mas porque instaura um novo ponto de vista para pensá-la. A partir disso, é importante notar que há muitas formas de pensar o ensaio.

Contudo, ao invés de definir as condições de possibilidade, considero os termos de *pensabilidade* do ensaio. Em lugar de uma categoria ou gênero, gostaria de conceber o ensaio antes como um modo, retórico ou poético, de compor, de montar, um modo de partir de *enunciados*. Em outros termos: tento sondar a que ponto o ensaio pode ser tomado como uma linguagem da experiência, como uma linguagem que modula de um modo particular a relação entre experiência e pensamento, entre experiência e subjetividade, e entre experiência e multiplicidade. Parto da hipótese de que a obra de Francis Alÿs constitui uma operação-ensaio no pensamento, na escrita e na vida. É como se fosse, ela mesma, também, uma operação sobre o ensaio. A questão seria o modo como Alÿs opera sobre o ensaio, para fazê-lo habitável e operativo, além de seus limites históricos. As obras de Alÿs são reconhecidas por utilizar métodos alegóricos para abordar diversas realidades políticas e sociais de diferentes cidades do mundo, e documentam essas experiências em ensaios fílmicos, livros, instalações.

*Políticas del ensayo* figura o caso ambíguo da América Latina com a Modernidade, que dispõe uma reformulação por parte da arte dessa formação discursiva. O que faz Alÿs, em um arquivo audiovisual é *renderizar* a percepção da temporalidade a partir da disjunção constitutiva da banda sonora – gravada previamente com o depoimento do crítico e historiador da arte mexicano Cuauhtémoc Medina – e da banda visual – criando uma cena onde diversas dimensões tempo/espço operam dentro *do quadro* a partir de motivos visuais. A disjunção constitutiva do filme-ensaio parece afirmar que política em jogo no ensaio reside em deter-se no sem fim de sua *medialidade*. Enfatiza Medina que essa antinomia também permeia a história da arte como disciplina humanística, e essa é minha sugestão: a história da arte nasce de uma crise – sempre implicitamente suposta, às vezes dramaticamente pronunciada.

---

### **JEAN ROUCH REVISITADO**

**Debora Costa de FARIA**

Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo

[faria.debc@gmail.com](mailto:faria.debc@gmail.com)

### **RESUMO**

Esta comunicação pretende revisitar a pesquisa de iniciação científica, “Jean Rouch: a antropologia encontra o cinema no processo de (re)conhecimento, (re)construção e representação do outro” que buscou compreender as intersecções entre antropologia e cinema, ciência e arte em *Os mestres loucos* (1955) e *Eu um negro* (1958), duas

das mais conhecidas obras do antropólogo e cineasta francês. Jean Rouch trouxe inovações epistemológicas, metodológicas e tecnológicas ao usar o cinema como uma espécie de extensão da etnografia e, nesse sentido, as imagens em seus filmes ganharam importância por serem entendidas não apenas como uma maneira de coletar dados de pesquisa, mas, sobretudo, como uma forma de evidenciar nas telas as complexidades do trabalho de campo e da pesquisa antropológica.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Jean Rouch; Antropologia; Cinema.

### **RESUMO EXPANDIDO**

*Os mestres loucos* e *Eu, um negro*, são representativos de uma epistemologia que prima pela interação com os sujeitos envolvidos e pela intersubjetividade. Os dois filmes foram produzidos após a II Guerra Mundial e durante a intensificação dos processos de urbanização e descolonização, então em efervescência nos países africanos. Ambos pensam, cada um a seu modo e com suas devidas estratégias, como esses processos e as mudanças provocadas por eles, interferem nas vidas das populações que vivem em África. Abordam ainda a questão da migração que obriga à realocação sociocultural e espacial das identidades.

São interessantes porque afastam-se do imaginário produzido até então sobre a África. Um imaginário negativo, bastante fortalecido no século XIX, e que como aponta Paul Stoller (2005) via no continente e em seus habitantes uma diferença que baseada na cor de pele – vista como determinante insuperável e hierarquizante –, seria um impedimento ao desenvolvimento das capacidades intelectuais. Se se afastam dessa noção preconceituosa, esses dois filmes também não trabalham com percepções que privilegiam os países africanos de acordo com uma ótica idealizada. Neles, não será vista uma África da tradição e da pureza, o paraíso encantado e perdido ou, como aponta, Daniela Dumaresq (2007), não será visto um continente com florestas, savanas e animais selvagens. A escolha é privilegiar a África contemporânea, suas cidades, subúrbios e seus habitantes. Não obstante, esse deslocamento para a cidade, acontece em diferentes graus, pois, em *Os mestres loucos*, embora o rito se dê em sua relação com a cidade, esta é suplantada em detrimento do cerimonial, enquanto que em *Eu, um negro*, ela é o lugar onde tudo acontece.

Dumaresq ainda argumenta que ao filmar o rito de maneira direta *Os mestres loucos* acaba deixando de lado a ideia de que o outro deva ser tratado de maneira engrandecida, assim como acontece com o mito do “bom selvagem”. Por outro lado, ao eleger um homem negro, pobre e imigrante como um personagem que luta dia a dia pela sobrevivência, *Eu, um negro* acaba por romper com o imaginário de um herói épico, forte e engenhoso.

*Os mestres loucos* e *Eu, um negro*, abordam dois países, Costa do Ouro e Costa do Marfim, respectivamente, em agitação por conta da crescente urbanização, países que apresentavam problemas semelhantes aos de qualquer grande cidade do mundo. Guardam semelhanças também porque estão ambos envolvidos em polêmicas. *Os mestres loucos*, apesar da proposta do realizador de demonstrar os malefícios do colonialismo europeu, por causa das suas imagens impactantes acaba por ter uma leitura diversa da intencionada. Por seu turno, *Eu, um negro*, ao mesclar a experiência etnográfica com a inserção de elementos ficcionais no que vai ser chamado de etnoficção, causou reações tanto no campo antropológico como no cinematográfico.

---

### **FLUTUAÇÕES DE TEMPO E ESPAÇO POR MEIO DO SOM: VOZ E MÚSICA EM “FAMÍLIA RODANTE”**

**Debora Regina TAÑO**

Mestra em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos

[debora.tano@gmail.com](mailto:debora.tano@gmail.com)

### **RESUMO**

A voz, ao ser analisada como um elemento sonoro potente para a construção do filme, pode alterar sua estrutura narrativa. No filme *Família Rodante*, de Pablo Trapero, a sequência em que Emilia narra/recita um conto para a

família enquanto seguem viagem apresenta este tipo de potência. A fala de Emilia transita entre formas de narração e de presença do som. Sua voz flutua em relação à imagem criando na mesma sequência momentos de fala dramática e outros de narração épica, numa combinação que torna-se lírica ao acrescentar a trilha musical. Neste momento, uma vez que a voz muda de posição e função narrativa, a palavra e seu conteúdo passam também a ter destaque e a funcionar como enunciadores de pistas sobre o desenvolvimento da trama, ao mesmo tempo em que contam histórias de outra época.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Voz; Regimes Narrativos; Família Rodante.

### **RESUMO EXPANDIDO**

Foi a partir de histórias recitadas que Platão e Aristóteles definiram seus conceitos a respeito dos três gêneros literários. Mesmo quando escritas, estas obras eram fundamentalmente disseminadas oralmente e a diferenciação entre um gênero e outro ocorre pela forma como o narrador se coloca em cada uma delas. Os três gêneros literários, ou regimes narrativos, sistematizados por Rosenfeld (1997) - o épico, o lírico e o dramático - aqui nos interessam como possibilidade de analisar as transições de tempo e espaço de narração que ocorrem enquanto Emília, a matriarca de “Família Rodante” (Pablo Trapero, 2004) conta sua história.

Durante a sequência analisada, a senhora narra/recita um conto a respeito da história da estância de Mojón, em tempos antigos. A forma como sua voz aparece, no entanto, e ainda, combinada com a música, multiplica as possibilidades de significação da cena e do texto dito. Por meio da flutuação da voz da senhora, que passeia entre as imagens, os lugares do som e os recursos narrativos, abre-se espaço para interpretações a respeito dos personagens, de suas relações, das informações da narrativa, sempre permeado pela voz mágica da senhora.

Partindo da oralidade e performance vocal estudada por Zumthor (2001; 2007), passamos para a atuação dramática presente no cinema, baseada na ação dos personagens. Ao recitar enquanto atua, a personagem e sua voz tomam a dimensão épica do narrador, que conta sobre algo já passado. A junção de ambas e da música, no entanto, estando dentro do cinema, criam um efeito lírico, remetendo ao mesmo tempo ao passado, ao presente e ao futuro que irá se seguir no filme.

Neste momento, a voz, além de passear pelas instâncias e recursos narrativos, significa semanticamente. O que ela diz possui ligação, de forma metafórica, com os acontecimentos passados dos personagens ali presentes, que irão culminar no futuro desentendimento familiar. A narração do conto de Emilia faz com que quem assiste se transporte para dentro do trailer e ouça a história juntamente com os demais personagens, sendo espectador de uma ação dramática, com uma narração épica, numa construção lírica.

---

## **PUBLICIDADE E CONSUMO NA INFÂNCIA: É POSSÍVEL UMA PROPAGANDA ÉTICA PARA OS PEQUENOS?**

**Deividi De Santana SILVA**  
Mestrando pela UNIFESP  
[desantanasilva@bol.com.br](mailto:desantanasilva@bol.com.br)

### **RESUMO**

Uma das marcas da infância no Brasil contemporâneo é a Cultura do Consumo, como elemento distintivo, das mais variadas formas de sociabilidade infantil. Entre os fatores fundamentais para a consolidação de uma infância grassada pelo consumo de bens e serviços foram as novas formas de vivência no espaço público que transformaram a sociabilidade nos grandes centros urbanos brasileiros a partir da segunda metade do século XX.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Ética; Publicidade; Infância.

## RESUMO EXPANDIDO.

Uma das marcas da infância no Brasil contemporâneo é a Cultura do Consumo, como elemento distintivo, das mais variadas formas de sociabilidade infantil. Entre os fatores fundamentais para a consolidação de uma infância grassada pelo consumo de bens e serviços foram as novas formas de vivência no espaço público que transformaram a sociabilidade nos grandes centros urbanos brasileiros a partir da segunda metade do século XX.

Os meios de comunicação, por meio da propaganda infantil, que a partir dos anos de 1970 passa a perceber os pequenos como consumidores “autônomos” de modo mais incisivo se tornaram fundamental para que as crianças, mesmo desprovidas de capital financeiro, se tornassem alvo ativo das grandes agências de publicidade. Paralelo a este processo iniciou-se outro processo: ética na publicidade infantil. Desde então sob diferentes aspectos o poder público, anunciantes, agências de publicidade tem travado debates sobre como deve ser a propaganda infantil no Brasil.

Investigaremos como tem travado este debate na primeira década do século XXI, a partir do documentário “Publicidade Infantil- Caminhos da Reportagem”, exibido 24/11/2011. O documentário ouviu crianças, publicitários, pais, educadores e especialistas de várias áreas da saúde para discutir o comportamento infantil e os limites do consumo.

Por meio da reflexão exibida no documentário investigaremos os efeitos da propaganda infantil sobre as crianças e as diferentes forças políticas, econômicas e sociais que atuam neste plano. Buscaremos ao longo da reflexão discutir a seguinte questão: É POSSÍVEL UMA PROPAGANDA ÉTICA PARA OS PEQUENOS?

---

## ACONTECIMENTO-RUPTURA NO FILME TERRA ESTRANGEIRA: DO INSTITUCIONAL AO SUBJETIVO

**Eduardo de Carvalho MARTINS**

Psicólogo/Universidade Federal de São Paulo  
Professor-pesquisador/Universidade Federal de São Carlos  
[dupsimart@yahoo.com.br](mailto:dupsimart@yahoo.com.br)

**Jaquelina Maria IMBRIZI**

Professora/Universidade Federal de São Paulo  
[jaque.imbrizi@gmail.com](mailto:jaque.imbrizi@gmail.com)

**Júlia Dias de CARVALHO**

Graduanda de Psicologia/Universidade Federal de São Paulo  
[juliadiascarvalho@gmail.com](mailto:juliadiascarvalho@gmail.com)

## PALAVRAS-CHAVE:

Psicanálise; Cinema; Acontecimento-ruptura.

## RESUMO EXPANDIDO

O Projeto de Extensão “Cinema, subjetividade e sociedade: a sétima arte na produção de saberes”, da Universidade Federal de São Paulo (campus Baixada Santista), tem por objetivo oferecer um espaço que utilize a produção cinematográfica como meio para a reflexão, produção e aprofundamento de questões ligadas ao processo de constituição das diferentes configurações subjetivas no contemporâneo. Ele busca suscitar ao mesmo tempo o exercício de experimentação estética e a produção epistêmica, articulados com aspectos éticos e políticos no contemporâneo.

O Projeto parte de uma compreensão do cinema como fato de cultura com potencial na produção de efeitos nos sujeitos, de modo a problematizar os componentes sociais dos processo de subjetivação dos indivíduos, dando voz ao mal-estar. Autores como Dunker e Rodrigues (2013) atentam para a relevância social do cinema, aproximando esta forma de arte a uma clínica ampliada de vertente psicanalítica. Os múltiplos sentidos que emergem das produções fílmicas podem espelhar aspectos latentes da composição dos laços sociais, de modo que

as produções podem evidenciar como os modos de articulação imagética influenciam o campo social em suas experiências de reconhecimento, atentando para a potência política das composições narrativas em torno, por exemplo, das experiências de sofrimento. Sendo assim, é possível entender fenômenos ainda não nomeados, ou seja, aqueles do inconsciente, não apenas como pura expressão de interioridades psicológicas, mas como oriundos de uma matriz social e discursiva específica.

Em outras palavras, a margem daquilo que é passível ou não de ser reconhecido ou até mesmo pensado no campo social contribui para a configuração de subjetividades, e se relaciona com modos de manifestação dos conflitos oriundos do mal-estar de determinado cenário social, nos remetendo à afirmação lacaniana que se refere à dimensão política do inconsciente, reiterada pelo psicanalista Slavoj Žižek. Tendo em vista tal perspectiva, o presente trabalho apresenta o resultado parcial de um projeto de pesquisa intitulado “Narrativas de si: o enlace arte, experiências e conhecimentos na produção escrita e nos processos de subjetivação”. O trabalho dialoga com as chamadas intervenções psicanalíticas clínico-políticas (ROSA, 2012), pondo em questão discursos e modos de sofrimento, bem como as relações entre o visível e o invisível, ou entre o dizível e indizível.

Partindo desta proposta, trazemos questões que emergiram em um conjunto de espectadores a partir da exibição do filme “Terra Estrangeira” (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas. A vivência e discussão coletiva decorrentes da exibição deste filme permitiu o aprofundamento de temas a ele relacionados, pensados a partir do conceito central de acontecimento-ruptura (CARRETEIRO, 2003) e articulado também a uma leitura psicanalítica clínico-política das vivências que emergiram no contato dos espectadores com o filme.

---

### **QUEER AS FOLK & HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO: NARRATIVAS FORA DO ARMÁRIO**

**Eduardo GARLET**

Graduando da Universidade Regional Integrada URI Câmpus de Frederico Westphalen.

**Rosângela Fachel de MEDEIROS**

Doutora em Literatura Comparada UFRGS – Professora do Mestrado em Letras URI

[rosangelafachel@gmail.com](mailto:rosangelafachel@gmail.com)

#### **RESUMO**

Este trabalho tem por objetivo analisar comparativamente a representação da homossexualidade e do homoerotismo em produções audiovisuais contemporâneas destinadas ao público jovem. O foco da análise está direcionado à representação e configuração audiovisual destas relações no que diz respeito ao contato corporal e sexual dos personagens por meio do jogo entre o que é mostrado e o que é ocultado. São objetos desta análise comparativa o longa-metragem brasileiro *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro, e a série estadunidense/canadense *Queer as Folk* série (2000 – 2005), realizada pelo canal *Showtime*. Para analisar e comparar estes produtos midiáticos buscamos aporte nas teorias dos estudos *Queer* que tratam das representações do homossexualismo e do homoerotismo nas artes e nas mídias.

#### **PALAVRAS-CHAVE**

Audiovisual *Queer*; Teorias *Queer*; *Hoje eu quero voltar sozinho*; *Queer as Folk*

#### **RESUMO EXPANDIDO**

Este trabalho tem por objetivo analisar comparativamente a representação da homossexualidade e do homoerotismo em produções audiovisuais contemporâneas destinadas ao público jovem. O foco da análise está direcionado à representação e configuração audiovisual destas relações no que diz respeito ao contato corporal e sexual dos personagens por meio do jogo entre o que é mostrado e o que é ocultado.

São objetos desta análise comparativa o longa-metragem brasileiro *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro, e a série estadunidense/canadense *Queer as Folk* (2000 – 2005), realizada pelo canal *Showtime*. *Queer as a folk* é uma adaptação realizada por Ron Cowen e Daniel Lipman da série inglesa de mesmo nome, criada por Russell t. Davies, que conta a história de cinco jovens homossexuais que vivem Pittsburgh, Pensilvânia. A produção foi considerada um marco na luta e na visibilidade LGBT, uma vez que além das relações afetivas apresenta as dificuldades e as conquistas desta comunidade. O longa-metragem *Hoje eu quero voltar sozinho* deriva do curta-metragem de mesmo nome, sendo, no entanto, uma nova e mais extensa versão para a mesma história. O filme narra a descoberta do amor entre dois meninos colegas de escola, sendo um deles cego. Ambas narrativas abordam a descoberta da homossexualidade de jovens, no entanto, veremos maneiras audiovisuais muito diferentes de apresentá-las, sendo a série muito mais explícita do que o filme.

Para analisar e comparar estes produtos midiáticos nos aportamos nas teorias dos estudos *Queer* (MISKOLCI, 2014; 2015) (*queer* cinema) que tratam das representações do homossexualismo e do homoerotismo nas artes e nas mídias. Neste sentido, propomos a analisar e discutir até que ponto cada uma das obras analisadas dialogam com a estética do Cinema *Queer* (LOPES, 2002) e como respondem ou não a elementos, códigos e características deste gênero cinematográfico.

---

### FILHAS DO VENTO E O CINEMA ENGAJADO DE JOEL ZITO ARAÚJO

Elaine de Souza Pinto RODRIGUES

Mestranda em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde  
[elainepacto@yahoo.com.br](mailto:elainepacto@yahoo.com.br)

#### RESUMO

Este artigo tem como objetivo contextualizar o filme *Filhas do Vento* no conjunto da arte engajada de Joel Zito Araújo e, a partir da análise de uma sequência do filme, apontar preocupações e críticas do diretor que estão presentes no conjunto de seu cinema documental, e que são também evidentes no seu único longa-metragem ficcional. Sua ação artística tem como cerne a crença na função política da arte, fundamentada na ideia de que “os excluídos”, neste caso mais especificamente os negros, devem lutar por seus direitos, pela partilha das riquezas materiais e imateriais, valendo-se, para isso, não apenas dos meios políticos democráticos mais convencionais, mas também do universo simbólico e artístico.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Identidade Negra; Desigualdade Racial; Cinema Engajado.

#### RESUMO EXPANDIDO

Este trabalho busca refletir sobre identidade negra e racismo, tendo como objeto o cinema brasileiro, apontando para a necessidade de se analisar e reconhecer a obra do pesquisador e cineasta Joel Zito Araújo.

O envolvimento com as questões étnicas é oriundo de sua própria origem: Joel Zito nasceu em uma família inter-racial. Os conflitos de identidade tornaram-se evidentes durante a adolescência, quando Joel não aceitava a mãe, por ter vergonha de ela ser negra. A partir de tais problemas familiares Joel Zito Araújo, conhece os dois lados do racismo, o opressor presente no imaginário coletivo brasileiro que sempre se refere ao negro como subalterno e inferior; e o militante pela negritude e valorização dos afrodescendentes. Assim Joel Zito Araújo, se identificou como negro, como a sua mãe e a partir daí iniciou um resgate de sua origem étnica, de sua autoestima e reconhecimento do negro como agente cultural.

Diante disso objetiva-se contextualizar o filme *Filhas do Vento* no conjunto da arte engajada de Araújo, ressaltando o caráter inovador e ideológico do filme, pois todos os autores, com mínimas exceções, são negros. A narrativa fundamenta-se em uma família negra, pobre, do interior de Minas Gerais, cheia de conflitos. A narrativa é apresentada ao espectador em dois momentos temporais, o primeiro é construído nos anos 1960, na zona rural,

pautado na ideologia do homem do campo simples, que cria suas filhas de forma severa e convive com a ideia de que o negro é incapaz, deve-se limitar aos trabalhos corriqueiros e não se aventurar a ter grandes sonhos. Após um lapso na narrativa, o segundo momento do filme, ocorre no século XXI, narra a vida das filhas e demonstra deslocamentos e rupturas de valores identitários negros visualizados na formação familiar, na valorização da educação e cultura, nos espaços que são diferenciados cidade e o campo, além das questões de desigualdade raciais e racismo que permeiam a vida das duas. As duas têm filhas, a terceira geração também sofre do mal da ventania, retratando problemas relacionados à constituição e crenças familiares, como os preconceitos e discriminações. Vidas separadas, que, após o falecimento do pai, se reencontram para resolver as diferenças, compreendendo que sempre estiveram entrelaçadas pelos laços familiares e da negritude.

A cena analisada nos proporciona examinar a representatividade do negro na sociedade brasileira, a partir de aparelhos ideológicos como a escola, igreja, família e a mídia audiovisual. Além disso, problematiza o fato de o negro, ao enfrentar discriminações e preconceitos, estagnar-se perante um conformismo opressor e aceitar estereótipos que perpetuam a negação de seus direitos como cidadãos. Nessa perspectiva, Araújo realiza uma obra de caráter político, pois intervém numa ordem preestabelecida socialmente em que os mais negros são inferiorizados. Assim a arte, vista aqui como criação cultural, detona uma ação ideológica que tende a provocar consequências sociais, culturais e políticas a partir de uma releitura de mundo proposta pelo diretor, através da linguagem cinematográfica, ao colocar na tela do cinema brasileiro os negros de nosso país, cujas características são negadas em busca de um padrão branco europeu de beleza. Além de colocar em discussão esses nós sociais, o diretor propõe uma experiência estética de multiculturalidade e rompe a ideia de associação do negro como estereótipos historicamente disseminados.

---

### A PRODUÇÃO FÍLMICA, YAWAR MALLKU, “SOBRE”, “COM” E “DA” COMUNIDADE

**Eliany Salvatierra Machado**

Docente da Universidade Federal Fluminense

[elianys@gmail.com](mailto:elianys@gmail.com)

**Vanessa Caroline de Almeida e Alcântara**

Bacharel pela Universidade Federal Fluminense

[vanesacaalcantara@gmail.com](mailto:vanesacaalcantara@gmail.com)

#### RESUMO

O cinema, no presente texto, é compreendido como produto cultural artístico. Partimos da premissa de que o filme é fruto do olhar de um sujeito, que participa da cultura e das formas sociais da sociedade em que se insere. O filme é a expressão crítica e criativa do Ser e pode ser também, em contextos sociais; resistência política e importante ferramenta de batalha cultural. A partir da perspectiva do cinema como produto de uma cultura, refletiremos sobre o processo da produção fílmica “para”, “com” e “da” comunidade e seus significados. Como procedimento de análise recorreremos ao primeiro filme do Grupo Ukamau, *Yawar Mallku* (Sangre Del Cóndor, 1969), dirigido por Jorge Sanjinés, tendo como foco a cultura Quéchua, uma das duas maiores etnias indígenas da Bolívia, e a opressão social, política e econômica que historicamente sofrem os povos descendentes dos originários.

#### PALAVRAS-CHAVE

Comunidade; Processos de Significação; Yawar Mallku (Sangre del Condór).

#### RESUMO EXPANDIDO

Nosso objetivo, no presente texto, é refletir sobre a produção e realização do filme. Perceber como o processo, passa da representação para a expressão. Nas décadas entre 1960 e 1970, por um contexto político aviltante na

América Latina, o filme era uma forma de crítica social. Na virada do século XXI, o filme, pode ser um meio de expressão social: espaço de significação e resignificação.

Nas décadas de 1960 e 1970, ditaduras militares opressoras e violentas tomam conta da América Latina. Na Bolívia, o povo se vê preso a um capitalismo exploratório que promove a desigualdade social e sufoca a identidade cultural das maiorias indígenas. No período, as produções artísticas latinas americanas, tiveram como principal foco os problemas sociais, políticos, culturais e históricos por que passa o continente. A inquietação política e intelectual gera um surto de questionamentos também no cinema (surge no Brasil movimentos como o *Cinema Novo*), gerando um novo ciclo de produções originais, o “cinema de autor”.

García Canclini, em *Culturas Híbridas* (1990) reflete sobre a relação entre domínio político-econômico e massificação cultural consequente da mercantilização das formas simbólicas na modernidade. A partir da observação de como, mesmo sob domínio político e econômico das grandes potências imperiais, determinadas práticas sociais permanecem sobrevivendo ao contato massivo com outras identidades culturais, percebe-se que totalitarismo político e massificação cultural não podem ser vistos como parte de uma mesma dinâmica.

A teoria de sujeição da cultura ao poder perde força ao analisarmos que os processos culturais se dão através de uma dinâmica constante de intercâmbios e resistências, e uma e outro se mantém através desse constante diálogo. O lugar das práticas artísticas nos processos de produção e reprodução social, de legitimação e distinção, nos dá a possibilidade de interpretar as diversas práticas como parte da luta simbólica entre as culturas e entre as classes dentro dessas matrizes culturais.

Para desvendar a dinâmica entre identidade cultural latino-americana e cultura popular é que Martín-Barbero (2001), introduz o conceito das mediações. O autor acredita que a cultura popular modifica as formas de expressão da cultura de massa através dos espaços de resignificação que são as mediações. Apesar da linguagem que permite a massificação, as mensagens transmitidas pelos meios são orientadas por práticas sociais presentes no interior da sociedade, e a forma com que o sujeito decodifica a mensagem não só depende da forma com que ela é propagada, mas de como ela é decodificada e absorvida pelos hábitos sociais. A pluralidade cultural latino-americana torna as mediações espaços de conflito e dinâmica, onde as forças de hegemonia e resistência se contrapõem ao mesmo tempo em que se apoiam. A partir da hibridização das culturas indígenas, coloniais, urbanas e massivas produz-se na dinâmica cultural “a não exterioridade do massivo ao popular, [mas] seu constituir-se em um de seus modos de existência” (Martín-BARBERO, 2001:p. 29)

Martín-Barbero, ao acreditar que a cultura popular influencia a cultura de massa, sugere que “a compreensão do processo de comunicação de massa implica reconhecer a rearticulação das fronteiras simbólicas e como essas novas fronteiras simbólicas confirmam o valor e poder das identidades coletivas” (MartínBarbero, *op cit.*, Schlesinger e Morris, 1997, p.63. *In.*, Escosteguy, 2001:p.160)

Por algum tempo se pensou o cinema como forma simbólica dos meios massivos de comunicação a partir da visão de que os filmes promovem a atrofiação da atividade do espectador, argumentando que o fluxo de imagens não cede espaço para a intervenção imaginativa de quem assiste, não deixando brechas para que a imaginação do espectador possa dar conta de dimensões fílmicas outras que vão além da imagem descritiva.

Na década de 1960, Sanjinés e o *Grupo Ukamau* utilizam o cinema como potência de resgate e re-apropriação cultural, comunicando uma preocupação com a causa social e seguindo um caminho artístico a serviço da luta histórica dos povos oprimidos na Bolívia. O grupo Ukamau utiliza os filmes como ferramenta para a representação da cultura que não perpassam a mera descrição do real através da imagem. Tendo consciência de que toda forma de intervenção dos realizadores modifica a natureza do discurso fílmico, Sanjinés busca através da simbologia agregar à imagem e à forma fílmica os valores da cultura representada.

É possível perceber no filme *Yawar Mallku* (*Sangre Del Condor*, 1969) o exercício da representação que mais se aproxima da cosmovisão andina, ao mesmo tempo que retrata a relação de poder entre o homem branco e o indígena, entre o dito homem culto e o descendente dos povos originários. Ao cotejar a produção de Sanjinés com a teoria das mediações propostas por Martín-Barbero, em *Dos meios às mediações*, percebemos que a posse dos meios de produção e principalmente o processo de fazer um filme muda a posse da câmera, mudando também a produção de sentidos.

## QUANDO EXPANDIMOS OS LIMITES DOS SENTIDOS

**Elis Croidakis CASTRO**

Pós-doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Ivana GREHS**

Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (Ciências das Artes) pela UFF

**Daniela PASTORE**

Graduada em Tecnologia de Gravação e Produção Fonográfica pela Universidade Estácio de Sá.

### RESUMO

Uma expressão das Vanguardas artísticas de 20 no cinema brasileiro através da fotografia de Edgar Brazil e do som, no filme *Limite* (1930) de Mário Peixoto.

### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Som; Vanguarda.

### RESUMO EXPANDIDO

Em toda lista histórica de filmes brasileiros que sobreviveram inclusive fisicamente ao tempo encontramos *Limite* de Mario Peixoto (1930). Tal obra, nunca exibida comercialmente feita por uma pequena equipe que viaja à Mangaratiba para ali gravar cenas que ficaram na história do cinema experimental brasileiro.

O filme, segundo Emil de Castro, autor de *Jogos de armar* - que conta a vida de Mário Peixoto, não surge como um documento de um tempo, mas como uma obra de arte pura, sem outras preocupações que não fossem ser um filme em si, ele é "todo ritmo da natureza, a metáfora visual da natureza com suas imagens sobrepostas, lentas e ritmadas", no diz o autor. Todavia não fosse a acertada comunhão entre a fotografia de Edgard Brazil com suas nuances e invenções de tomada e a música que era utilizada para compor plenamente o filme este não teria a força e beleza que tem.

São muitas as referências que os críticos observam em *Limite*, que por estar entre o cinema falado e o mudo, poderia querer ser uma obra de síntese do cinema mudo e de expectativas para o falado, mas esta não era sua intenção, tampouco de seu autor tão jovem. No entanto, percebem os críticos elementos de Man Ray como close up repetidos e a música de Satie em "Les mysteres duchateau des Dés", ou o ritmo de Vertov em "O homem com a Câmera", ou o escasso uso de intertítulos de Murnau em "A Última Gargalhada".

Nossa análise se debruçará exatamente sobre a fotografia de Edgard Brazil e a música de exibição, que juntas tornam este filme tão especial reflexo de um caminho que o cinema acabou por não percorrer com o advento do som e o fim das Vanguardas.

---

## O RIO CAPITAL IMAGINADO PELA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA: OS CASOS DE RIO FANTASIA E RIO, 40 GRAUS

**Eliska ALTMANN**

Doutora em Sociologia pelo PPGSA/UFRJ. Professora adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, no Departamento de Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS).

[eliskaaltmann@gmail.com](mailto:eliskaaltmann@gmail.com)

### RESUMO

O trabalho trata de verificar como o Rio de Janeiro, "cidade-capital", foi imaginado por críticos cinematográficos brasileiros. Por meio de críticas aos filmes *Rio fantasia* (1957), de Watson Macedo, e *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, pretende-se entender como a então Capital Federal foi descrita e legitimada por agentes que

formam julgamentos, quiçá, para a posteridade. Vale notar que os documentos pesquisados referem-se a duas representações antitéticas de urbanidade: a primeira representante da chanchada e a segunda, (neo-)realista, inspiradora do ideal estético do Cinema Novo.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Rio de Janeiro; Cidade Capital; Crítica cinematográfica; Watson Macedo, Nelson Pereira dos Santos.

### **RESUMO EXPANDIDO**

Se fizéssemos uma cartografia de iconografias do Rio de Janeiro do século XIX, encontraríamos, junto à urbanidade crescente, paisagens de montanhas, ilhas, baía, litoral, florestas. Tais caminhos, a conformarem cenas sociais e aspectos naturais, viriam figurar certa identidade de “cidade maravilhosa” e utópica, representação do Brasil e símbolo da civilização. Visão geralmente harmônica e idílica foi traduzida em tintas por “imaginadores” (desbravadores e viajantes europeus), como Félix Émile Taunay e Debret. Nas telas daquele século constata-se “uma visão bucólica, romântica, em que a natureza e o construído convivem numa atmosfera serena e luminosa”.

Enquanto “o registro [pictórico] sistemático da paisagem do Rio de Janeiro teve início a partir da abertura dos portos às nações amigas, em 1808” (Martins, 2000, p. 76), o cinematográfico viria ocorrer nove décadas depois. Contudo, contrariamente aos quadros e aquarelas, “infelizmente as centenas de filmes aqui realizados de 1898 a 1930 perderam-se quase todos” (Heffner, 2015, p. 12). Além da conservação do material, outra diferença que pode ser verificada em comparação entre os dois tipos de registro é um desencaixe em relação ao que querem mostrar, já que o cinema da primeira metade do século XX tratou de apresentar atributos distanciados daquela atmosfera “serena e luminosa”.

Diversamente às belas artes, nos primeiros filmes rodados no Rio de Janeiro “nenhum cineasta ou cinegrafista carioca parece ter se preocupado em destacar ícones da beleza da cidade. Nas listagens de filmes que chegaram até nós nada parece indicar a presença deste tipo de *approach*, ou seja, a cidade não é ainda apreciável, objeto definido e definível através de imagens enquadradas com intenções conscientes” (Idem). Signos urbanos, como a Avenida Central, foram temas de filmes e documentários das primeiras décadas do novo século, e signos paisagísticos, como o Pão de Açúcar, se tornaram cenário cinematográfico mais precisamente na década de 1920, que passou a englobar, aí sim, certo projeto estético “turístico”, de “embelezamento cinematográfico”.

A partir dos anos 1920, “até meados dos 40”, o cinema carioca “apresenta uma espécie de sagração da cidade” (Heffner, 2015, p. 15). E nas décadas subsequentes, “o tratamento da paisagem carioca seguirá duas grandes linhas. Uma se dedicará a apresentar a cidade de forma harmoniosa, recorrendo aos ícones como confirmação. A outra linha procurará justamente o confronto entre esse Rio cartão-postal e sua vivência cotidiana” (Idem).

Na tentativa de entender como a Capital Federal foi então imaginada pelo campo da crítica, notamos que ambas as produções, de 1955 e 1957, foram realizadas e lançadas no processo de empossamento do presidente Juscelino Kubitschek, que “conseguiu transformar o Plano de Metas no projeto de um Brasil possível. A chave para construir esse novo país chamava-se ‘desenvolvimentismo’ e defendia a ideia de que a nossa sociedade, defasada e dependente dos países mais avançados, repartia-se em duas: uma parte do Brasil ainda era atrasada e tradicional; a outra já seria moderna e estava em franco desenvolvimento. Ambas, o centro e a periferia conviveriam no mesmo país, e essa era uma dualidade que se devia resolver pela industrialização e pela urbanização” (Schwarcz e Starling, 2015, p. 98).

Tal contexto envolve diretamente o Rio que, como capital, tinha função de “representar a unidade e a síntese da nação”, e “papel como *locus* da identidade nacional” ou “vitrine do país” (Motta, 2004). Com base neste panorama, que tem uma importância peculiar “conferida aos símbolos, signos, práticas e valores” (Idem), ambos os filmes tratados parecem parafrasear duas dimensões sociais (e ideológicas) acentuadas nos anos 1960: de um lado, o progresso e o desenvolvimentismo, e, do outro, sua inviabilidade, denunciada pelo subdesenvolvimento e sua necessidade de superação.

Contornos paisagísticos, Cristo Redentor e praias da Zona Sul passam a espelhar um sentido de “ufanismo carioca” contrastado com produções que encenam camadas populares, subúrbio, favelização e os morros. O resultado deste contraste seria a construção da figura do carioca, esse tipo cujas relações sociais e culturais acontecem na “cidade maravilhosa”.

## A REPRESENTAÇÃO DA GUERRILHA NOS CINEMAS BRASILEIRO E ARGENTINO (1967-1973)

Estevão de Pinho GARCIA

Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP  
Professor do Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás (IFG)  
[estevaodepinhogarcia@gmail.com](mailto:estevaodepinhogarcia@gmail.com)

### RESUMO

Temos como objetivo analisar a representação da guerrilha nos cinemas brasileiro e argentino entre 1967 e 1971 abrangendo tanto os filmes do Cinema Novo e do *Cine Liberación* como os do chamado Cinema Marginal e do *Cine Subterráneo*. A guerrilha, fenômeno político presente de maneira intensa no subcontinente latino-americano na passagem dos anos 1960 para os 70, apareceu nas telas sob diferentes enfoques. Seja incitando o espectador através de um chamado direto à ação, surgindo por meio de uma construção formal com fortes colorações alegóricas ou aparecendo como ato convulsivo e anárquico a guerrilha torna-se presente na filmografia de cineastas assumidamente “políticos” e também na de realizadores considerados “vanguardistas” e “experimentais”. Para além dessas divisões pretendemos enfatizar a presença da violência política no cinema brasileiro e argentino moderno pós-1968.

### PALAVRAS-CHAVE

Cinema Moderno; Guerrilha; Brasil; Argentina.

### RESUMO EXPANDIDO

Através de uma visão panorâmica de determinados filmes brasileiros e argentinos pretendemos analisar a representação da guerrilha e do guerrilheiro. Bernardet (2011) aponta que os filmes brasileiros da segunda metade da década de 1960 sintetizam o questionamento da dificuldade da classe média de se inserir na prática política. Conduzida mais por um pendor ético do que político ou ideológico, a classe média veria a política, filtrada pela consciência do personagem principal, retratada como um espaço vazio, no qual as “boas intenções” do intelectual se veem frustradas por conta de seu caráter demagogo e elitista.

O fracasso e a impotência dominam tais filmes e a guerrilha, quando surge como derradeiro ato escolhido pelo personagem, é basicamente uma opção mais metafórica do que realmente uma opção política, por parte do cineasta. Para o autor, o filme que sintetizaria essas questões é *Terra em transe*. No entanto, dois filmes posteriores abordariam diretamente o tema da “falsa” opção pela guerrilha e as tensões em torno da política de cúpula, rompendo com qualquer tom ingênuo: *Fome de amor* e *Blá blá blá*. Estes dois filmes abordam conscientemente a guerrilha como uma metáfora, o que significa a clara compreensão de seus autores de que a relação do cinema brasileiro moderno com as instituições políticas nacionais em sua então conjuntura se encontrava rompida. Isso nos indica que não há ingenuidade política ao ver a guerrilha como metáfora e também que urge a necessidade de se empreender um novo modo de fazer “cinema político”.

Essa trilha de uma nova maneira de se fazer cinema político será seguida por filmes como *Jardim de Guerra*, ao mostrar um jovem individualista anárquico que será confundido como guerrilheiro ou *A mulher de todos* que nos revelará um guerrilheiro eschachado interpretado por José Agripino de Paula. No cinema argentino a guerrilha, *a priori*, não será vista como metáfora e sim como fato concreto. Dois filmes chave são *La hora de los hornos* e *Invasión*. O primeiro será visto como uma influência fundamental para a emergência do cinema de intervenção política e o segundo como precursor, junto com *The Playes vs Ángeles caídos*, do *Cine Subterráneo*. Os dois filmes já foram bastante comparados (Aguilar, 2009), (Oubiña, 2016) e tornou-se frequente a interpretação do final de ambos como a chegada da violência política na Argentina, seja sob a forma de um profético prenúncio em um filme ou sob a forma de uma exaltação à luta armada no outro. Logo, a violência como única saída de salvação da pátria reuniria dois filmes com propostas tão diferentes. A violência também será vista como a única alternativa para os guerrilheiros de *Alianza para el progreso*. Assim, partindo dessa primeira hipótese de que a violência política é evocada no cinema argentino moderno aparentemente como uma opção concreta enquanto que no cinema brasileiro moderno a guerrilha é proposta conscientemente como uma alegoria diante do fracasso de um discurso político, pensaremos esse conjunto de filmes.

## O SORRISO BARROCO: IRONIA E MELANCOLIA EM JÚLIO BRESSANE

Fabio CAMARNEIRO

Professor Doutor na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

[fabio.camarneiro@ufes.br](mailto:fabio.camarneiro@ufes.br)

### RESUMO

O encontro da ironia com a melancolia é um dos elementos mais recorrentes na obra do cineasta carioca Júlio Bressane. Em Walter Benjamin, a melancolia aparece ligada ao barroco, aqui entendido como uma maneira de investigação, uma visitação a tradições culturais. Em suas traduções da cultura brasileira (e universal), Bressane lança mão dessa ideia de melancolia lado a lado com a ironia, o cineasta esboça o que chamamos de um “sorriso barroco”, recuperando traços de Machado de Assis ou do Padre Vieira, de Oswald de Andrade ou do samba. Enfim, colocando essas traduções nos corpos sensíveis e seus atores, Bressane busca “êxtases culturais”, inusitados encontros entre tragédia e vertigem, erudição e ironia, melancolia e dança.

**PALAVRAS-CHAVE:** Júlio Bressane; cinema brasileiro; literatura brasileira.

### RESUMO EXPANDIDO

No intuito de escrever suas memórias póstumas, o Brás Cubas de Machado de Assis serviu-se da “pena da galhofa” e da “tinta da melancolia”. Também Júlio Bressane (antes e depois de levar ao cinema o romance de Machado, em 1985) lançou mão do encontro – tão recorrente na cultura brasileira – entre a ironia (um outro nome da galhofa) e a melancolia. É nessa chave que o cineasta recupera o samba – que demanda, segundo Vinicius de Moraes, “um bocado de tristeza” –, a ironia de Noel Rosa, a antropofagia de um Oswald de Andrade. O encontro da ironia com a melancolia é um dos elementos (mas não o único) que guiam Bressane em suas incursões pela tradição artística.

A melancolia está também indissociavelmente ligada à obra do pensador Walter Benjamin: Maria Rita Kehl afirma que “o conceito de fatalidade melancólica começa a ser pensado por Benjamin no início de sua produção intelectual (...) e vai até seus últimos escritos”. (KEHL, 2015, p. 260) Já Susan Sontag defende que as obras do pensador alemão só podem ser entendidas “desde que se compreenda até que ponto se baseiam na teoria da melancolia”. (SONTAG, 1986, p.86) Ao escrever sobre a gravura “Melancholia I”, de Albrecht Dürer, Benjamin afirma que ela “antecipa sob vários aspectos o Barroco”, pensado aqui como algo que “investiga as bibliotecas”. Em outras palavras, uma “meditação que tem o livro como correlato”. (BENJAMIN, 1984, p. 164) Assim, seguindo uma espécie de genealogia, encontramos a ironia e a melancolia nas pontas de uma cultura da releitura: do barroco a Oswald e os modernistas brasileiros dos anos 1920; da gravura de Dürer ao samba carioca. Essas releituras, se quisermos retornar ainda mais uma vez a Benjamin, podem ser entendidas por outro nome: “tradução”.

Kampff Lages encontra em Benjamin algo muito próximo ao cinema de Bressane: “um processo de violenta apropriação, que se constitui a partir de uma releitura conscientemente seletiva do substrato literário passado e contemporâneo”. (LAGES, 2007, p. 90) E Olgária Matos salienta que o pensador alemão, mesmo que atento a um possível reacionarismo do culto ao passado, considera “o *êxtase cultural* como forma legítima de conhecimento, um acesso à dinâmica original das formações das culturas”. (MATOS, 1989, p. 86)

O cinema de Bressane vai entender a cultura brasileira (e suas trocas com o estrangeiro) a partir da ironia e da melancolia, o que renderá a seu cinema um aspecto barroco (aqui pensado a partir de Benjamin) mas também galhofeiro. Assim, os filmes de Bressane parecem pedir a seus espectadores um sorriso de cumplicidade, seja por compartilharem de suas leituras, seja pela vertigem (essa imagem tão barroca) criada a partir de uma erudição que se manifesta nos aspectos sensíveis do corpo, na dança, no sexo etc. – outros “êxtases culturais”. O “sorriso barroco” – ao mesmo tempo trágico e vertiginoso, erudito e irônico, triste e sensível – que o cinema de Bressane lança à plateia, é uma de suas marcas mais distintivas.

## REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA NO CINEMA SOBRE AS DITADURAS LATINO-AMERICANAS: 1960-1990

Eduardo Silveira Netto NUNES

Doutor em História Social USP; Professor UNISANTANNA, UNIVERSIDADE BRASIL  
COORDENADOR DO GT História da Infância e da Juventude ANPUH-SP

[edunettonunes@hotmail.com](mailto:edunettonunes@hotmail.com)

### RESUMO

Nas últimas décadas a produção cinematográfica latino-americana tem dedicado significativa atenção à temática dos regimes de força e das ditaduras cívico-militares que ocorreram na região, especialmente a partir da década de 1960 em diante. E, dentro dessa cinematografia a temática da infância é uma presença constante. Neste trabalho analisamos alguns aspectos de filmes produzidos a partir da década de 1980 até a atualidade, que versem sobre a infância, suas experiências e suas representações durante as ditaduras latino-americanas dos anos 1960-1990. As fontes utilizadas são filmes pré-selecionados que versem sobre a temática e que serão analisados entrecruzando aportes e questões dos campos da história da infância e da juventude, da história do cinema e da história da América Latina. Através desses filmes é possível perceber, entre outros fatores, o lugar da infância nas tramas narrativas; a construção narrativa a respeito das experiências das crianças e adolescentes que viveram o período dos regimes ditatoriais latino-americanos; as representações construídas sobre a infância nas ditaduras; os contextos históricos específicos envolvendo a infância durante as ditaduras.

### PALAVRAS-CHAVE:

Infância; Ditaduras; América Latina.

### RESUMO EXPANDIDO

A produção cinematográfica envolvendo as representações sobre os regimes de força e das ditaduras cívico-militares que ocorreram na América Latina, em especial desde a década de 1960 é muito significativa e ocupando um lugar importante no cenário fílmico da região. No interior dessa cinematografia a temática das crianças e suas experiências tem recebido crescente atenção, em especial contemporaneamente em filmes como “Infância Clandestina” (Argentina, 2011) e “O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias (Brasil, 2006)”. Nesses filmes, a perspectiva infantil, as vivências infantis ganham espaço de exposição procurando “incluir” esses sujeitos nas narrativas fílmicas sobre os processos históricos das últimas ditaduras latino-americanas. Neste trabalho analisamos alguns aspectos de filmes produzidos a partir da década de 1980 até a atualidade, que versam sobre a infância, suas experiências e suas representações, durante as ditaduras latino-americanas dos anos 1960-1990. Os filmes selecionados são: *Voces inocentes* (México/El Salvador, 2004); *Machuca* (Chile/Espanha, 2004); *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (Brasil, 2006); *Infância Clandestina* (Argentina, 2011); *Historia Oficial* (Argentina, 1985); *EJERCICIOS DE MEMORIA* (Paraguay, 2016).

As fontes utilizadas são esses filmes, pré-selecionados, pois abordam a temática e que serão analisados entrecruzando aportes e questões dos campos da história da infância e da juventude, da história do cinema e da história da América Latina. Através desses filmes é possível perceber, entre outros fatores, o lugar da infância nas tramas narrativas; a construção narrativa a respeito das experiências das crianças e adolescentes que viveram o período dos regimes ditatoriais latino-americanos; as representações construídas sobre a infância nas ditaduras; os contextos históricos específicos envolvendo a infância durante as ditaduras.

---

## ENTRE PAREDES? TERRITÓRIOS URBANOS DO FANTÁSTICO EM QUINTAL E UM RAMO

Fabrizio Basílio

Mestrando em comunicação pelo PPGCOM -UFF

[fabrizio.cineuff@gmail.com](mailto:fabrizio.cineuff@gmail.com)

### RESUMO

Ancorado na hibridização entre cinema e literatura, este trabalho parte dos filmes *Quintal* (2015) de André Novais, e *Um Ramo* (2007) de Juliana Rojas e Marco Dutra, com o intuito de problematizar como o espaço da residência urbana aloca elementos insólitos e como estes espaços de intimidade transbordam e contaminam territórios compartilhados. Os filmes estão associados a um cinema autoral produzido por jovens realizadores brasileiros, mas concomitantemente se vinculam ao conceito de “fantástico contemporâneo”, no qual o sobrenatural emerge em um mundo aparentemente natural para revelar que este não se configura a partir da noção de realidade estabelecida. O encaminhamento da análise busca problematizar o espaço urbano a partir da organização de um espaço insólito, além da ideia de letramento da cidade latino-americana, proposta por Angel Rama. Por último, buscamos aproximações entre estes filmes e algumas formas de representação urbana na literatura fantástica latino americana.

### PALAVRAS-CHAVE

Cinema Fantástico; Literatura; Insólito; Cinema Brasileiro Contemporâneo.

### RESUMO EXPANDIDO

“A realidade (como as grandes cidades) se estendeu e se ramificou nos últimos anos”. Essa frase, que inicia o conto *Perjúrio da Neve*, de Adolfo Bioy Casares, apresenta elementos essenciais do atrito entre o real e o sobrenatural: a realidade associada à expansão do racionalismo (aqui metaforizado na cidade) e a consequente noção de que o fantástico se manifesta nos espaços marginalizados pelo saber científico. Porém, na contramão do que postula o conto, um número significativo de filmes do cinema brasileiro contemporâneo vai alocar o insólito em espaços urbanos. Nesse trabalho partimos de dois deles: *Quintal* (2015), de André Novais e *Um Ramo* (2007), de Juliana Rojas e Marco Dutra, com o intuito de problematizar como o espaço da residência urbana aloca elementos insólitos e como estes espaços de intimidade transbordam e contaminam territórios compartilhados. Para isso, propõe-se a hibridização entre teorias cinematográficas e os estudos literários, ambos em torno do fantástico.

Os filmes em questão são associados a um cinema autoral produzido por jovens realizadores brasileiros, mas que concomitantemente se vinculam ao gênero fantástico a partir do que David Roas (2014) conceitua como “fantástico contemporâneo”, no qual o sobrenatural emerge em um mundo aparentemente natural para revelar que este não se configura a partir da noção de realidade estabelecida. Nestes filmes o sobrenatural emerge dentro da casa dos protagonistas, mas em espaços que não são capazes de resguardar os elementos sobrenaturais do contato com o ambiente racional fomentado pela cidade urbana. Nesse meio o fantástico pode funcionar tanto como um aprisionador (adquirindo valor negativo) quanto como libertador (adquirindo valor positivo).

Assim, em *Um Ramo*, o sobrenatural se constitui com valor negativo: o corpo da professora Clarisse alimenta raízes e a folhagem de uma planta. O insólito escondido por roupas e ataduras é partilhado no espaço íntimo possibilitado pelo banheiro, no qual os espectadores são confidentes de um corpo impossível no real. Já no filme de André Novais temos a reverberação do insólito a partir do quintal, no qual o real é fraturado pelo surgimento de um portal para outro mundo. Aqui o insólito adquire valor positivo, contaminando os moradores e tornando-os capazes de feitos reais, mas pouco usuais para idosos da periferia, como levantar uma grande quantidade de peso na academia ou defender uma dissertação de mestrado.

O encaminhamento da análise busca problematizar o espaço urbano a partir de duas óticas, que se pretendem complementares: primeiro pela ideia de letramento da cidade latino-americana proposta por Angel Rama, e segundo pela organização de um espaço insólito. Aqui nos apoiamos nos conceitos de heterotopia proposto por Michel Foucault e na ideia de Filipe Furtado acerca de um “espaço híbrido”. Por último, buscamos aproximações entre os referidos filmes e algumas formas de representação urbana na literatura fantástica latino americana.

---

### **DE RAÍZES E REZAS, ENTRE OUTROS (1972): REFLEXÕES SOBRE A VOZ NA OBRA DE SERGIO MUNIZ**

Felipe Corrêa BOMFIM

Doutorando em Multimeios pela UNICAMP / Universidade Anhembi Morumbi

[felipecorreia.bomfim@gmail.com](mailto:felipecorreia.bomfim@gmail.com)

### RESUMO

Este estudo se debruça sobre a elaboração de uma ‘voz política’ no documentário *De raízes e rezas* (1972), de Sérgio Muniz. Acreditamos que esta voz se concebeu devido à acuidade do diretor diante das eminentes transformações do documentário moderno e as tentativas de ruptura com o modelo sociológico, constituindo um contraponto com o arrefecimento da voz dos cineastas, marcada pela presença do ‘outro’. Esta ‘voz política’ é marcada pelo contexto da ditadura militar e lança mão de artifícios da ficção para driblar fenômenos como os riscos e a morte. Tal voz coaduna ambas as necessidades, do documentado e do realizador, estabelecendo um diálogo empático no filme. A utilização das sobras de fitas da série *A condição brasileira* apontam para o procedimento de ‘ressignificação’ da imagem como alternativa para esquivar-se dos mecanismos de censura e a constituição de um inventário das lutas diárias das vidas sertanejas, figuradas por duas personagens emblemáticas - a benzedeira e o raizeiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Documentário Moderno Brasileiro; Sérgio Muniz; *De raízes e rezas*.

### RESUMO EXPANDIDO

O cineasta Sérgio Muniz participou de todas as fases da chamada Caravana Farkas. Muniz dirigiu diversos filmes da Caravana, além de desempenhar outras atividades como diretor de produção - em *Viramundo*, de Geraldo Sarno (1965), - pesquisador, montador e roteirista. A obra *De raízes e rezas, entre outros* nasceu a partir de uma proposta feita pelo produtor e fotógrafo Thomaz Farkas ao cineasta Sérgio Muniz, para revisar, na moviola, o material que restou da série *A condição brasileira*. Ao consultar as sobras do material, Muniz inicia o processo de concepção do filme *De raízes e rezas* a partir de ‘dois personagens principais’ (MUNIZ apud SOBRINHO, 2012). Este não foi seu primeiro filme feito a partir da montagem de materiais de arquivo. Esse procedimento se iniciou com *Rodas e outras histórias* (1965). É possível notar o fascínio do diretor pela decupagem em seu depoimento cedido a Flávio Brito, ao entrar pela primeira vez em uma sala de montagem.

Neste estudo voltamos o nosso olhar para a elaboração de uma ‘voz política’ em *De raízes e rezas, entre outros*. De saída, retomamos o contexto das discussões de Jean-Claude Bernardet (1985) sobre as transformações do documentário moderno, sublinhando as tentativas de ruptura com o modelo sociológico e, particularmente, a necessidade de transformar a voz do ‘outro’ em linguagem, seguido do arrefecimento da voz dos cineastas diante da presença do ‘outro’, mencionada no artigo *A voz do outro e do mesmo*, de Cesar Migliorin (2012).

*De raízes e rezas* se situa neste limiar de mudanças. A utilização das sobras de filmes da série *A condição brasileira* apontam para o procedimento de ‘ressignificação’ da imagem como alternativa para esquivar-se dos mecanismos de censura e a constituição de um inventário das lutas diárias das vidas sertanejas, figuradas por duas personagens emblemáticas - a benzedeira e o raizeiro. A sua ‘voz política’ lança mão de artifícios da ficção para coadunar ambas as necessidades, do documentado e do realizador, estabelecendo um diálogo empático no filme. Neste sentido, há uma ‘ressignificação’ (BERNARDET, 2004. p. 71) do sentido da imagem na passagem do contexto filmado ao da edição, considerando as sobras de materiais filmados previamente. A ‘voz política’ se configura em um contexto histórico preciso, marcado pelo regime militar. Esta voz transborda para o mundo histórico em que ocupa e participa.

---

### RESSENTIMENTO, CORPOS REPRIMIDOS E VIOLÊNCIA EM *O SOM AO REDOR E BEM PERTO DE BUENOS AIRES*

Fernanda Sales Rocha SANTOS  
Mestranda em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA - USP  
[fer.salesrocha@gmail.com](mailto:fer.salesrocha@gmail.com)

### RESUMO

No presente trabalho serão traçadas conexões temáticas e estéticas entre o filme brasileiro *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e o argentino *Bem perto de Buenos Aires* (Historia del Miedo, Benjamín Naishtat, 2014), com ênfase em dois aspectos interligados no contexto do espaço urbano retratado pelos filmes: o ressentimento social e

a violência. Para tanto, utilizaremos a teorização de Ismail Xavier (2001) sobre a figura do ressentido no cinema brasileiro, assim como considerações sobre a expressão da marginalidade no cinema argentino por autores como Borgondi, Guzmán (2011) e Aguilar (2006). Diante da hipótese de um impulso realista sob um olhar que toma emprestado elementos do gênero cinematográfico horror, aplicaremos a teorização de Robin Wood (1979) a respeito da figura do monstro em filmes norte-americanos clássicos de horror, que corrobora para a relação entre ressentimento, horror e violência nos filmes analisados.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Ressentimento social; Horror cinematográfico; Violência

## **RESUMO EXPANDIDO**

No presente trabalho serão traçadas conexões temáticas e estéticas entre o filme brasileiro *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e o argentino *Bem perto de Buenos Aires* (Historia del Miedo, Benjamín Naishtat, 2014), com ênfase em dois aspectos interligados no contexto do espaço urbano retratado pelos filmes: o ressentimento social e a violência. Para tanto, utilizaremos a teorização de Ismail Xavier (2001) sobre a figura do ressentido no cinema brasileiro e aplicaremos a teorização de Robin Wood (1979) a respeito da figura do monstro em filmes norte-americanos clássicos de horror, que corrobora para a relação entre ressentimento e violência nos filmes analisados.

A temática do ressentimento, recorrente na cinematografia brasileira recente como propõe Xavier (2001), ergue-se essencial nos dois filmes aqui analisados. A vingança com ares de western de Clodoaldo e seu irmão “por um pedaço de cerca” em *O som ao Redor*, é o exemplo mais emblemático de ressentimento, mas não o único, no longa brasileiro. Paralelamente, por conta de cercas rompidas insinua-se uma provável invasão em um condomínio de luxo por aqueles que estão em processo de despejo de seus territórios em *Bem perto de Buenos Aires*. Existe uma pulsão ressentida em planos próximos de olhares, falas ambíguas, silêncios, histórias de sonhos e ataques explícitos que geram o crescente suspense no qual se apoiam as obras cinematográficas aqui estudadas.

Debruçando-se sobre a relação que os filmes estabelecem com a tradição do horror cinematográfico, encontramos na esfera temática do ressentimento uma ligação com o que foi teorizado por Robin Wood (1979) sobre filmes norte-americanos do gênero. Apropriando-se do amplo conceito de alteridade social, Wood aproxima a figura do monstro de filmes de horror clássicos norte americanos, como por exemplo o monstro de *Frankenstein* (James Whale, 1931), com a noção de outro social. Para o teórico, as histórias de horror trariam, ainda que inconscientemente para o cineasta e equipe, sintomas e pistas de uma sociedade tradicional, patriarcal e normativa sob ameaça, sendo que as figuras monstruosas expressariam as parcelas reprimidas desse sistema social dominante. O proletariado, minorias étnicas, mulheres, estrangeiros e até crianças teriam suas pulsões contra-culturais expressas sob a fantasia e o horror de seres que ameaçam o *status quo*.

Embora de vocação realista, os dois longas constroem tramas na qual a figura do ressentido pelo território surge como ameaça para as fragilidades sociais do meio em que convivem. Não à toa, Ismail Xavier (2014) utiliza o termo *retorno do reprimido* na sua análise de *O Som ao redor*, assim como Robin Wood (1979) o utiliza na década de 1970 para a análise de filmes de horror. Nesse contexto, a violência é naturalizada, e o corpo reprimido dos personagens ressentidos, os *monstros*, é violado e animalizado de forma institucionalizada.

---

## **REFLEXÕES SOBRE O MODELO ETNOFIÇÃO PENSADO NO DOCUMENTÁRIO TRANSFIÇÃO**

**Fernando FILHO**

Mestrando em Ciências Sociais pela Unifesp

[ffilho84.ff@gmail.com](mailto:ffilho84.ff@gmail.com)

## **RESUMO**

O artigo pretende discutir sobre a produção de documentários etnográficos através do modelo de etnoficção, que marca o estilo de produção do cineasta Jean Rouch a partir da década de 50. Neste método, o cineasta propõe aos

personagens que não mais narrassem os fatos de sua vida, mas sim, interpretassem estes fatos através de encenações. Neste artigo, será analisado o documentário *Transficção* (2007), do diretor e antropólogo Johannes Sjöberg, que também utiliza o método de etnoficção nesta produção. O documentário consiste em registrar o cotidiano de duas transexuais moradoras do centro da cidade de São Paulo, que interpretam suas rotinas através de cenas de improviso, imaginadas e construídas por elas mesmas. Com isso, pretendemos discutir este modelo de fazer etnografia que coloca em tensão as fronteiras entre realidade e ficção, sujeito e objeto.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Documentário; Etnografia; Realidade e Ficção; Etnoficção; Transexualidade.

### **RESUMO EXPANDIDO**

Segurando uma câmera na mão, Sjöberg inicia o filme conversando e combinando com Fábria Mirassos e Savana “Bibi” Meirelles como será a proposta de filmagem em estilo etnoficção e nos próximos cinquenta minutos que se segue o espectador ou telespectador, dependendo da posição que olha, é mergulhado pelas escolhas narrativas de duas transexuais que de uma maneira cênica mostrará o cotidiano de suas vidas ou de outras transexuais em um modelo de documentário que quebra as barreiras entre filmes etnográficos e filmes documentários, o etnoficção.

O trabalho se centrará no tipo de documentário classificado como Etnoficção, tentando buscar aspectos que o diferenciem dos demais tipos de documentários. Os aspectos teóricos serão aqueles usados pelo antropólogo Marcos Gonçalves, em *O Real Imaginado*, obra que analisa os filmes do cineasta Jean Rouch, considerado o idealizador deste tipo de documentário. Os filmes de Rouch buscam um afastamento de determinadas formas de produção de documentários etnográficos em que o antropólogo ou cineasta tem o controle da observação sobre o outro. Nas suas produções, os observáveis se tornam protagonistas de suas próprias ações, no sentido de que eles possam a construir através das palavras e gestos o que são, pensam ou imaginam ser. Os documentários rouchianos apresentam como características centrais, o uso das formas de ficção e imaginação como maneira de se produzir etnografias e, assim, se diferenciar dos modelos clássicos de etnografias nas quais os estatutos da realidade e verdade são importantes para se produzir conhecimento sobre o outro. Nos filmes de Rouch, ficção e imaginação, realidade e verdades não são oposições, mas maneiras que se complementam e se tencionam dentro de uma visão de mundo. Um filme referencial de Rouch, no qual vislumbramos este tipo de estética é *Eu, um negro* (*Moi, un noir*, Jean Rouch, 1958), em que o diretor filma o cotidiano de um grupo de imigrantes nigerianos tentando sobreviver em Abidjan, na Costa do Marfim. Neste filme, Rouch pede aos africanos que encenem diretamente seus comportamentos, ações e reações através de cenas improvisadas. Sjöberg, inspirado no modelo de etnoficção de Rouch, propõe um modelo de encenação parecido para as duas transexuais moradoras de São Paulo.

Desta forma, o trabalho a ser submetido neste colóquio faz parte de um trabalho final da disciplina de Antropologia Visual que teve seu processo finalizado na publicação em forma de artigo na revista do programa de pós-graduação de Ciências Sociais na UNIFESP. Mesmo finalizado, (o texto não foi submetido em nenhum evento de pesquisa) pretendo no ato de apresentar contribuir com o diálogo e propagação do conhecimento.

---

### **BRASIL S/A: A LONGA DURAÇÃO DA BARBÁRIE DO CAPITAL**

**Fernando R. FRIAS**

Mestrando pelo programa de Integração da América – Latina Prolam - USP

[frf.frf30@gmail.com](mailto:frf.frf30@gmail.com)

### **RESUMO**

Ao historiador materialista compreender o passado é capturar a imagem da urgência em seu presente e articular dialeticamente passado, presente e futuro. Nesse sentido, nossa proposta de trabalho ao analisar Brasil S/A é

analisar filmicamente a representação imagética, assim como, o imaginário brasileiro de progresso e desenvolvimento.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Cinema brasileiro; Cinema Latino-americano; Desenvolvimento.

### **RESUMO EXPANDIDO**

O filme *Brasil S/A* procura realizar por meio de uma representação imagética do Brasil uma história a contrapelo do projeto desenvolvimentista brasileiro. O filme é um conjunto de associações de imagens que remete em sua forma a uma construção por imagens da história do tempo presente no Brasil. O filme não se propõe a realizar uma síntese ou uma interpretação desta história, pelo contrário, apenas dá força ao conjunto de imagens montadas por meio de associações ou em alguns momentos justaposições. Em seu prólogo, o primeiro plano apresenta fortes ondulações nas águas seguidas por um plano em plongée de um navio e em seguida um plano geral de um porto e tratores sendo descarregados do navio. Segue um corte seco e a imagem em plano geral aéreo dos tratores sendo escoltados por policiais motorizados e com o emblema da bandeira do Brasil em seus carros e motos. Logo em seguida temos um fade - out de alguns segundos e um plano geral de edifícios e uma gigante bandeira do Brasil sem o emblema oval de ordem e progresso os encobrendo depois.

A descrição do prólogo feita acima nos remete a pensar a análise do filme como uma representação do modelo econômico brasileiro da era LULA/DILMA que podemos conceituar como “neo-desenvolvimentista” ou apoiada em conceitos do desenvolvimentismo. A ironia presente nos emblemas da bandeira e a gigante bandeira encobrendo o conjunto de edifícios nos sugerem uma possível crítica ao modelo de progresso brasileiro, crítica esta que não é feita através de uma argumentação narrativa com palavras sejam um discurso em prosa, entrevistas ou um discurso indireto livre. É somente a força das imagens que dá sustentação a forma do filme. A sequência do filme vai reiterar esta crítica e estabelecer um elo entre passado e presente deixando em aberto ao espectador a síntese de um futuro talvez definido ou ainda a se construir.

---

### **A PERIFERIA NO CINEMA DE CARLOS REICHENBACH: UM OLHAR DE AFETO**

**Geovany H. M. LIMÃO**

Mestrando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi

[geovany-geo@hotmail.com](mailto:geovany-geo@hotmail.com)

### **RESUMO**

O presente artigo investiga a representação da periferia no cinema de Carlos Reichenbach em três de seus filmes que abordam o universo periférico pela perspectiva de suas protagonistas femininas, *Anjos do Arrabalde – As Professoras* (1987), *Garotas do ABC – Aurélie Schwarzenega* (2003) e *Falsa Loura* (2007). O objetivo é mostrar como o interesse de Reichenbach tanto por esse universo quanto por seus habitantes influencia a sua abordagem cinematográfica que resulta num olhar de afeto, e afirmar que esse olhar contribui para a construção de uma visão mais positiva, inclusiva e humana da periferia.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Cinema Brasileiro; Carlos Reichenbach; Periferia.

### **RESUMO EXPANDIDO**

A periferia é um dos grandes focos de interesse do cinema brasileiro. O termo periferia se refere às áreas ao redor de um centro urbano e muita das vezes é empregado para se referir às favelas ou comunidades que ocupam esse espaço. O termo também é carregado de negatividade por causa da notória desigualdade entre as áreas periféricas de uma cidade em comparação ao seu centro, a precariedade da infraestrutura urbana somada à carência de

educação, saúde, segurança e opções de lazer, revelam o contraste das regiões periféricas em relação aos bairros nobres. Muito do olhar que o cinema brasileiro voltou para esse universo a partir do século XX privilegiou uma visão criminalizada, marginalizada e paternalista da periferia. No entanto, mesmo inserido numa realidade mais adversa, a grande maioria das pessoas que moram nesses espaços enfrentam essas adversidades e buscam viver com dignidade. É nesse aspecto da periferia que o cinema de Carlos Reichenbach se debruça e constrói outra visão.

Carlos Reichenbach (1945-2012) é um dos mais importantes cineastas brasileiros. Diretor plural e anárquico, Reichenbach possui um estilo idiossincrático marcado tanto pela despreensão quanto pela elegância. Leitor e cinéfilo voraz, os seus filmes são marcados tanto por citações filosóficas e literárias quanto por referências cinematográficas. O seu cinema é um cinema de extremos e paradoxos, sua linguagem subversiva mistura o erudito e o popular, a poesia e o deboche. A sua trajetória que se inicia no fim dos anos 60 é única e perpassa por diversos momentos importantes da história do cinema brasileiro, como *Cinema Marginal*, *Boca do Lixo*, *Embrafilme*, *Retomada* e *Contemporaneidade*. Dentre os muitos temas que lhe são caros, como utopia, anarquia, paraíso, subversão, erotismo, amores impossíveis, personagens ambíguos, encontra-se também a figura do outro e a periferia.

Em filmes diferentes nas suas propostas e nos seus temas, como *Lilian M – Relatório Confidencial* (1975), *Sonhos de Vida* (curta, 1979), *Amor, Palavra Prostituta* (1980), *As Safadas* (episódio inicial *A Rainha do Flipper*, 1982), *City Life* (episódio *Desordem em Progresso*, 1990) e *Alma Corsária* (1994), temos protagonistas femininas ou masculinas e personagens coadjuvantes pertencentes às camadas populares e o que se percebe nessa representação é o tratamento afetuoso e humanista dado por Carlos Reichenbach. Esse olhar de afeto se estende também em seus filmes que abordam o universo periférico, como *Anjos do Arrabalde – As Professoras* (1987), *Garotas do ABC – Aurélia Schwarzenega* (2003) e *Falsa Loura* (2007), este artigo analisa como o interesse tanto por esse universo quanto por seus habitantes influencia sua abordagem cinematográfica que resulta nesse olhar de afeto que traz uma visão mais positiva, inclusiva e humana da periferia.

---

### COLETIVO NÓS, MADALENAS – MULHERES NEGRAS NO FAZER CINEMATOGRAFICO NUM CENÁRIO DE AUSÊNCIAS EM POLÍTICAS PÚBLICAS

**Gezilane Silvestre da SILVA**

Graduanda em Produção e Política Cultural pela Unipampaniversidade Federal do Pampa, e bolsista no Programa de Educação Tutorial de Produção e Política Cultural – PET/PPC  
[gesilvestrece@gmail.com](mailto:gesilvestrece@gmail.com)

**Karina Constantino BRISOLLA**

Graduando em Produção e Política Cultural pela Universidade Federal do Pampa, e bolsista no Programa de Educação Tutorial de Produção e Política Cultural – PET/PPC  
[kcbrisolla@gmail.com](mailto:kcbrisolla@gmail.com)

#### RESUMO

Abordaremos o campo de políticas públicas cinematográficas, em um cenário majoritariamente masculino, branco e heterossexual, tendo como objetivo problematizar a escassez de políticas públicas para mulheres, ainda que existam órgãos responsáveis por elaborar essas ações. Faremos um estudo de caso do coletivo “Nós, Madalenas”, formado predominantemente por mulheres negras, oriundas de periferias de São Paulo, que se unem e mostram por meio de suas lentes a luta diária das mulheres trabalhadoras, negras e indígenas. A relevância desta pesquisa está na necessidade de evidenciar mulheres que ocupam seu local de fala em cargos de direção, produção e atuação, utilizando o cinema como um espaço de reflexão sobre o ser feminino, tomando o coletivo como ponto de partida para a análise das políticas públicas insuficientes e descontínuas, e assim, constatando a necessidade de fomento.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Políticas públicas cinematográficas; Produção cultural; Cinema feminista; Nós, Madalenas.

### RESUMO EXPANDIDO

A Agência Nacional de Cinema (Ancine) reconhece a baixa participação das mulheres nas produções cinematográficas, ainda que a contribuição feminina a partir da Retomada do Cinema brasileiro apareça de forma significativa, como aponta Lucia Nagib. Com dados do período antecedente ao governo Collor (1990-92), a presença feminina no cinema fica abaixo dos 4%, já nos anos de 1994-98, 19% dos cineastas ativos são mulheres. Elas também aparecem em uma posição de destaque na edição e produção. Nota-se a partir disso, que não é de agora que mulheres fazem cinema, mas que há um silenciamento e marginalização das produções femininas, principalmente quando falamos de mulheres negras no audiovisual, como coloca a cineasta Viviane Ferreira. Apesar da existência de órgãos responsáveis por elaborar ações de fomento como a Secretaria de Promoção de Políticas Públicas para as Mulheres e o próprio MinC, esses ainda são insuficientes para abarcar as necessidades constatadas do campo.

No que tange obras produzidas e protagonizadas por mulheres, desde o cinema de retomada, temos mulheres que ocupam seu local de fala em cargos de direção, produção e atuação e propõem uma reflexão sobre o ser feminino, relatando nossas lutas diárias e fugindo de estereótipos machistas e racistas que são transmitidos ao grande público, utilizando o cinema como linguagem política de denúncia e empoderamento. Assim, discorreremos sobre a trajetória de nove mulheres oriundas de zonas periféricas de São Paulo, que no ano de 2013 se unem e constroem o coletivo “Nós, Madalenas”, formado predominantemente por mulheres negras que mostram através de suas lentes a luta diária das mulheres trabalhadoras, negras e indígenas. Contempladas no ano de 2014 por meio do VAI – Edital da Secretaria de Cultura de São Paulo, que financia projetos culturais desenvolvidos por jovens de baixa renda e de regiões periféricas que possuem uma estrutura precária de equipamentos culturais, produziram o documentário “Mucamas”, que relata o trabalho doméstico a partir das histórias das mães das integrantes, ressignificando as narrativas hegemônicas sobre as questões de gênero e o papel da mulher na sociedade.

Esta análise vai além da participação feminina no cinema devido à desigualdade de gênero, refletimos também sobre as falhas existentes nas políticas públicas, buscando compreender as adversidades do campo, para que cada vez mais se amplie nosso espaço de atuação, imaginando novas formas de ser, como diz Ann Kaplan (2001). É necessário falar dessas mulheres que estão atuando no campo do audiovisual para que coloquemos os olhos sobre esse cenário de políticas públicas de cultura insuficientes e descontínuas, e que pensemos em suas falhas para que possamos superá-las.

---

### VENDE-SE CARNE REBANHO XINGU: VALE QUANTO PESA

**Giovanna de Souza CORBUCCI**

Graduanda em Letras pela PUC-Rio e em Comunicação Social pela ECO-UFRJ

[giovannacorbucci@yahoo.com.br](mailto:giovannacorbucci@yahoo.com.br)

### RESUMO

Este artigo se propõe a ler o objeto-livro *Os anões*, da escritora-artista visual Verônica Stigger, a partir da compreensão dos gestos de montagem dos quais a autora se utiliza para compor um livro-mosaico, com sua materialidade marcada pelas diversas temporalidades em cruzamento nesses gestos – no livro, há contos, peças publicitárias, bilhetes e curta-metragens – e de um ponto, a meu ver crucial em sua obra, que essas fazem emergir: a violência. Algumas *vidas infames* se inscrevem enquanto narrativas em registros da cultura ocidental ainda no século XIX, de acordo com Michel Foucault: tomo tal violência como ponto de partida para a formação desse agenciamento. Um *documento da cultura* sempre pode ser lido como um *documento da barbárie*, como alega Walter Benjamin. Assim, busco fazer uma breve escavação arqueológica dos textos-imagens do objeto-livro de Stigger a fim de compreender maneiras pelas quais nosso passado moderno ainda se inscreve como presente em seus aspectos *visíveis*, na crueldade de algumas violências exacerbadas que se relacionam às *biopolíticas* que empregamos, e nos *invisíveis*: naqueles que compõem nosso(s) modo(s) de ver, fazer, escrever.

### PALAVRAS-CHAVE

Arqueologia; Montagem; Violência; Visualidade.

### RESUMO EXPANDIDO

O agenciamento feito por Stigger, elaborado enquanto objeto entre o conto, o bilhete, a peça publicitária e o curta-metragem parece colocar em jogo um mosaico de materialidades em diálogo com as temporalidades de que emergem. Ao propor uma arqueologia do saber, Foucault indica uma possibilidade de estudo do que está na superfície dessas materialidades (imagem apontada anteriormente por Walter Benjamin) não de maneira apenas hermenêutica, mas por meio de um laborioso contato arqueológico – uma escavação – daquilo que aparece. Esta estratégia se alinha com, como alega André Parente, uma espécie de “fotografia-rede” (PARENTE, 2015), uma imagem potente – quando o texto é imagem – que nos constela para diversos significados construídos e apropriados pelo que podemos chamar, ainda que vagamente, de modernidade. Uma via de investigar isto que aparece enquanto (in)visível, então, é pensar de que maneira, a partir do século XVI, certos regimes representativos (ou escópicos) nos foram ensinados, e como sua influência sobre nossos modos de ver (e também de ler) tem íntima relação com a formação de nossa cultura.

Stigger, ao propor, dentre os fragmentos que compõem o livro, textos-imagens de proveniências temporalmente distantes que se desdobram em imagens do contemporâneo, como a referência aos “Canibais” de Montaigne ou aos “anões”, figuras conceituais de Benjamin, ensaia um gesto de aproximação, mosaico, e, ao mesmo tempo, estranhamento, pelas imagens de violência exacerbada que insiste em evidenciar, que são (in)visibilizadas pelos aparatos vigentes na cultura ocidental moderna. Essas violências constituem uma partilha do sensível baseada em uma civilização fundada a partir de violência física e epistêmica, em que há uma cisão entre a *bios* (vida comunitária) e a *zoé* (vida animal), conceitos retomados por Giorgio Agamben, após a leitura da *biopolítica* de Foucault. Tais conceitos dizem respeito a modos de vida na Grécia antiga: um que considera apenas o sujeito naquilo que ele apresenta de potência de vida, ou seja, seu impulso vital, sua animalidade (*zoé*) – que pode se relacionar a violências exacerbadas inscritas no mosaico de Stigger, como a execução despudorada de um casal de anões em uma fila de caixa de supermercado – e outro que considera o sujeito nas suas interações comunitárias, enquanto superação ou transcendência de tal potência (*bios*) – do qual me parece decorrer uma violência mais sutil, como as que vemos nos fragmentos de conteúdos publicitários apontados no objeto-livro.

Desse modo, em *Os anões*, Stigger parece compor um agenciamento de textos-imagens em que a violência se coloca em questão de maneira dialética: enquanto conformados por um dispositivo supostamente civilizatório, colocam-se em aproximação e distanciamento os dois níveis apontados por Agamben: animalidade e comunidade. O gesto de montagem de Stigger, assim, inscreve imagens que pensam sobre si mesmas enquanto marcas no livro-mosaico e apontamentos acerca de nosso(s) modo(s) de ver, fazer e escrever, que tentam refletir de maneira crítica, porém não muito distanciada, sobre os dispositivos de poder, aliados a regimes representativos, que nos conformam.

---

### AMOR MALDITO: ESTRATÉGIAS DE CIRCULAÇÃO DE UM DRAMA LÉSBICO EM MEIO A PORNOCHANCHADA

Giovanna Picanço CONSENTINI

Mestranda em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos

[gconsentini@gmail.com](mailto:gconsentini@gmail.com)

### RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar os modos de produção, distribuição e exibição do primeiro longa metragem da cineasta Adélia Sampaio, buscando entender como a obra se adapta a lógica industrial cinematográfica e quais as estratégias usadas para circulação do filme durante seu lançamento em 1984.

### PALAVRAS-CHAVE

Cinema brasileiro; Adélia Sampaio; História do Cinema.

### RESUMO EXPANDIDO

Dentro da lógica industrial, a produção cinematográfica se estrutura a partir da divisão da realização de um filme entre os pilares da produção, distribuição e exibição. No Brasil, desde as primeiras produções existe uma constante luta pelo estabelecimento e manutenção de um mercado cinematográfico, embora haja momentos de grande repercussão internacional, como na época do Cinema Novo, e de grande incentivo para produções nacionais, promovido pela Embrafilme.

No entanto, nem todos os cineastas brasileiros participaram de um movimento, seguiam os moldes da indústria ou receberam incentivos do Estado para produção e distribuição de suas obras. Adélia Sampaio foi uma destas cineastas. Ingressou no universo do cinema como telefonista na distribuidora *Difilm*, em 1967, onde conheceu nomes ligados ao Cinema Novo, como Luiz Carlos Barreto e Joaquim Pedro de Andrade. Mais tarde trabalhou como diretora de produção de diversos longas de cineastas como Vanja Orico, Geraldo Santos Pereira e Luiz de Barros.

Autodidata, estreou na direção com alguns curtas metragens, e depois partiu para seu primeiro longa, *Amor Maldito*, um filme de temática lésbica baseado em uma história real. Apesar de familiarizada com os processos de captação, Adélia não obteve financiamento pela Embrafilme e o filme teve que ser produzido em sistema de cooperativa e distribuído de maneira independente, assim como muitos outros da década de 1980. Este trabalho investiga a trajetória de Adélia Sampaio e da produção de *Amor Maldito*, a fim de entender os fatores que contribuíram na produção, distribuição e exibição do filme e como eles se encaixam no sistema de produção cinematográfica, além de apontar quais as estratégias usadas para ultrapassar as barreiras (racismo, machismo e lesbofobia) impostas para a circulação do filme durante seu lançamento em 1984.

---

### A ALEGORIA E O LUTO NO NUEVO CINE LATINO-AMERICANO

**Guilherme da LUZ**

Doutorando em comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

[guilh.gl@gmail.com](mailto:guilh.gl@gmail.com)

### RESUMO

Este trabalho se propõe a um olhar sobre alguns filmes situados no período que compreende as trágicas Ditaduras Militares na América Latina, mas que também compuseram a produção de uma densa cinematografia no continente, cujo conjunto, mesmo multifacetado e heterogêneo, demarcou o movimento denominado *Nuevo Cine Latinoamericano*. A partir dos filmes *Os Fuzis* (1965), de Ruy Guerra e *O dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha pretendemos investigar um modo de operação do conceito de *alegoria* em sua relação com o luto, tal como propôs Walter Benjamin (2013) e Jacques Derrida (2005).

### PALAVRAS-CHAVE

Alegoria; Luto; Cinema Novo.

### RESUMO EXPANDIDO

A alegoria é um conceito frequentemente relacionado ao Cinema Novo e, particularmente, ao cinema de Glauber Rocha. Na maior parte das vezes, trata-se de uma definição clássica trazida desde Goethe, que concerne a uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e um sentido abstrato, quase como uma metáfora. Segundo Avelar (2003), o que românticos como Goethe, Hegel e Coleridge condenam na alegoria é a ausência de mediação. Para o autor: “A forma abrupta, vertiginosa em que as corporalidades alegóricas fazem presentes os nós conceituais exclui a alegoria do projeto estético clássico-romântico, baseado na ascensão cadenciada e mediada do sentido.” (AVELAR, 2003, p. 16). Para às pretensões deste trabalho, nos interessa o deslocamento dado a este conceito a partir de usos que, em nosso entendimento, o tornaram mais potente, como na sua relação com o luto e com a ruína,

operada a partir de proposições de autores como Walter Benjamin (2013), Abraham e Torok (2011), Jacques Derrida (2005), Giorgio Agamben (2007).

Em Benjamin (2013), há, a partir de uma leitura feita do *Drama Barroco*, uma irredutibilidade do vínculo que une alegoria e luto. Da emblematização do cadáver, Benjamin extrai que “o luto é a mãe da alegoria” (BENJAMIN, 2013, 233), pois esta vive sempre um tempo póstumo. Idelber Avelar (2003) diz que a alegorização, em Benjamin, só pode ser compreendida a pleno vigor a partir de sua relação com o cadáver, pois “os personagens do drama barroco morrem porque só assim, como cadáveres, podem adentrar-se a morada da alegoria” (AVELAR, 2003, p. 19). A inscrição da alegoria no campo de interesses deste trabalho ganha fôlego, sobretudo, a partir da leitura feita por Nicolas Abraham e Maria Torok (2011) a partir do conceito de *criptonímia*. Para os autores, a criptonímia é um signo responsável pela criação de sinônimos parciais incorporados ao ego a partir da impossibilidade de se nomear o trauma, sendo este trauma sempre *escritura*. Deste modo, a cripta é uma figura de paralisia que mantém o luto suspenso, pois, a partir da introjeção “se erige uma tumba intrapsíquica na qual se nega a perda e o objeto psíquico é enterrado vivo” (ABRAHAM; TOROK, 2011, p. 03). Tal introjeção é chamada pelos autores de persistência fantasmática.

Deste modo, entendemos que um cadáver transformado em emblema é uma chave de leitura que subjaz grande parte do cinema latino-americano situado no contexto das ditaduras militares instauradas quase simultaneamente em todo o continente. Ao modo como sugeriu Benjamin, “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 2013, p. 189), ou seja, o emblema do cadáver visto no corpo morto do Boi Santo, de *Os Fuzis* (1965) ou no de Coirana, em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), atua, em nosso entendimento, como a virtualização de um luto que opera ao fundo de um conjunto de problemáticas que conjugam, em seu regime de signos, uma imagem que atua estética e politicamente.

---

### MATERIALIDADES, IMPUREZAS, AMBIÊNCIAS E ATMOSFERAS DO CURTA-METRAGEM *BOA VENTURA*

Guilherme de Souza CASTRO

Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi

[guilhermedescastro@gmail.com](mailto:guilhermedescastro@gmail.com)

#### RESUMO

O artigo indica e analisa materialidades expressivas do curta-metragem *Boa Ventura* (Guilherme Castro, 2015), uma adaptação inspirada no livro *Porteira Fechada* (Cyro Martins, 1944), que representa o ambiente humano dos campos e cidades fronteiriças do Sul do Brasil com a Argentina e o Uruguai, na região do *pampa gaúcho*. O ambiente patriarcal e a sociedade estratificada são premissas à construção de personagens em relações densas e não explícitas, um traço do livro que conforma também a narrativa audiovisual em análise. No corpo do filme, são observadas impurezas, ambiências e atmosferas (*stimmung*), resultando em questões sobre a teatralidade no cinematográfico.

#### PALAVRAS-CHAVE

Boa Ventura, Porteira Fechada, materialidades na comunicação.

#### RESUMO EXPANDIDO

O filme curta-metragem *Boa Ventura* (2015, Guilherme Castro, disponível em [www.guilhermecastro.org](http://www.guilhermecastro.org)) é uma adaptação do livro *Porteira Fechada* (1944), segundo da *Trilogia do gaúcho a pé*, do escritor e psicanalista do Rio Grande do Sul Cyro Martins (1908-95), e representa o ambiente humano dos campos e cidades fronteiriças do Sul do Brasil com a Argentina e o Uruguai, no *pampa gaúcho*. A sinopse do filme informa que: “expulsa do campo aonde vivia, a família Guedes é recebida na casa dos parentes da cidade”, o que corresponde, com síntese, mas em novas cenas e ações, a um trecho do livro adaptado. A sociedade estratificada e patriarcal como premissa à construção de personagens em relações densas e não explícitas é um traço do livro que conforma também o audiovisual analisado.

Verificando essas relações formais, o artigo trata das impurezas, ambiências e atmosferas (*stimmung*), resultando em questões sobre a teatralidade no cinema.

Na perspectiva filosófica de uma comunicação centrada no corpo (GUMBRECHT, 2010, p. 29), o interesse está em condições para o sentido materializados em formas expressivas, enquanto produção de presença do filme. Assim, a materialidade do cinema está nos planos cinematográficos produzidos e nos efeitos que causam quando justapostos.

‘Qual a época’ é costumeiramente das primeiras questões conceituais e práticas estabelecidas em qualquer produção. No livro *Porteira Fechada*, a história se passa nos anos 30 do Século XX. Em *Boa Ventura*, a época é indefinida (misturam-se objetos discretos antigos e atuais) e não há uma representação simbólica unitária e exclusiva. Assim, é possível relacionar ao filme o princípio da impureza no mundo midiaticizado: o cinema cessa de visar a realidade “*mais travaille sur des images toujours déjà cinématographiques*” (“mas trabalha com imagens que já são cinematográficas”, em livre tradução), conforme anunciou Francis Ford Coppola (SCARPETTA, 1985, p. 2). A locação/cenário do filme analisado favorece a construção de um dentro/fora, que se afigura a cada personagem conforme o que vê e ouve; assim, sem um narrador onisciente, o uso da câmera está comprometido pelo drama.

*Boa Ventura* não apresenta a indumentária nem a música das representações do gaúcho consagradas e propaladas pelo tradicionalismo. Não é reforçada a figura midiática do homem garboso e heroico, destoante da vida rural da época e de hoje. Mesmo assim, pela temática, estrutura social da casa e da família e contrate entre o contido e o expresso, emana da *mise en scène*, como efeito, uma atmosfera e ambiência, embora abertas, do gaúcho e da fronteira. Os sentidos possíveis estão principalmente nos nuances emanados dos arranjos das formas expressivas do cinema. Sem o primado do texto, a obra adquire “uma espécie de polifonia significante” (SARRAZAC, 2013, p. 58) aberta ao espectador. Em suma, o *gestus* é o da câmera.

---

### INTERESPAÇO DA CENA: LUGAR E PAISAGEM EM A FALTA QUE ME FAZ

Helena Augusta da Silva GOMES

Doutoranda em Geografia/UFMG

[outrahelena@gmail.com](mailto:outrahelena@gmail.com)

#### RESUMO

Em *A falta que me faz*, o conceito de paisagem é trazido para se pensar o local que ela abriga e uma forma específica de mediação com o meio vivido e filmado, transformando-o em lugar para os personagens, e em um segundo nível, construindo-o como um lugar em cena. As relações entre personagens e a realizadora Marília Rocha, apresentando-se, a princípio, mais distanciadas, revelam pouco a pouco as ausências e as lacunas constitutivas das próprias relações criadas.

#### PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Paisagem; Mise en Scène.

#### RESUMO EXPANDIDO

Cena do filme, ambiente de contato entre alteridades, embate entre *mise-en-scènes* diversas. Como um recorte de mundo, o *lugar* é ambiente de existência, onde o mundo é vivido e um cotidiano, compartilhado. O lugar depende da localidade para existir, os *lugares em cena* são coexistentes com os locais filmicos. Como o lugar se constrói em “A falta que me faz”, de Marília Rocha? Como se dão os encontros formadores de uma possível partilha? Dissensos, hesitação e partilhas: afetos compartilhados em uma proximidade alcançada pelos corpos que coabitam a imagem. O jogo de proximidade, afastamento e hesitação, do tatear das presenças e ausências nas vidas das personagens começam a constituir algo como uma relação.

Na análise, o conceito de paisagem é trazido para se pensar o local que ela abriga, transformando-o em lugar para os personagens, e em um segundo nível, construindo-o como um lugar em cena. As relações entre personagens

e a realizadora, apresentando-se, a princípio mais distanciadas, revelam pouco a pouco as ausências e as lacunas constitutivas das próprias relações criadas, que não sendo de uma proximidade fácil, traz a problematização sobre o gesto filmar o outro.

A dimensão composicional das paisagens é sempre tributária das relações que as fazem, assim como as imagens, elaboradas de cena a cena. As alteridades que compõem a imagem tornam-se fundamentais para que o espaço da relação seja uma forma de as personagens *tomarem parte* do espaço da cena. O trabalho se volta para o estudo do caminhar da construção da relação entre a realizadora e personagens, pelo processo de aproximação e criação de um espaço de relações: lugar em cena.

---

### **JOGO DE CENA: UM OUTRO OLHAR SOBRE A ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO**

**Helena Oliveira Teixeira de CARVALHO**

Mestranda em comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora

[helena.otc@gmail.com](mailto:helena.otc@gmail.com)

#### **RESUMO**

O artigo pretende fazer uma análise das entrevistas presentes no filme *Jogo de Cena* (2007), do diretor Eduardo Coutinho, e da construção narrativa do mesmo. O documentário traz depoimentos de mulheres anônimas e de atrizes profissionais, porém, em alguns deles, com as mesmas histórias, o que coloca o espectador em dúvida sobre a veracidade do que está sendo contado. Desse modo, Coutinho levanta a questão sobre o *status* de real da entrevista e os limites entre ficção e realidade. Para tal estudo, recorreremos a uma breve análise do documentário brasileiro e da obra de Eduardo Coutinho, e também ao conceito de “performance”, aplicando-o nas entrevistas em questão. Para isso, trabalharemos com autores como Jean-Claude Bernardet, Fernão Pessoa Ramos, Ismail Xavier e Cláudio Bezerra.

#### **PALAVRAS-CHAVE**

Documentário; Performance; Entrevista.

#### **RESUMO EXPANDIDO**

Sempre que pensamos em documentário, temos dificuldades de encontrar uma definição exata sobre o gênero. Muitos buscam defini-lo a partir do conceito de realidade, fazendo associação com a ideia de cinema do real. Entretanto, tal associação é questionável, pois quando a câmera é ligada, não reproduzimos tudo exatamente como está acontecendo, mas sim representamos uma parte do momento da filmagem.

O cinema documental também é caracterizado por diferenciar-se do cinema de ficção, uma vez que aborda o mundo em que vivemos e não *um* imaginado pelo cineasta (NICHOLS, 2007) como acontece nos filmes ficcionais. Contudo, ficção e documentário não apresentam diferenças que os separam de maneira absoluta, ambos usam os mesmos elementos narrativos, como roteiro, atuação, edição, cenário, entre outros.

A partir da década de 1960, com o surgimento do cinema direto/verdade em que a história é contada através de diálogos, o documentário passou a colocar suas asserções, através de entrevistas e depoimentos, o que, ao longo do tempo, passou a ser um dos elementos centrais da narrativa documental. É nesse contexto também que a entrevista passou a ser trabalhada como um artifício de real nas narrativas audiovisuais, principalmente no cinema documentário e no jornalismo (MUSSE, 2010).

Seguindo essa tendência de exploração de depoimentos orais, porém com o foco voltado para as histórias de vida de pessoas comuns, o cineasta e diretor Eduardo Coutinho teve papel de destaque no cenário do documentário contemporâneo nacional. Considera-se que os filmes do diretor têm um diferencial em relação aos demais documentários, o que se dá pela forma como o diretor conduz a entrevista; pelo tratamento dado às imagens e pela montagem simples, contendo basicamente apenas os depoimentos.

Contudo, o filme *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, foco do presente trabalho, coloca em questionamento o *status* de verdade da entrevista e os limites entre ficção e não-ficção. O longa-metragem traz as histórias de vida de 23 mulheres, narradas pelas próprias. Entretanto, a narrativa também traz depoimentos de atrizes profissionais contando histórias de vida, em alguns momentos as mesmas que as mulheres anônimas, o que faz com que o espectador se pergunte quem está interpretando e a quem pertencem aquelas histórias, tendo que desvendar assim o jogo criado pelo cineasta.

O propósito desse artigo é analisar as entrevistas presentes em *Jogo de Cena* e a construção narrativa do filme, para entender como esse *status* de real e os limites entre o cinema de ficção e o documental foram trabalhados. Para isso, recorreremos a uma breve análise do documentário brasileiro e da obra de Eduardo Coutinho, assim como um estudo da “performance” no filme em questão, a partir de autores como Jean-Claude Bernardet, Fernão Pessoa Ramos, Ismail Xavier e Cláudio Bezerra.

---

### **LOUCURA E TRAGÉDIA: O ESPETÁCULO DO CINEMA DOCUMENTAL**

Iago REZENDE

Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora  
iago.mikan@live.co.uk

#### **RESUMO**

A representação da dor e da tragédia nos processos artísticos de transformação do real em linguagem são recursos da contemplação e da produção de discursos críticos. O Hospital Colônia, entidade psiquiátrica brasileira, tornou-se conhecido a partir do documentário “Em Nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura”, de Helvécio Ratton. Em 1979, a película denunciou os maus tratos aos pacientes em nível nacional, tornando-se prova cabal da necessidade de uma reforma psiquiátrica no país. O objetivo central deste estudo é a compreensão da maneira com a qual a estética do grotesco e do trágico podem ocasionar, nos processos de cinema e audiovisual, transformações sociais e produções de novos discursos perscrutadores.

#### **PALAVRAS-CHAVE:**

Grotesco; Loucura; Tragédia; Estética; Documentário.

#### **RESUMO EXPANDIDO**

*Em Nome da Razão: um filme sobre os porões da loucura* (Brasil – 1979), de Helvécio Ratton, é um documentário produzido em 1979. O filme narra a tragédia psiquiátrica no Hospital Colônia, maior instituição manicomial do país. O filme será analisado em detrimento de seu papel político e na construção dos ambientes audiovisuais propícios ao debate e à Reforma Psiquiátrica. As estratégias utilizadas para a denúncia são discutidas a partir dos processos de mediatização da dor (SONTAG, 2003) e do papel do cinema enquanto produtor de discursos históricos (FERRO, 2010). Segundo Sodré (2002), a tragédia e o grotesco surgem nos espaços artísticos já na Antiguidade, quando o recurso foi estratégia de deslocamentos de sentido, gerando sensações de indignação perante o absurdo.

Nas palavras de Foucault (2002), a loucura é a negatividade. A condição se manifesta sob fenômenos que hoje configuram as análises de seu comportamento discursivo. A partir do filme, é possível observar de que modo o hospital tinha medidas punitivas aplicadas no lugar do tratamento do paciente. O documentário foi realizado por Ratton em 1979, na forma de um curta-metragem documental de 24 minutos. Sua estreia ocorreu durante o III Congresso Mineiro de psiquiatria e tornou-se prova cabal no processo de Luta Antimanicomial como amostra de que as intervenções nos manicômios deveriam ser realizadas de maneira urgente. Em comparação às outras artes, o cinema é relativamente novo: a experiência da relação entre o homem e a mídia são integrantes da moderna relação entre o homem e a mídia. O documentário apresenta uma maneira hodierna de contemplar, através da mediação das lentes, os desastres, dores e tragédias que tomam lugares distantes – geograficamente e afetivamente –.

Dotado de poder narrativo, o produto audiovisual pode se tornar um aliado na construção de novas percepções e debates. O cinema introduz, a partir do século XX, a ideia de que a película também é capaz de produzir discursos e ser coautor da história contemporânea (FERRO, 2010).

Na contemporaneidade, cabe à mediatização da tragédia a elucidação dos fatos ocorridos e a perduração da memória (SONTAG, 2002). Tais processos produzem, no espectador, margens à um discernimento formativo (SODRÉ, 2002), capazes de produzir efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição das imagens da tragédia. O filme documental utiliza sua capacidade de denunciar para fazer com o que o espectador se compadeça a partir da denúncia provocada. As discussões suscitadas pelo filme sensibilizam o espectador que utiliza de sua consciência política a fim de contemplar a memória do conflito (SONTAG, 2003).

Conclui-se que em um ambiente audiovisual, o filme pode transformar concepções e rerepresentar processos históricos sob novas perspectivas. Credita-se, então, às filmagens do Hospital Colônia a incumbência de agir, em conjunto com as forças da luta da Reforma Psiquiátrica, para compreender o passado e produzir novas possibilidades ao porvir.

---

### CULTURA E REGIONALISMO: O AUDIOVISUAL NO MERCOSUL

**Isabel Apel BRITZ**

Graduanda em Relações Internacionais pela Universidade Federal de Santa Catarina

[britezisabel96@gmail.com](mailto:britezisabel96@gmail.com)

#### RESUMO

No contexto da discussão sobre cultura e identidade regional, o presente trabalho busca analisar o Programa Mercosul Audiovisual (PMA), a Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (RECAM) e o Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM). O objetivo é a compreensão do entrelaçamento entre sociedade, políticas privadas e públicas: como existem e como se retroalimentam no setor do audiovisual. Para suporte metodológico, foram realizadas entrevistas com produtores, diretores e atuantes na área; o restante do estudo é embalado na leitura de atas da RECAM a partir de 2008, ano que nela é aprovado o PMA, e também por leituras complementares. As conclusões discutem a neblina existente sobre atuação do Mercosul neste âmbito tão importante da formação identitária de cada habitante do bloco que é o cinema.

#### PALAVRAS-CHAVE

Audiovisual; Mercosul; Identidade Regional .

#### RESUMO EXPANDIDO

O presente artigo busca a compreensão do entrelaçamento entre a RECAM – Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul -, o Programa Mercosul Audiovisual (PMA) e o FAM – Florianópolis Audiovisual Mercosul. Os motivos desta seleção se dão ao fato de que os primeiros são iniciativas propostas a partir dos blocos regionais Mercosul e União Europeia; enquanto as atividades do FAM, de âmbito privado, deveriam tangenciar ou encontrar as daqueles organismos, uma vez que têm objetivos e área de atuação comuns.

O Audiovisual é um setor econômica e culturalmente importante na região, uma vez que além de movimentar as economias de quem dele se encarrega, também é atividade criativa e com impacto identitário, ao difundir as imagens de diferentes culturas, línguas, vidas, tornando mais próximo o que é fisicamente distante.

Logo, a necessidade do estudo do tema no cenário atual, no qual as organizações internacionais são questionadas por sua efetividade e as políticas externas abafadas por prioridades internas, a tentativa de um respiro motivou a escrita do artigo.

Conclui-se que o Mercosul, devido às suas limitações financeiras e políticas, e à RECAM, que além destas ainda é limitada por ser órgão meramente deliberativo, acabam sendo pouco eficientes à união do bloco ao redor de uma identidade e formação Audiovisual comuns. Enquanto isto, o FAM é toda uma rede que une os que desejam e anseiam a efetividade e propagação da cultura através do audiovisual, num movimento estético e de efeito congregador.

---

### **RESSUSCITA-ME: VANGUARDAS, SUPER 8, POESIA, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA**

**Ivan Ferrer MAIA**

Doutor pela Universidade Estadual de Campinas  
Professor da Universidade Anhembi Morumbi

**Renato Coelho PANNUCCI**

Doutorando pela Universidade Estadual de Campinas  
Professor da Universidade Anhembi Morumbi

**Ricardo Tsutomu MATSUZAWA**

Doutorando pela Universidade Anhembi Morumbi  
Professor da Universidade Anhembi Morumbi

#### **RESUMO**

A comunicação pretende discutir como algumas ideias de *Vanguarda* e *Experimentalismos históricos* estão inseridas na concepção do projeto “*Ressuscita-me*” do Coletivo Atos da Mooca. Um cinema urgente e de feitura arriscada, utilizando de procedimentos só possíveis em *Super 8* e em algumas câmeras 16mm, como a chamada técnica do frame único - cada plano dura apenas um quadro, recurso caro a cineastas subterrâneos como *Marie Menken* e *Jonas Mekas*, Filmado em uma tomada única como um *flâneur* proustiano, um *jogador*, carrega uma história aberta, um estado de “busca” com a possibilidade da construção de uma experiência coletiva com o passado.

#### **PALAVRAS-CHAVE**

Cinema Super 8; Vanguarda; Experimentalismo; Walter Benjamin.

#### **RESUMO EXPANDIDO**

Um filme que nasce de uma conversa entre amigos. Um processo aberto, em construção, com reuniões e trocas de ideias descompromissadas. O roteiro toma forma a partir de uma roda que gira. Logo, esse objeto é associado à roca da velha que fia de Humberto Mauro. Entre casulos-novelos, uma criança brinca. Dicotomia do tempo, do trabalho-lazer. São imagens presentes na primeira parte de “*Ressuscita-me*”, filme de urgência, de acaso. Fio, tecido, textura, texto - fotogramas sobre o cinema, sobre o processo.

“*Ressuscita-me*” é um resultado poético experimental construído em uma trama coletiva e afetiva. É parte de um processo participativo envolvendo uma equipe de professores-estudantes.

Foi filmado em *Super 8*, com dois rolos (um pouco mais de três minutos cada). Imagens sujas, granuladas, captadas em uma única tomada, montagem linear, com referências nos cinemas de vanguarda do início do século XX e uso da técnica do *single-frame*. A trilha sonora do filme foi criada no momento da primeira exibição, experiência compartilhada com os músicos, realizadores e público. Cinema arriscado, cinema do imprevisto.

Em uma época de imprevisibilidade, incerteza, complexidade; o excesso da positividade do mundo e a degradação do real/simbólico começam a imperar nas discussões acadêmicas, a condição pós-moderna e a liquidez da modernidade apresentam uma outra configuração de representação do real para uma multidão de solitários.

Na positividade da *sociedade do cansaço* (HAN, 2015) movida pela pressão do desempenho, *animal laborans*, o excesso de informação torna tudo fugaz, efêmero e imediato, anulando a experiência.

O Coletivo Atos da Mooca cogita um processo para escapar do pragmatismo do “trabalho”, refletindo em um humanismo preocupado com a individualidade - um espaço para o tempo lazer, para o “*cuidado de si*”, conceito caros ao pensamento moderno e distantes se pensar nele como um dispositivo ou um processo em uma pós-história.

As vanguardas do século XX descaracterizavam a questão do tempo, marca profunda de sua produção artística, mas carregavam em si um futuro em flecha, ainda que esperavam e viviam uma possibilidade de progresso entre uma *tecnologia funcional* e uma *estética tecnologizada*. Em um regime poético das imagens, o estado do universo calcado na modernidade pode-se relacionar as características das vanguardas no processo em construção do Coletivo Atos da Mooca na realização de “Ressuscita-me”.

Partindo da hipótese central que a experiência se esvai na transparência absoluta, da *sociedade do cansaço*, filmar em uma tomada única como um *flâneur* proustiano, um jogador carregando uma história aberta, um estado de “busca” navega à deriva contra este paradigma. Entre o *Erlebnis* contemporâneo, do *animal laborens* e a possibilidade da construção de uma experiência coletiva com o passado, o *Erfahrung*. Na ambiguidade de apontar para uma transparência absoluta, arauto de um “crime perfeito” descrito por Baudrillard a partir de Nietzsche em “*O assassinato do Real*” (2001). Na relação destes dois polos divergentes, pensar em um processo de produção como o filme “Ressuscita-me” caminha entre a linguagem como meio de troca simbólica ou o seu desbotamento e fragmentação da experiência.

---

### EXPERIÊNCIAS AUDIOVISUAIS NA CENA TEATRAL

Jair Sanches MOLINA Jr.

Mestrando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP

[jair.molina@usp.br](mailto:jair.molina@usp.br)

#### RESUMO

Apresenta-se um breve percurso histórico das relações entre luz, palco e tela em diferentes períodos, grupos e peças teatrais que se utilizam do mecanismo de exibir e projetar filmes e manipular imagens e sons em tempo real como recurso expressivo para composição de cenários, iluminação, videoinstalação, videomapping, videoarte, Vjing, audiovisual interativo, entre outros. Como exemplo de grupo teatral a utilizar-se das experiências audiovisuais em tempo real, focaremos na companhia brasileira Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, sediada em São Paulo, com atenção especial à ópera de carnaval *Os Bandidos*, encenada em 2008.

#### PALAVRAS-CHAVE

Experiências; Audiovisual; Cena Teatral

#### RESUMO EXPANDIDO

Este artigo realiza uma análise histórica das projeções audiovisuais na cena teatral desde os tempos mais remotos, como o teatro de sombras, até a era moderna com projeções cinematográficas em película e o advento do vídeo e projeção digital.

No caso específico de telas e projeções fílmicas, vamos analisar diversas obras, desde as primeiras experiências realizadas pelo cineasta russo Sergei Eisenstein, ex-aluno de Meyerhold, que ainda em 1923 realiza pela companhia *Proletkult* de Moscou a obra teatral *O Sabichão*, no qual algumas cenas filmadas são exibidas em película como *flashbacks* de ações que aconteceram no palco, ou que complementam a narrativa, além das projeções dos créditos finais e de agradecimento. Outro diretor precursor ao empregar projeções fílmicas em peças teatrais na década de 20 é o diretor teatral alemão Erwin Piscator. Soldado na Primeira Guerra Mundial, Piscator teve acesso ao

depósito de arquivos fílmicos e negativos, e projetou algumas destas imagens na peça *As aventuras do bravo soldado Schweik*, em 1926.

No Brasil, temos como precursor deste movimento o diretor Raul Roulien, que fez sucesso em Hollywood na década de 1930, como ator de grandes filmes comerciais da época. Em seu retorno ao Brasil em 1936, Roulien cria com Oduvaldo Vianna, no Rio de Janeiro, a Companhia de Filmes Cênicos, uma mistura de teatro com cinema, mas o projeto é abandonado após alguns fracassos de bilheteria.

Em 1949, outras possibilidades de projeções fílmicas favorecem a moderna cenografia teatral que também sofre influência artística. O cenógrafo Jo Mielziner desenha o cenário da montagem nova-iorquina *A Morte do Caixeiro Viajante* (dirigida por Elia Kazan) criando um efeito cinematográfico de árvores banhadas pelo sol nas ações desenvolvidas em flashback. Uma das primeiras experiências a utilizar a tecnologia do vídeo em uma peça teatral foi realizada por Josef Svoboda, cenógrafo da produção *Intoleranza* realizado pelo Grupo Ópera de Boston em 1965. Svoboda cria um circuito fechado de televisão, que possibilita o registro ao vivo da ação no palco por cinegrafistas e sua transmissão direta para uma gigante tela de projeção.

Durante o final da década de 1970 e início dos anos 80, com a popularização do vídeo VHS e da sua introdução em performances e *happenings*, as projeções de imagens em movimento em obras e espetáculos teatrais aumentam consideravelmente no mundo todo. Nesse período de redemocratização no Brasil, outros grupos de teatro começam a utilizar-se do vídeo para realizar experiências audiovisuais, tópico que veremos com mais detalhes a partir da análise da companhia Teatro Oficina, um dos grupos mais produtivos no país. Entre as obras realizadas pela companhia, apresentamos um percurso histórico até a realização do espetáculo teatral *Os Bandidos* (2008), com direção de José Celso Martinez Correa.

No caso dessa encenação, pude acompanhar atentamente de que forma a criação literária transformou-se em cenografia audiovisual, já que participei como colaborador criativo da equipe videográfica no grupo, entre os anos de 2007 a 2011, sendo a equipe de vídeo desta encenação também formada por Cassandra Mello, Gabriel Fernandes, Renato Banti e direção de Elaine Cesar.

---

### DO CINEMA À INSTALAÇÃO: A UTILIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL COMO RECURSO EXPRESSIVO NA ARTE

**Jamer Guterres de MELLO**

Pós-doutorando em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi

[jamermello@gmail.com](mailto:jamermello@gmail.com)

**Davi Marques Camargo de MELLO**

Mestrando em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi

[davimcmello@gmail.com](mailto:davimcmello@gmail.com)

#### RESUMO

Este trabalho procura compreender em que medida o registro documental passa a produzir um interesse – tanto em função da espetatorialidade, quanto da análise teórica – ao universo da arte contemporânea. A partir de alguns elementos de um curta-metragem de Miguel Rio Branco exibido inicialmente no circuito de festivais de cinema e posteriormente transformado em videoinstalação, é possível reconhecer o interesse cada vez mais recorrente das artes visuais pelo registro audiovisual documental, uma vez que o documentário deixa de ser tomado como registro direto e objetivo do real e passa a ser considerado como um mecanismo de forte apelo estético.

#### PALAVRAS-CHAVE

Documentário; videoinstalação; artes visuais.

## RESUMO EXPANDIDO

Este trabalho busca investigar o interesse cada vez mais recorrente das artes visuais pelo registro audiovisual documental. É possível perceber um aumento de instalações audiovisuais em espaços expositivos que se utilizam de recursos como relatos subjetivos, investigação antropológica e a forma ensaística da autorreflexão. Para tanto, vamos nos deter sobre o curta-metragem *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (Miguel Rio Branco, 1980), obra que mostra imagens feitas no Pelourinho, em Salvador, em uma zona degradada de prostituição, antes da revitalização do bairro. O filme foi exibido inicialmente no circuito de festivais de cinema e posteriormente foi transformado em videoinstalação.

Miguel Rio Branco é um dos mais importantes artistas brasileiros, trabalhou com pintura, cinema, fotografia e vídeo e se dedica à mistura de formatos artísticos que envolvem a constituição e a composição das imagens. Para ele, a imagem funciona como uma espécie de ponto de vista particular, um mecanismo que o conduz a um pensamento crítico sobre a identidade brasileira. Em *Nada levarei...* a câmera transita pelo interior de bares, bordéis e residências transformando a deterioração do espaço e a degradação do corpo em beleza plástica, produzindo um emaranhado de diferentes texturas a partir da materialidade pictórica das imagens. A sobreposição de imagens, ruídos e música, sem narração em voz off, cria um tom narrativo bastante subjetivo, assim como a exposição de nudez e violência em contraste com imagens de igrejas e crianças acaba gerando um fio condutor político ao filme. De um lado temos a precariedade como substrato sensível das imagens, um estilo firmemente demarcado, uma forma que se produz a partir do próprio conteúdo precário. Por outro lado temos uma dimensão antropológica que produz uma determinada poética da alteridade, uma forma de olhar para a identidade do povo sofrido de uma região pobre e degradada da cidade.

A partir de alguns dos elementos identificados nesta obra é possível reconhecer a transformação pela qual passa o documentário nas últimas décadas. De um formato que tradicionalmente busca capturar o mundo histórico para produzir um discurso objetivo – bastante distante das preocupações do universo da arte – passa a representar o mundo explicitando seu caráter de mediação e, assim, é tensionado pela autonomia da forma e pela autorreflexão. O documentário deixa de ser tomado como registro direto do real e passa a ser considerado como um mecanismo de forte apelo estético.

O que interessa a esta pesquisa é tentar perceber em que medida o registro documental passa a produzir um interesse – tanto em função da espectacularidade, quanto da análise teórica – ao universo das artes, em detrimento do universo cinematográfico. A intenção é de tentar compreender, a partir da obra de Miguel Rio Branco, de que forma se dá a utilização do documentário audiovisual como recurso expressivo na arte.

---

## O CINEMA COMO RESISTÊNCIA À VIOLÊNCIA CONTRA O NEGRO NA SOCIEDADE BRASILEIRA

**Jaquelina Maria IMBRIZI**

Professora da Universidade Federal de São Paulo

[jaque.imbrizi@gmail.com](mailto:jaque.imbrizi@gmail.com)

**Eduardo de Carvalho MARTINS**

Psicólogo/Universidade Federal de São Paulo

Professor-pesquisador/Universidade Federal de São Carlos

[dupsimart@yahoo.com.br](mailto:dupsimart@yahoo.com.br)

## PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Violência; Psicanálise.

## RESUMO EXPANDIDO

Podemos afirmar que a violência contra o jovem, negro, de classe social baixa e que mora nos territórios apartados das grandes cidades é um dos maiores problemas na sociedade brasileira atual, refletindo certo mal-estar na

contemporaneidade. O cinema poderia ser uma forma de resistência a este tipo de violência e de mal-estar? O que as Intervenções Psicanalíticas Clínico-Políticas podem contribuir para a análise dos discursos que são produzidos por narrativas cinematográficas que abordam a violência contra o chamado PPP (preto, pobre e de periferia)?

Esta apresentação tem como objetivo problematizar tais questões a partir da análise de dois filmes brasileiros: “Brother” (2009), do diretor Jeferson De e “Os 12 trabalhos” (2006), do diretor Ricardo Elias. Os longas têm em comum a abordagem do cotidiano de jovens que vivem nas periferias e que sofrem com a violação cotidiana dos seus direitos sociais básicos. As trajetórias destas personagens estão sujeitas a iminentes acontecimentos-ruptura, que podem acometer a vida destes sujeitos, evidenciando tanto a falta de suportes sociais quanto os sofrimentos sociopolíticos que vivenciam (ROSA, 2016).

O método que será utilizado para a análise das narrativas fílmicas faz diálogo com as relações entre Psicanálise e Política e visa produzir intervenções que articulam a dimensão da singularidade às condições políticas com vistas a localizar a implicação do sujeito com seu desejo, tendo como referência alguns conceitos, tais como: responsabilidade e responsabilização social; humilhação social (GONÇALVES-FILHO, 1998); violência subjetiva, simbólica e sistêmica (ZIZEK, 2015); e acontecimento-ruptura (CARRETEIRO, 2003).

Aqui podemos assinalar ao menos duas dimensões presentes nesta apresentação, intimamente relacionadas ao compromisso ético, estético, social e político de algumas produções cinematográficas que visam contribuir com as transformações das condições históricas, econômicas e sociais que participam da segregação social.

A primeira dimensão diz respeito a angariar esforços de todos os setores da sociedade para reduzir os índices de violência e erradicar as mortes de jovens negros, periféricos e de classes subalternizadas, juntamente com os inúmeros sofrimentos causados por estas perdas.

A segunda se refere à importância de se problematizar e produzir visibilidade para o fato de que estas modalidades mais frequentes de violência recaem incisivamente sobre a população em situação de vulnerabilidade social, ou ainda, como alguns autores afirmam: a violência recai sobre as vidas nuas (AGAMBEN, 2010), entendidas como as vidas matáveis e consideradas como resto social que não são contadas (RANCIÈRE, 2014), em decorrência da fé cega no progresso e no crescimento ilimitado da riqueza própria ao modo de produção capitalista.

---

### O USO DA TRANSMÍDIA NO AUDIOVISUAL LATINO

Jaqueline de OLIVEIRA

Mestranda pela Anhembi Morumbi

[jornalista.jack@gmail.com](mailto:jornalista.jack@gmail.com)

#### RESUMO

O seguinte estudo propõe apresentar a narrativa transmídia como um recurso fundamental para expansão e interação das produções audiovisuais latinas. A utilização desse recurso tem proporcionado maior visibilidade em diferentes tipos de projetos audiovisuais como, cinema, documentários de ficção e não ficção, animação, séries para TV e webseries. Trata-se de uma visão ampla de produção que não atende apenas ao consumo tradicional desses conteúdos, mas de múltiplos formatos de distribuição, visualização e interação com uma sociedade cada vez mais conectada. Onde a conexão entre produtor e espectador não se dá apenas pela sua exposição visual e sonora, mas, sobretudo, pela interação que os meios de comunicação e diversas plataformas de mídia possibilitam a sua audiência.

#### PALAVRAS-CHAVE

Audiovisual; Transmídia; Convergência; Conexão; Interação

#### RESUMO EXPANDIDO

A convergência dos meios apresentada com o advento da internet (séc. XX) permitiu ao produtor audiovisual criar diversas possibilidades por meio da *transmedia storytelling*, conceito que revela transmissão de uma história em

diferentes tipos de mídias sabendo que as histórias precisam ser adequadas e contadas de formas diferentes para cada tipo de mídia. A transmídia surge como uma nova estética decorrente da convergência das mídias (JENKINS, 2009:49), por meio dela é possível ampliar todo um conceito de produção sem se atrelar apenas a um único modo de consumo. Um filme, não necessariamente é feito para ser consumido somente na grande tela, há outros meios de distribuição, porém com uma narrativa específica para cada uma delas (TV, Internet, Games, Animação e HQs) proporcionando maior interação entre produtor e espectador. Diante da era da informação, produtores de conteúdo estão se atentando a essa tendência iniciada pioneiramente nos Estados Unidos, nas grandes produções cinematográficas de Hollywood como no caso da franquia, *Matrix* (Andy Washowski e Lana Washowski, 1995).

Nos diferentes casos de produções interativas, a transmídia se desdobra em diversos processos de interação e propagação de conteúdo passível de experiências positivas e de repercussão na cultura de consumo desses produtos que podem se refletir inclusive no contexto social de algumas sociedades. Em toda produção transmidiática, é possível observar como as práticas de engajamento e interação entre público e audiência podem ampliar o comportamento de participação e interesse coletivo nas redes como um todo. Na América Latina há relevantes produções transmidiáticas de diferentes gêneros de produção em países como: Argentina, Chile, Colômbia e iberoamericano, como a Espanha. Por meio da exposição de diferentes *cases* de produções desses países, o presente estudo pretende apresentar novos conceitos de produção e como a união da tecnologia, convergência e conexão dos meios de comunicação ampliaram e mudaram o modo de produção audiovisual.

---

### O FILME-ENSAIO NA AMÉRICA LATINA – UMA COMPARAÇÃO ENTRE CABRA MARCADO PARA MORRER DE EDUARDO COUTINHO E NOSTALGIA DE LUZ DE PATRÍCIO GUZMAN

João Knijnik

Mestre em Comunicação pela UNIP

[osanosjk@gmail.com](mailto:osanosjk@gmail.com)

#### RESUMO

Este texto aborda o filme-ensaio, gênero que oscila entre o documentário e a ficção. A partir de dois filmes latino-americanos, vamos comparar a linguagem utilizada e como os diretores se posicionaram frente aos seus desafios narrativos. *Cabra marcado para morrer* (1984) conta a história de um filme que Eduardo Coutinho paralisou à força do golpe militar de 1964. Muitos anos depois, ele vai procurar os personagens do filme e reconstituir suas vidas. O cineasta chileno Patricio Guzman localiza seu filme *Nostalgia de luz* (2010) no deserto de Atacama, onde teriam sido assassinados e enterrados presos políticos durante a ditadura Pinochet. Os dois cineastas usam uma narração em off diferenciada, com forte tom interpretativo e desenvolvendo uma linguagem própria adequada a cada tema. Eles abrem parênteses para outros temas de seu interesse, estruturando narrativas que serão comparadas e identificadas nos dois filmes.

#### PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Ensaio; Narrativa visual

#### RESUMO EXPANDIDO

Este trabalho parte de afirmações de Gilles Deleuze que reconhece, nas suas conclusões sobre cinema, que os diretores são pensadores. Segundo ele, nenhuma “determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, linguística), nem reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos do cinema”. (DELEUZE, p. 332). Esta especificidade aparece em filmes em que o pensamento do diretor se reflete na tela como parte do processo de concepção do filme, o que vem a ser nomeado por teóricos como Arlindo Machado como Filme-ensaio.

O Filme - Ensaio é uma busca de uma realidade que deve aparecer na tela e não ideias concebidas anteriormente à feitura dos filmes. Na voz, na presença física e em outros elementos; os cineastas se mobilizam para desenvolver um tema. A própria feitura do filme é passível de ser transformar em narrativa.

Eduardo Coutinho filma *Cabra marcado para morrer* investigando o que aconteceu com os personagens. Ele mesmo faz as entrevistas. Sua voz é constante e sua imagem aparece de relance, não é evitada porém também não é permanente. O filme vai acontecendo na medida em que é filmado. A busca do diretor, suas pesquisas, a forma com que encontra os personagens; são elementos que se desenvolvem como narrativa num fluxo que corresponde ao que o diretor vai encontrando. Existe uma intenção de trazer a História e também de contar como cada participante daquele filme que seria finalizado quase vinte anos antes levou sua vida.

Patricio Guzman se expõe pela voz. Ele desenvolve um discurso: uma comparação entre a história dos desaparecidos da ditadura militar chilena com a busca dos astros no observatório do Deserto de Atacama. Ele trabalha o tom da voz de uma forma grave, emocionada, é sua visão da ditadura que ele divide com os espectadores. Existe uma preocupação de reunir imagem e som como numa partitura, tentando associá-los, visando manter o discurso racional e assim construir a dor do passado e do presente do Chile. A emoção é construída aos poucos, milimetricamente saindo da voz em Off e dos depoimentos.

Temos aqui duas visões diferentes sobre assuntos eminentemente políticos, cada um com seu ponto de vista, sua maneira de narrar que usam os elementos do Filme-Ensaio de maneiras diferentes. São dois longos ensaios, plenos de olhar crítico mas permeados por intensa emoção. Cada um utiliza ferramentas para desenvolver suas intenções narrativas. A voz, por exemplo, está nos dois filmes e serão analisadas e comparados neste trabalho, assim como os elementos da imagem, como movimentos de câmera, enquadramentos e estrutura da montagem. O que é cinematográfico deve necessariamente constituir os elementos para a formação de ideias, num fluir de imagens e sons que se tornam pensamento e sensação de modo que só o cinema pode trazer.

---

### DO TERROR AO TERRIR: RINDO DOS PRÓPRIOS MEDOS EM UM GÊNERO CINEMATOGRAFICO

**Jordane Trindade de JESUS**

Pesquisador, Jornalista, Especialista e Mestre em Comunicação (UFJF)  
[jordanetrindade@yahoo.com.br](mailto:jordanetrindade@yahoo.com.br)

**Alexandre Mendes MUCHON**

[alexmuchon@gmail.com](mailto:alexmuchon@gmail.com)  
Pesquisador e aluno do Centro Educacional Águia de Prata (CEAP)

**Natan Franco MARTINS**

[natanfmartins@gmail.com](mailto:natanfmartins@gmail.com)  
Pesquisador e aluno do Centro Educacional Águia de Prata (CEAP)

#### RESUMO

O trabalho discorre sobre um gênero de cinema específico: o terror, que desde a década de 1920 tem ganhado espaço no universo cinematográfico, sendo cada vez mais aprimorado e incrementado. Vários filmes desse segmento trazem em suas narrativas algum apelo natural ou sobrenatural, desde *serial killers* até demônios ou fantasmas. Contudo, sendo o cerne do cinema a chamada 'impressão de realidade', como garantir que esse gênero continue a criar sustos em vez de risos? Como evitar que essa manifestação artística se desvirtue do propósito para o qual ela foi originalmente criada? Estaria a 'arte do horror' perdendo o seu poder e, conseqüentemente, arrancando de seus espectadores mais risos do que sustos? O trabalho tem como objetivo investigar a linha, em alguns casos, tênue que separa o "terror" do "terrir", levando em conta o processo subjetivo de seus espectadores.

#### PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Terror; Comédia; Arte; Narrativa.

## RESUMO EXPANDIDO

Desde o início do século XX, surgiram diversos gêneros cinematográficos, resultantes de suas narrativas e apelos subjetivos. Através de um levantamento bibliográfico e filmográfico, este estudo ressalta o surgimento do cinema de terror e sua influência para o campo das artes, além de refletir sobre os demais movimentos precursores do mesmo como o expressionismo alemão etc. Ligado a todo e qualquer tipo de ameaça ao corpo e à mente, o gênero de terror valeu-se de vários tipos de “instituições amedrontadoras” que vão de sujeitos corpóreos como monstros gigantes/interplanetários e assassinos seriais até projeções espectrais como ilusões ou fantasmas ectoplasmáticos; estes “sujeitos” e “aparições” renderam – e ainda rendem – ao cinema inúmeras sequências e remakes, além de altas bilheteiras. Contudo, é possível dizer que o cinema de terror tem decaído ao longo das décadas? Acredita-se que a questão da representação cinematográfica estaria relacionada ao problema.

Uma resposta que estaria ligada a esse questionamento baseia-se no subgênero de terror intitulado como “terrir”. Sendo o cinema, desde os seus primórdios, calcado na “imersão” e na chamada “impressão de realidade”, tendo suas matrizes na representação aristotélica (verossimilhança), pode-se dizer que o terrir surge da má representação do que se vê na tela. Com representações insossas e inverossímeis, as narrativas de terror acabam quebrando o pacto imagético-imersivo para com a sua audiência, e, dessa forma, o que antes deveria causar pânico e medo, acaba causando risos e gargalhadas, justamente por sua péssima representação ou “não-convencimento”.

Crê-se que com a evolução das audiências, as mesmas foram dotadas também de uma *expertise* em relação às produções de terror. Dessa forma, o que antes poderia causar grande espanto, pode não impactar tanto assim nas novas gerações, podendo para elas, beirar ao cômico. Além dos investimentos e da boa produção cinematográfica, esse fator deve-se à questão da subjetividade, pois o que pode convencer um espectador pode não convencer outro. Nesse contexto, pode-se dizer que a verossimilhança é variável de audiência para audiência.

Portanto, o trabalho tem como objetivo analisar e encontrar percepções de tais audiências em relação à transformação do terror em terrir, ou seja, tentar encontrar o ponto-chave que torna o assustador em cômico. Além de um levantamento bibliográfico e filmográfico, a metodologia de pesquisa contou com a aplicação de questionários para determinado grupo focal, sendo este composto de 60 alunos do Ensino Médio do Centro Educacional Águia de Prata em Lagoa da Prata, Minas Gerais. Através da aplicação e análise de um questionário individual contendo 10 perguntas foi possível identificar e mensurar como o medo ainda pode – ou não – ser transmitido aos adolescentes da contemporaneidade através desse gênero cinematográfico.

---

**GLAUBER ROCHA, TEAT(R)O OFICINA E A EPIFANIA FINAL**

**Josafá VELOSO**

Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela PPGCA-UFF

[josa.veloso@gmail.com](mailto:josa.veloso@gmail.com)

## RESUMO

A partir da análise crítica do filme *A Luta II – O Desmassacre*, dirigido por Eryk Rocha, (quinta e última parte da transcrição teatral de *Os Sertões* de Euclides da Cunha levada a cabo pelo Teatro Oficina), pretende-se evidenciar o diálogo deste com a estética do cineasta Glauber Rocha.

## PALAVRAS-CHAVE

Os Sertões; Glauber Rocha; Teatro Oficina

## RESUMO EXPANDIDO

A partir da análise crítica do filme *A Luta II – O Desmassacre*, dirigido por Eryk Rocha, (quinta e última parte da transcrição teatral de *Os Sertões* de Euclides da Cunha levada a cabo pelo Teatro Oficina), pretende-se evidenciar o diálogo deste com a estética do cineasta Glauber Rocha. O gosto pela alegoria, o anseio de totalização,

o ritual entre o mito e a história, o sagrado e profano nos trabalhos do Oficina e de Glauber. Essas aproximações são elaboradas a partir de um mergulho imanente nos procedimentos de montagem de *Luta II* que, como se verá, dialoga e reflexiona o trabalho de montagem da filmografia glauberiana. Proponho exercitar um olhar crítico que escave as especificidades fílmicas de uma obra magnífica: *A Luta II – O Desmassacre*. Um livro que vira peça que vira filme que vira DVD sobre aquilo que foi, na significação integral da palavra, um crime. Ou melhor, uma tragédia. Um ato de tragédia.

De 2001 a 2007, o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona dedicou-se à épica adaptação, ou melhor, transcrição de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Dividida em cinco partes, A Terra, O Homem I, O Homem II, A Luta I e A Luta II – O Desmassacre, o espetáculo durava ao todo 26 horas. Um feito artístico extraordinário. As cinco partes construídas sob direção geral de Zé Celso Martinez Corrêa e com a colaboração de mais de 60 técnicos e atores viraram também filmes, exibidos poucas vezes nas salas de cinema e agora disponíveis em DVD.

*A Luta II - O Desmassacre* narra a quarta e derradeira expedição do exército brasileiro ao sertão nordestino, com o envio de 12 mil soldados, canhões, armas modernas e estrategistas, como o Marechal Bittencourt, que pela primeira vez na história do exército brasileiro criou uma base de operações distante do front, de onde comandou as manobras, chefiadas pelo general Arthur Oscar e secundada pelo sanguinário general Barbosa. O filme discorre sobre os últimos dias da guerra civil de Canudos, que resultou no massacre de mais de 25 mil sertanejos, na morte do próprio Antônio Conselheiro e na destruição da cidadela. Mas no Teatro Oficina, o massacre de Canudos é encenado não como uma missa de repetição do martírio, mas sim da perspectiva de um “des-massacre”.

---

### O RASTRO NO FILME-ENSAIO LATINO-AMERICANO

Júlia VILHENA

Mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC- Rio

[vilhena.julia@gmail.com](mailto:vilhena.julia@gmail.com)

#### RESUMO

O trabalho propõe uma reflexão sobre as imagens de arquivo nas narrativas do filme-ensaio latino-americano, sob as categorias de rastro e sobrevivência. O corpus analítico será composto pelas obras: *Nostalgia da Luz* (2012), do chileno Patricio Guzmán; *Os Loiros* (2003), produção argentina de Albertina Carri e *Passaporte Húngaro* (2001), da realizadora brasileira Sandra Kogut.

#### PALAVRAS-CHAVE

Arquivo; Filme-ensaio; Sobrevivência, América Latina.

#### RESUMO EXPANDIDO

O trabalho propõe uma reflexão sobre as imagens de arquivo nas narrativas do filme-ensaio latino-americano, com ênfase nas categorias de rastro e sobrevivência. Tendo em vista uma tendência contemporânea de incorporar materiais de arquivo na construção de narrativas, tanto de ficção, como de não-ficção, pretende-se refletir sobre suas possíveis causas e desdobramentos.

A fim de analisar expressões criativas do uso do arquivo no cinema latino-americano contemporâneo, nos deteremos em três obras: *Nostalgia da Luz* (2012), do chileno Patricio Guzmán; *Os Loiros* (2003), produção argentina de Albertina Carri e *Passaporte Húngaro* (2001), da realizadora brasileira Sandra Kogut.

O corpus de análise possibilita uma discussão rica sobre a busca por vestígios do passado em trajetórias sociais latino-americanas repletas de lacunas e apagamentos. Os filmes favorecem a reflexão sobre o uso de fragmentos do passado, à luz da concepção benjaminiana de rastro, na reconstrução de histórias que entrelaçam narrativas individuais à memória coletiva.

As três obras adotam a forma livre do filme-ensaio, cujas particularidades serão discutidas no ensaio, tais como a presença da voz *over* que recolhe os rastros e conduz a narrativa fílmica. No caso particular de *Nostalgia da Luz*, não se trata de um autorretrato, no entanto, o filme também traz o encontro de distintas temporalidades na

costura das reminiscências. Discutiremos também a hibridização de elementos do cinema de ficção e de documentário dentro do filme-ensaio, dialogando com a obra *A Partilha do Sensível*, de Jacques Rancière.

O recorte dos filmes propostos também estimula a reflexão em torno do uso da imagem e da palavra na elaboração das narrativas contemporâneas. Para tanto, será feita uma análise comparativa de seus usos pela linguagem cinematográfica.

---

### EL SANATÓRIO: UMA REFLEXÃO SOBRE O NOVO CINEMA COSTA-RIQUENHO

**Juliana C. Borges MONTEIRO**

Mestranda em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi

[jullyc22@hotmail.com](mailto:jullyc22@hotmail.com)

**Marília Folgoni MARCUSSI**

Mestranda em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi

[mafolgoni@gmail.com](mailto:mafolgoni@gmail.com)

#### RESUMO

Este trabalho se propõe a examinar o longa-metragem de horror *found footage* *El Sanat6rio* (Miguel Alejandro Gomez, 2010) pelo viés da par6dia cr6tica que ele prop6e em rela76o a certos modelos narrativos recorrentes de filmes estadunidenses deste mesmo g6nero e, a partir disso, considerar a abordagem autorreflexiva com que o filme discute o emergente cinema costa-riquenho.

#### PALAVRAS-CHAVE

*El Sanatorio*; Par6dia; Cinema; Costa-Rica; Horror; Found Footage.

#### RESUMO EXPANDIDO

Desde a virada do s6culo, o cinema da Costa-Rica vem passando por um crescimento exponencial na produ76o de longas metragens. Somente no per6odo de 2001 a 2011 foram registrados vinte filmes, contra nove durante todo s6culo XX. Segundo a autora Maria Cort6s, autora do artigo *El Nuevo Cine Costarricense* (2012), o aumento da produ76o e distribu76o de longas no pa6s se deve, principalmente, 6 cria76o do Festival Internacional de San Jos6 em 2001, respons6vel por atrair diretores dos Estados Unidos, Europa e, sobretudo, de Cuba. A partir da6, outras mostras nasceram e fortaleceram o crescimento da produ76o, juntamente com alguns instrumentos de fomento relevantes que passaram a atuar no pa6s: a abertura de um curso de mestrado em Cinema e Produ76o Audiovisual pela Universidad de Costa Rica, um plano de carreira em Cinema, Televis6o e Anima76o Digital pela Universidad Veritas, al6m de o pa6s ter ingressado no fundo de fomento para o audiovisual Centro-americano e Cuba - o Cinergia - e no maior fundo de coprodu76o ibero-americano, o Ibermedia.

Com uma extensa gama de incentivos, novas tecnologias e foco no baixo custo, o cinema costa-riquenho avan76ou em diversas dire76es. Uma delas 6 dada pelo divertido e aterrorizante *found footage* ficcional de horror *El Sanat6rio*, lan76ado em 2010 por Miguel Gomez. O filme conta a hist6ria de dois amigos que resolveram investigar e documentar em v6deo atividades sobrenaturais no hospital abandonado da cidade em que moram. C6ticos, os dois documentaristas de primeira viagem v6o agregando companheiros a uma jornada que aparenta ser fracassada, por6m o fim do longa surpreende pelas estrat6gias de horror utilizadas, proporcionando um desfecho digno de uma produ76o estadunidense.

A partir deste panorama, 6 poss6vel interpretar o filme pelo viés par6dico do recente cinema costa-riquenho, onde a produ76o cinematogr6fica ainda 6, de certa forma, incipiente, sendo, contudo, capaz de surpreender. Ao se utilizar de modo c6mico de um modelo amplamente explorado no cinema de horror americano - o falso *found*

*footage* -, *El Sanatório* brinca com o “fazer fílmico” numa espécie de autorreferência à juventude e ousadia do próprio cinema costa-riquenho.

---

## PANORAMA DA ANIMAÇÃO BRASILEIRA NOS ANOS 2000

**Laura Loguercio Cánepa**

Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi  
[laura\\_canepa@yahoo.com.br](mailto:laura_canepa@yahoo.com.br)

**Genio NASCIMENTO**

Mestrandos em Comunicação Audiovisual Universidade Anhembi Morumbi  
[genionascimento@gmail.com](mailto:genionascimento@gmail.com)

**Stephanie WATANABE**

Mestrandos em Comunicação Audiovisual Universidade Anhembi Morumbi  
[stephanie@moonshot.com.br](mailto:stephanie@moonshot.com.br)

**Marcus Vinícius Guio de CAMARGO**

Mestrandos em Comunicação Audiovisual Universidade Anhembi Morumbi  
[marcus.camargo@uol.com.br](mailto:marcus.camargo@uol.com.br)

### RESUMO

O objetivo deste artigo é traçar um panorama da animação brasileira nos anos 2000, no cinema, TV e publicidade. Depois de um breve histórico sobre a história da animação no Brasil, aprofundaremos em uma análise da produção a partir dos anos 2000, momento em que a animação brasileira começa a ganhar destaque internacional, seja com a participação de produções do Brasil em premiações, como no Festival de Annecy, o mais importante festival de animação do mundo, ou a indicação do filme “O menino e o Mundo”, de Alê Abreu, para o Oscar de 2016; a veiculação de séries brasileiras animadas em canais de assinaturas de diversos países do mundo, como “Irmão do Jorel” (Juliano Enrico), pela Cartoon Network, e “Peixonauta” (Célia Catunda e Kiko Mistrorigo), pela Discovery Kids; a ascensão do Anima Mundi – Festival Internacional de Animação do Brasil ao mais importante da América Latina e o segundo maior do mundo; além da presença da animação na publicidade brasileira e seus desdobramentos.

### PALAVRAS-CHAVE:

Animação; Brasil; Cinema; TV; Publicidade.

### RESUMO EXPANDIDO

A primeira animação brasileira foi o curta-metragem *Kaiser*, de 1917, de Álvaro Marins. Infelizmente, o filme se perdeu, restando apenas notas em jornais da época e alguns fotogramas. Já o primeiro longa-metragem brasileiro em desenho surgiu somente em 1953. *Sinfonia Amazônica*, de Anélio Lattini Filho, levou seis anos para ficar pronto, com mais de 500 mil desenhos feitos à mão, em preto e branco. Em 1972, surge a primeira animação brasileira colorida, *Presente de Natal*, um longa-metragem dirigido por Álvaro Henrique Gonçalves. As décadas de 1950-1970 foram marcantes para a animação brasileira pelo surgimento de alguns estúdios nacionais de animação, responsáveis por inúmeros comerciais em animação, como os dos “Fósforos Fiat (1959)”, “Cobertores Parahyba (1961)” e “Texaco (1973)”. Na década de 1980, o estúdio *Maurício de Souza Produções* foi responsável por alguns dos principais longa-metragens de animação brasileiros.

Nos anos 1990, é criado o *Anima Mundi – Festival Internacional de Animação do Brasil*, considerado hoje o maior festival de animação da América Latina e o segundo maior do mundo. Entre 1993 (ano de criação) e 2016,

foram selecionados para o *Anima Mundi* 1776 filmes brasileiros, sendo 1582 somente nos anos 2000. Finalmente, dois filmes destacam essa evolução, com as maiores bilheterias e premiações: *Uma História de Amor e Fúria* (2013), de Luiz Bolognesi, recebeu o prêmio de Melhor Animação no *Annecy International Film Festival*, na França; e *O Menino e o Mundo* (2015), dirigido por Alê Abreu, foi indicado ao Oscar de Melhor Animação de 2016, além de vencer os dois prêmios mais importantes no *Annecy*, levar mais de 100 mil espectadores aos cinemas franceses e vencer cerca de 40 prêmios em diferentes festivais mundiais.

Não menos importante é a evolução das produções de animações seriadas no Brasil, que vivem um grande momento, sendo distribuídas em diversos países. *Peixonauta*, produzida pela TV PinGuim, estreou no canal Discovery Kids em 2009, já produziu 104 episódios de 11 minutos e um longa-metragem. *Historietas Assombradas (para Crianças Malcriadas)*, de Victor-Hugo Borges e coproduzida pela Glaz Entretenimento e Copa Studio, estreou no Cartoon Network em 2013, já foi campeã de audiência e é distribuída internacionalmente em países de língua inglesa e espanhola. *Irmão do Jorel* (2014) foi a primeira série de animação original do Cartoon Network feita no Brasil, e é exibida pelo canal na América Latina e nos EUA. *Princesas do Mar* (estréia 2005), criada por Fábio Yabu, exibida pelo Discovery Kids no Brasil e América Latina, já foi vendida para mais de 100 países. Com isso, é possível concluir que o país vem encontrando seu caminho na história da animação mundial. O aumento no número de produções e o espaço conquistado internacionalmente por nossos animadores, a existência de importantes eventos que reúnem amantes e desenvolvedores do mundo inteiro refletem um amadurecimento do cinema de animação brasileiro, em especial nos anos 2000.

---

### ENTRE CAÇADAS E ENCENAÇÕES – OS DOCUMENTÁRIOS DE MARIO CIVELLI

**Leandro Cesar CARAÇA**

Mestrando em Multimeios pela Universidade de Campinas

[leandro.caraca@yahoo.com.br](mailto:leandro.caraca@yahoo.com.br)

#### RESUMO

Este trabalho propõe uma análise fílmica de dois documentários de longa-metragem realizados pelo cineasta italiano Mario Civelli (1922-1993) em território brasileiro: *O Grande Desconhecido* (1956) e *Rastros na Selva* (1959), este último codirigido pelo alemão Franz Eichhorn (1904-1982). O objetivo da análise é verificar o modo como esses trabalhos articularam tanto intenções documentais, quanto ambições mais amplas de Civelli. Após ter trabalhado como produtor nos estúdios da Maristela (1950-51) e da Multifilmes (1952-53), duas das grandes companhias de cinema localizadas em São Paulo nos anos 1950, o italiano deu continuidade ao seu projeto de cinema com as citadas obras documentais. Essas produções fizeram uso de recursos típicos do cinema de ficção, como encenações, além da apropriação de filmes de terceiros, no caso, do documentarista dinamarquês William Gericke (1891-1981) e do fotógrafo sueco H. B. Corell (1920-?).

#### PALAVRAS-CHAVE

Documentário; Mario Civelli; Cinema Brasileiro.

#### RESUMO EXPANDIDO

Desde o momento em que chegou ao Brasil, em 1946, o romano Mario Civelli (1922-1993) figurou no meio cinematográfico nacional como figura contestada, com seu passado como cineasta na Itália nunca totalmente comprovado pela historiografia brasileira. Ele fez parte da gênese de dois estúdios paulistas, a Cia. Maristela, em 1951, e a Multifilmes S.A., em 1952, produzindo doze filmes durante esse tempo - quatro na Maristela e oito na Multifilmes. Com a derrocada do sistema de estúdios, Civelli voltou-se para realizações independentes, entre elas, três documentários em longa-metragem, hoje pouco lembrados: *O Grande Desconhecido* (1956), *Rastros na Selva* (1959) e *O Gigante*, a.k.a. *A Hora e a Vez do Cinegrafista* (1968).

O interesse de Civelli pelas matas e sertões do território brasileiro pode ter surgido assim que chegou ao país. Aproveitando-se do nacionalismo do cinema industrial alimentado pela burguesia paulista, ele vislumbrou a chance de produzir épicos regionais ao assumir o papel de diretor-geral da Multifilmes, quando trabalhou em roteiros como *Amor Entre Fronteiras*, romance ambientado durante a Guerra do Paraguai; e *Banana Brava*, saga de garimpeiros no centro-oeste. Nenhum desses ambiciosos projetos, porém, foi realizado.

Os estúdios paulistas abraçaram de maneira secundária o formato do documentário, com destaque para os curtas *Painel* (1951) e *Santuário* (1952), ambos dirigidos por Lima Barreto para a Cia. Vera Cruz. Merece também menção o longa-metragem *Magia Verde* (Gian Gaspare Napolitano, 1953), uma coprodução italiana com os estúdios da Maristela. No período posterior ao fechamento dos principais estúdios (Vera Cruz, Maristela e Multifilmes), uma série de documentários etnográficos foram produzidos em São Paulo e exibidos no circuito comercial.

Mario Civelli chefiou uma expedição ao Araguaia em 1952 junto do fotógrafo H. B. Corell, para as filmagens do não realizado *Banana Brava* e mais tarde por diversas regiões do Brasil, percorrendo de São Paulo até a Bahia. O resultado dessas imagens foi *O Grande Desconhecido*, lançado nos cinemas em 1956. *Rastros na Selva*, co-dirigido por Franz Eichhorn, teve como ponto de partida uma nova expedição, desta vez para capturar animais vivos para a inauguração do Zoológico de São Paulo. Para compor sua história, usou de imagens de arquivo (do documentarista William Gericke) e de encenações para compor sua história.

O trabalho que aqui se apresenta busca tentar descobrir o que poderia ser encenação dentro daquilo que se vende como espontâneo, e examinar os dois primeiros documentários de Mario Civelli a partir da visão de um cineasta italiano disposto a realizar grandes produções no Brasil.

---

### TRANSBORDAMENTOS AFETIVOS NA PAISAGEM: CORPO E ESPAÇO NO CONTEXTO DO CINEMA CONTEMPORÂNEO MUNDIAL

**Luana Cabral**

Graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Espírito Santo  
[luanam.cabral@gmail.com](mailto:luanam.cabral@gmail.com)

#### RESUMO

Esta pesquisa consiste em uma investigação sobre a relação estabelecida entre os corpos e o espaço nos filmes *Branco Sai, Preto Fica* (2013) e *Em Busca da Vida* (2006), realizada à luz do conceito de afeto desenvolvido pelo filósofo Gilles Deleuze e posteriormente revisitado por outros autores. Serão analisados os aspectos da linguagem que traduzem estética e politicamente os desdobramentos desse encontro a fim de compreender o lugar dessas obras dentro do contexto do cinema contemporâneo mundial.

#### PALAVRAS-CHAVE

Corpo; Cinema Contemporâneo; Estética; Política.

#### RESUMO EXPANDIDO

Os filmes analisados neste artigo, a saber, *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queiróz, Brasil, 2013) e *Em Busca da Vida* (Jia Zhang-ke, China, 2006), propõem uma abordagem do corpo que se define primordialmente a partir da relação do mesmo com o espaço no qual se insere. Ambos escolhem, para isso, caminhos que em nada se aproximam de uma abordagem militante, embora tragam consigo um forte caráter de denúncia. A manifestação política, assim, se faz menos em razão de uma mensagem discursiva presente no enredo do filme do que das possibilidades estéticas resultantes de seu processo de realização e construção narrativa. E, no que concerne a esse processo, a grande força dos filmes de Adirley Queiróz e Jia Zhang-ke advém de um encontro material e simbólico entre o corpo das personagens e o espaço das cidades que ocupam, o qual transformam e pelo qual também são transformados.

Temos, então, uma relação de dependência entre esses dois elementos que é mesmo anterior à própria construção das personagens, uma vez que não conhecemos a “forma pura” do elemento cidade, tampouco do

elemento corpo. Conhecemos tão somente a forma misturada de ambos, quando as características de um já agiram sobre o outro e já agem como modificações, interferências em sua própria constituição. esse trabalho se valerá dos conceitos de afecção e afeto, especialmente desse último, presentes no trabalho de Gilles Deleuze e de alguns outros autores contemporâneos, tais como os citados acima, para analisar as formas como o encontro entre o corpo e a paisagem constituem certos tipos de afetos\intensidades que se se traduzem na própria experiência estética do filme e, em última instância, na experiência que o espectador vive ao assisti-lo, através da atuação performática dos corpos, cujas potencialidades e características diferem entre as personagens dos dois filmes, em meio ao espaço no qual esses corpos atuam, mutuamente afetando-o e por ele sendo afetados.

---

### REGRESSO MACABRO: OS NOVOS FILMES BRASILEIROS DE HORROR

Lucas Procópio CAETANO

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas  
[caetano.procopio@gmail.com](mailto:caetano.procopio@gmail.com)

#### RESUMO

A produção de filmes de horror no Brasil tem sido bastante prolífica nos últimos anos, garantindo variedade de temas e abordagens estéticas. Identifica-se dentre estes filmes, um certo grupo de cineastas que, beneficiados pela internet e pela democratização dos equipamentos de captação e edição, passaram a produzir curtas, médias e longas-metragens em um esquema colaborativo e independente de lei de incentivo. Estes filmes também possuem entre si o resgate estético dos chamados filmes de exploração, populares nos anos 1970 e 1980 por sua mescla entre extrema violência e erotismo. Partindo desta premissa, o presente trabalho visa realizar um breve panorama desta produção recente.

#### PALAVRAS-CHAVE

Horror; Gêneros cinematográficos; Cinema independente.

#### RESUMO EXPANDIDO

Apesar da percepção de que a produção nacional se resume a um grupo restrito de gêneros, nota-se certo esforço em restabelecer diálogos com o chamado “cinema de gênero” na produção cinematográfica recente do país. E talvez o mais prolífico destes diálogos tenha sido com o horror, um gênero de marcas próprias e significativas em nossa cinematografia, mas que historicamente recebeu pouco crédito por conta de certo preconceito por parte da crítica e da academia (PIEADADE, 2006. p. 126).

No livro “Cinema de Bordas” (2006), os autores Bernardette Lyra e Gelson Santana defendem a existência de uma hierarquia responsável por dividir as narrativas em dois regimes, o sério e o trivial. O primeiro resultaria de uma necessidade em legitimar processos que confirmam à sociedade a capacidade de atribuir sentido aos objetos, algo que se dá de maneira distanciada e com maior valor intelectual. Contudo, o horror seria parte do segundo grupo, condenado a um valor menor justamente por seu apelo estar ligado a um fator sensorial, garantido pela antecipação de fórmulas e repetições. Para Steve Neale (2000), parte deste preconceito seria ainda mais global e estaria vinculado a ideia de que o público destes filmes se resumiria a um grupo de aficionados, renegados às margens da sociedade.

Porém, com a tecnologia mais acessível e a internet popularizada, justamente os aficionados, repudiados tanto pela crítica quanto pela academia, têm se tornado os responsáveis por uma espécie de movimento militante. Estes fãs de filmes de horror passaram de espectadores para realizadores independentes, auxiliados pela internet e equipamentos de captação e edição mais acessíveis, que lhes ofereceram uma alternativa à lógica industrial que os colocava em uma competição injusta e burocrática por leis de incentivo e espaço nas salas de cinema comerciais. Além da produção, a distribuição e divulgação destes filmes encontraram apoio em um número crescente de sites, canais de YouTube, mostras e festivais especializados no gênero. Ainda que seus talentos ou especialização não

sejam reconhecidos pelo mercado tradicional, a figura do fã passa a ser um importante agente de mudança neste novo processo (MASSAROLO e ALVARENGA, 2009).

O presente trabalho visa realizar um breve panorama deste cenário, com foco especial em três filmes lançados em 2015 e que encapsulam o fenômeno tanto do ponto de vista da produção quanto estético e temático: *Condado Macabro*, de Marcos DeBrito e André de Campos Mello; *As Fábulas Negras*, dividido em quatro segmentos com direção de Rodrigo Aragão, Peter Baierstoff, Joel Caetano e o lendário José Mojica Marins; e *13 Histórias Estranhas*, também uma antologia composta por 13 partes, com realizadores de diversas partes do país.

Antes “invisível” e amadora, esta parcela da produção nacional passou a se apropriar e ressignificar cânones, posicionando-se na linha de frente de um processo de ascensão e legitimação.

---

### PRODUÇÃO E DIFUSÃO VIDEOGRÁFICA COMO MECANISMO DE AÇÃO ZAPATISTA

Luciana de Paula FREITAS

Graduanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Espírito Santo

[lucianastk@hotmail.com](mailto:lucianastk@hotmail.com)

#### RESUMO

O presente trabalho investiga parte da videografia produzida entre os anos 1998 e 2010 pelos membros do movimento indígena zapatista, buscando entender de que forma essa prática influi em suas ações de enfrentamento e defesa num contexto de globalização.

#### PALAVRAS-CHAVE:

EZLN; videografismo; globalização; redes.

#### RESUMO EXPANDIDO

No dia 1º de janeiro de 1994 é noticiado nos meios de comunicação do México e de parte do mundo, o levante e a aparição inaugural do *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* (EZLN), movimento indígena provindo de Chiapas e que, segundo Carlos Fuentes, é “a primeira guerrilha pós-moderna”. A partir desse momento, ganhou holofotes midiáticos que perduram até os dias de hoje. A década de 1990, entretanto, proporcionou aos movimentos um maior e mais simples contato com o aparato comunicacional (e audiovisual, viés que nos toca neste trabalho) para que eles próprios pudessem transmitir suas ideias, histórias e, principalmente, denunciarem os ataques sofridos (da própria mídia hegemônica, de caráter duopólio, no caso mexicano).

O contexto que possibilitou essa prática foi de aparelhos audiovisuais mais portáteis e financeiramente acessíveis; consequentemente, o aumento da prática e da transmissão da linguagem do vídeo; de globalização, de movimentos alterglobalização, de emergência indígena; de engrandecimento e maior acesso da população mundial à internet. Os Zapatistas, desde seu levante, utilizaram a palavra como tática política, fazendo com que seus comunicados fossem amplamente difundidos como tal. Em 1998 uma ONG estadunidense, chamada *Promedios*, de produção audiovisual, ministrou em terras pertencentes ao EZLN uma oficina de manuseio de equipamentos e linguagem cinematográfica, gerando o primeiro vídeo produzido pelo próprio movimento, “*La familia indígena*”. Esse trabalho ganhou legendas e foi amplamente difundido em vários países, compondo também festivais de cinema e cineclubes. Desde então, mais cursos foram dados e a produção se intensificou, fazendo com que muitos dos membros zapatistas (principalmente os jovens) se capacitassem, gerando uma produção autônoma e imediata, já que logo eram disparados nas redes.

Este trabalho se propõe a análise de 14 vídeos, produzidos pelos Zapatistas entre os anos 1998 e 2010, ambos presentes no canal do Youtube da ONG *Promedios*. Para isso, dividimos em três partes: I) o contexto dos anos 1990 (acima mencionado) II) o histórico do EZLN e III) a análise dos vídeos, propriamente. Contamos com embasamento central (e não único) das obras: “*La globalización imaginada*”, de Nestor García Canclini; “*O poder da*

identidade”, de Manuel Castells; “La emergência indígena en América Latina”, de José Bengoa; e “On video”, de Roy Armes.

---

### IMAGENS DO INCONSCIENTE E POSFÁCIO: A FORMA FÍLMICA À BEIRA DA CLÍNICA

**Luciano Viegas da SILVEIRA**

Mestrando em Comunicação Social pela UFMG

[luciano.viegas.s@gmail.com](mailto:luciano.viegas.s@gmail.com)

#### RESUMO

Esta apresentação pretende investigar a aproximação do cineasta Leon Hirszman da psiquiatra Nise da Silveira, que resultou na série *Imagens do Inconsciente*, produzida entre 1983 e 1985. Pela eleição de três personagens, todos artistas diagnosticados com esquizofrenia que frequentavam a Casa das Palmeiras, Leon optava por apresentar as obras dos pacientes, sequencialmente, acompanhadas pelo texto de Nise e de suas interpretações, de matriz junguiana, do mundo interno dos doentes. Seu trabalho pioneiro com o modelo da terapêutica ocupacional enaltecia a criação artística - pintura, desenho e modelagem – enquanto expressões não-verbais significativas para o processo de cura. Em 2014, veio à tona o filme *Posfácio: imagens do inconsciente*, montado a partir do material bruto de uma entrevista gravada com Nise nos anos 80, que Leon Hirszman não pôde finalizar. Nos interessa perceber a concepção libertadora de imagem que emerge do confronto entre o pensamento de Nise e a forma fílmica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Nise da Silveira; Leon Hirszman; inconsciente coletivo; terapêutica ocupacional; criação imagética; expressão corporal.

#### RESUMO EXPANDIDO

A contribuição de Nise da Silveira para o campo da psiquiatria no Brasil foi marcante, desde sua passagem pelo Engenho de Dentro nos anos 40, pois sua sensibilidade privilegiou o desenvolvimento de um trabalho a longo prazo com os pacientes, a partir do modelo da terapêutica ocupacional, com ênfase na criação artística, em detrimento dos tratamentos habituais de que as instituições psiquiátricas se valiam na época, ainda fundamentados no eletrochoque, na química sedativa e no confinamento compulsório. Tendo em seu substrato filosófico e operatório as noções desenvolvidas por Carl Jung, notadamente a percepção dos arquétipos nas imagens e a compreensão das pulsões criativas, indissociáveis de um inconsciente coletivo, o trabalho terapêutico tornava-se então um acompanhamento que tinha em vista, não enquadrar e oprimir o doente, mas pelo contrário, validar suas experiências criativas, reconhecer nos motivos de suas obras relações com os traumas vividos que pudessem facilitar o processo de cura.

O pensamento inovador de Nise encontraria expressão no cinema a partir da abordagem de Leon Hirszman, que realizou em sua companhia, de 1983 a 1985, a trilogia *Imagens do Inconsciente*. Nos interessa, sobretudo, notar quais foram as opções formais do cineasta para lidar com a concepção de imagem própria do trabalho da psiquiatra, e reconhecer os ganhos que a elaboração cinematográfica pôde ofertar, em contrapartida, ao privilegiar uma apresentação sequencial e dedicada das obras de Fernando Diniz, Adelina Gomes e Carlos Pertuis, em cada um dos episódios da série. Notava-se, já naquele momento, tanto no texto narrativo de Nise quanto na exploração cinematográfica de Leon, um interesse pela gesticulação dos personagens, traços marcantes de seus modos de expressão.

No *Posfácio* de 2014, montado por Eduardo Escorel a partir do material bruto da entrevista gravada em dois dias com Nise, ainda nos anos 80, a questão do gesto enquanto material imagético por excelência a partir do qual o cineasta se valeria para explorar a densidade de seus personagens seria enfatizada na fala da própria entrevistada. A montagem de Escorel insiste, portanto, na força expressiva da performance como elemento primeiro. No entanto, como as conversas foram gravadas integralmente em áudio, mas faltam algumas imagens de Nise, por uma limitação

técnica à época da gravação, em função da escassez de película, a opção de Escorel é por utilizar cartelas pretas e transferir a centralidade da performance para o texto. Em certo momento, a limitação material impede que a entrevista continue naquele mesmo dia. A interrupção da fala de Nise, quando ela se encontrava com dificuldade para se mover para outro assunto, parece colocar em crise a própria feitura do filme. O corte evidencia uma vontade de condução da entrevista que impõe restrições a Nise, exige da entrevistada uma postura entre o que ela pode e o que deve dizer, o que configura uma construção fílmica próxima da elaboração clínica.

---

### O CINEMA DE ZUMBI NA AMÉRICA LATINA: *LUCHADORES*, GUERRILHA E OUTRAS FORMAS DE RESISTÊNCIA

Lúcio REIS FILHO

Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM)

[luciusrp@yahoo.com.br](mailto:luciusrp@yahoo.com.br)

Alfredo SUPPIA

Doutor em Multimeios e Professor da Universidade Estadual de Campinas

[alsuppia@gmail.com](mailto:alsuppia@gmail.com)

#### RESUMO

Através de um breve panorama do cinema de zumbi na América Latina, o presente texto busca lançar luz sobre o crescimento das produções do gênero, considerando os fatores que contribuíram para esse crescimento, dentre os quais a maior acessibilidade a ferramentas para realização audiovisual e os novos meios de divulgação. Observaremos os exemplos do México, da Argentina e, finalmente, do Brasil, países em que o cinema de zumbi adquire feições e particularidades regionais dignas de análise. No Brasil, o zumbi encontrou terreno fértil nos últimos anos. Os realizadores nacionais são influenciados pela cultura *pop* e pelo cinema estrangeiro, e acabam por efetuar a transposição dessas narrativas de zumbi para o interior do Brasil, por vezes para cenários de abandono e subdesenvolvimento explícitos. No contexto de um cinema de difícil inserção comercial e sustentabilidade, o personagem do zumbi parece servir perfeitamente aos propósitos de *guerrilha* de alguns jovens realizadores independentes brasileiros, que se utilizam do mesmo como forma de crítica e resistência à sociedade atual.

#### PALAVRAS-CHAVE

Cinema Latino-Americano; Filme de Zumbi; Cinema Independente.

#### RESUMO EXPANDIDO

Com o cinema brasileiro e latino-americano em evidência, tem crescido a produção de curtas-metragens, para muitos o primeiro passo rumo à carreira de cineasta. Esse crescimento tem sido estimulado, entre outros fatores, pela maior acessibilidade a ferramentas para realização audiovisual, bem como a meios de divulgação como a internet, via YouTube e congêneres. Munidos de equipamentos como uma câmera no padrão Mini Dv aliada a um microcomputador, muitos jovens têm se aventurado a realizar seu primeiro curta digital. E, em meio a esse contexto, um velho personagem renasceu da tumba: o zumbi.

A partir dos anos 60, o apelo dos filmes de zumbi foi reconhecido em diversas partes. Traçamos um panorama do gênero na América Latina. No México, uma onda teve início com *Muñecos infernales* (1960); depois, com a série de filmes de zumbi estrelados pelo lutador mascarado El Santo, que virou ícone *pop* do cinema mexicano. A Argentina, por sua vez, não nutriu o cinema de gênero naquelas décadas em que outros países o fizeram (sobretudo Itália e Espanha), por diversas razões: a ditadura, a falta de produtoras interessadas, o complexo de intelectualidade dos autores e a necessidade de contar outras histórias. *Extraña invasión* (1965), foi o seu primeiro filme de zumbis. Além desse, e de outros poucos exemplares, o tema seria raramente abordado. *Plaga zombie* (1997) pode ter sido o primeiro filme argentino “romeriano”. Sabe-se que *Night of the living dead* (1968), do cineasta norte-americano George Romero, foi um divisor de águas. Violenta crítica à sociedade capitalista da época,

o filme fundou uma franquia e influenciou diversas produções subsequentes (em todo o mundo). Outras produções argentinas surgiram na década seguinte. Jovens realizadores também têm produzido filmes de zumbi no âmbito dos festivais, como o *Buenos Aires Rojo Sangre*.

No Brasil, o zumbi encontrou terreno fértil nos últimos anos. A motivação dos realizadores independentes vem, sobretudo, da influência do cinema estrangeiro com grande circulação no mercado de vídeo. Produtos da cultura *pop*, como quadrinhos e *games*, também serviram como referência para a nova safra de filmes de zumbi, com destaque para os tecnicamente bem elaborados *Era dos mortos* (2007) e *Capital dos mortos* (2007). Exemplo de iniciativa ambiciosa é o longa-metragem *Mangue negro* (2009). Num mangue povoado por gente grotesca, um casal enfrenta uma horda de zumbis que surge do lamaçal. O próprio mangue se revela um zumbi, região morta, em decomposição e putrefação irreversíveis. Em filmes como esse percebemos a influência do cinema de Romero, numa transposição do típico *zombie film* norte-americano e das narrativas de zumbi contemporâneas para o interior do Brasil, cenário de abandono e subdesenvolvimento explícitos.

No contexto de um cinema de difícil inserção comercial e sustentabilidade, o personagem do zumbi parece servir perfeitamente aos propósitos de *guerrilha* de alguns jovens realizadores independentes brasileiros, que se utilizam do mesmo como forma de crítica e resistência à sociedade atual. Um personagem impessoal, teleguiado, que prescinde de maquiagem ou caracterização sofisticada, de fácil manipulação e inserção em qualquer cenário, e de grande afinidade em relação ao conteúdo de novas mídias como os *games* ou a internet. Enfim, um *personagem-coringa* que oferece boa margem de manobra para os impulsos iniciais de qualquer jovem realizador fã de cultura *pop*, cinema de gênero e vida digital.

---

### DAS LÁGRIMAS À INDIFERENÇA

**Luís Alberto Rocha MELO**

Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF  
[luisrochamel@gmail.com](mailto:luisrochamel@gmail.com)

#### RESUMO

A presente proposta objetiva discutir de que forma “Cinema de lágrimas” (Nelson Pereira dos Santos, 1995) e “Avanti popolo” (Michael Wahrmann, 2012) tematizam o ocaso de determinadas concepções de vanguarda que marcaram a história recente do cinema brasileiro. “Cinema de lágrimas” estabelece um contraponto à “tradição moderna” instituída pelo Cinema Novo, deslocando o “marco zero” para o melodrama latino-americano dos anos 1930-50. Em “Avanti popolo”, a referência é a geração que ficou conhecida sob o signo da contracultura e do experimentalismo dos anos 1970. Ao contrário do que se verifica em “Cinema de lágrimas”, que recorre ao excesso como antídoto para a perda, a rarefação dramática de “Avanti popolo” desemboca em uma espécie de “beco sem saída”: diante das imagens, restam apenas o cinismo e a indiferença.

#### PALAVRAS-CHAVE

Historiografia audiovisual; Melodrama; Cinema Experimental.

#### RESUMO EXPANDIDO

Partindo da análise de “Cinema de lágrimas” (Nelson Pereira dos Santos, 1995) e de “Avanti popolo” (Michael Wahrmann, 2012), esta proposta objetiva discutir de que forma esses dois filmes tematizam o ocaso de determinadas concepções de vanguarda que marcaram a história recente do cinema brasileiro. Em “Cinema de lágrimas”, o ator e diretor de teatro Rodrigo (Raul Cortez) viaja ao México e realiza um mergulho pessoal no cinema latino-americano melodramático dos anos 1930-50, tentando superar um trauma de infância: o suicídio da mãe. Em “Avanti popolo”, pai e filho mantêm um relacionamento marcado pela frieza e pelo estranhamento. Tendo como única companhia a cadela Baleia, o pai (Carlos Reichenbach) vive recluso em uma casa no subúrbio paulistano, e

espera há décadas pela volta do filho mais velho, desaparecido durante a ditadura militar; ao visitá-lo, o filho mais novo (André Gatti) reexamina o passado projetando filmes caseiros em 8 mm rodados nos anos 1970.

A geração a qual pertence o protagonista de “Cinema de lágrimas” é a mesma do Cinema Novo dos anos 1960. Mas longe de realizar o elogio dessa geração, o filme de Nelson Pereira começa expondo o fracasso da última peça de Rodrigo, significativamente intitulada “Amor”. O filme estabelece, assim, um curioso contraponto à “tradição moderna” instituída pelo Cinema Novo, deslocando o “marco zero” para uma zona obscura e recalçada – o melodrama latino-americano dos estúdios mexicanos e argentinos. O próprio Cinema Novo, aliás, já havia virado peça de museu. Durante uma retrospectiva realizada na Cinemateca do MAM, Rodrigo chora em uma cena de “Deus e o diabo na terra do sol” (Glauber Rocha, 1964). As lágrimas não só redimem Rodrigo do trauma como celebram seu reencontro com sua própria história.

Em “Avanti popolo” a referência não é o Cinema Novo, mas a geração que ficou conhecida sob o signo da contracultura e do experimentalismo dos anos 1970. O olhar irônico é atravessado pela desesperança. Ao contrário do que se observa em “Cinema de lágrimas”, aqui a reconciliação inexistente, o que impede a renovação de projetos que ficaram no passado – e o cinema experimental, parece nos dizer “Avanti popolo”, é um deles. As imagens precárias (e também poéticas) dos filmes caseiros em 8 mm sobrevivem, mas entre o pai e o filho permanece a mútua cegueira. Nem mesmo as lembranças promovem o diálogo ou o entendimento: no máximo reiteram ausências e ressentimentos e o fim de uma certa concepção libertária do cinema. Enquanto em “Cinema de lágrimas” recorre-se ao excesso como antídoto para a perda, a rarefação dramática de “Avanti popolo” desemboca em uma espécie de “beco sem saída”: diante das imagens, restam apenas o cinismo e a indiferença.

---

### MÚSICA E SOM EM TRÊS DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS CURTAS-METRAGENS DE 1959

**Luíza Beatriz ALVIM**

Pós-doutoranda (UFRJ), doutoranda em Música pela UNIRIO

[luizabeatriz@yahoo.com](mailto:luizabeatriz@yahoo.com)

#### RESUMO

Em três documentários curtas-metragens brasileiros do ano de 1959 – *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Arraial do Cabo*, de Paulo Cezar Saraceni -, observamos, como características sonoras comuns: o uso de música preexistente ao longo de todo ou quase todo o filme, em especial, peças de Villa-Lobos e Bach, voz *over* e pouco ou nenhum ruído. Analisamos esses elementos sonoros desses três filmes, levando em conta também suas relações com o Cinema Novo brasileiro, de que são considerados percursos, além de aspectos que a música e o som e suas associações com as imagens evocam sobre nacionalismos, modernismos, tradição e identidade brasileira.

#### PALAVRAS-CHAVE

Música; Som; Documentário; Nacionalismo; Modernismo; Identidade.

#### RESUMO EXPANDIDO

Em três documentários curtas-metragens brasileiros do ano de 1959 – *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Arraial do Cabo*, de Paulo Cezar Saraceni -, observamos, como características sonoras comuns (algumas bastante presentes em curtas-metragens como um todo da época): o uso de música preexistente ao longo de todo ou quase todo o filme, em especial, peças de Villa-Lobos e Bach, voz *over* e pouco ou nenhum ruído. Analisamos os elementos sonoros desses três filmes, levando em conta também suas relações com o Cinema Novo brasileiro, de que são considerados percursos, além de aspectos que tais elementos e suas associações com as imagens evocam sobre nacionalismos, modernismos, tradição e identidade brasileira.

Observamos que Villa-Lobos foi o único compositor a ter participado da Semana de Arte Moderna de 1922 por ser considerado de vanguarda. Suas obras, principalmente as que tiveram início após a Semana e suas primeiras

estadias em Paris, tinham também características da estética nacionalista e foram bastante utilizadas nas trilhas musicais de vários filmes do Cinema Novo, especialmente, em *Deus e o diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), em que funcionava, tal qual observado por Irineu Guerrini Júnior (2009), como uma “alegoria da pátria”.

Assim, além de aspectos conteudísticos e imagéticos, vemos a relação dos três curtas-metragens com o Cinema Novo a partir da própria escolha da trilha musical. Em *Arraial do Cabo*, por exemplo, estudos e prelúdios para violão de Villa-Lobos correspondem à quase totalidade da música. É importante observar que o violão foi um instrumento que enfrentou muito preconceito nos meios eruditos do início do século XX por ser associado, no Rio de Janeiro, à “malandragem”, tendo sido Villa-Lobos um grande promotor e difusor do instrumento, que acabou se tornando símbolo de uma “brasilidade”, presente nos três curtas-metragens analisados. Por outro lado, neles, a presença de Bach também é importante e é digno de nota que o compositor alemão foi evocado por Villa-Lobos como uma das fontes de sua série *Bachianas Brasileiras*, já presente no título. Em *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*, Bach está associado à tradição, em sequências nas bibliotecas de seus protagonistas, Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, respectivamente. Já a peça de Bach transcrita pelo violonista espanhol Andrés Segóvia mistura-se a obras de Villa-Lobos em *O mestre de Apipucos* e *Arraial do Cabo*.

Quanto às outras peças musicais, estão: a de outro compositor nacionalista brasileiro (Alberto Nepomuceno) em *O mestre de Apipucos*, e a *Pavana* de Fauré (uma forma renascentista apropriada por um compositor moderno) e *Music for a farce*, de Paul Bowles, em *O poeta do Castelo*.

Em relação à voz *over*, Joaquim Pedro de Andrade pedira a seus protagonistas que escrevessem um texto, lido por eles mesmos em cada um dos curtas, num flerte com o cinema-verdade de Jean Rouch. Já em *Arraial do Cabo*, embora haja a chamada “voz de Deus” informativa, ela se cala durante a maior parte do documentário, para dar lugar a música e ruídos.

---

### A FICÇÃO NA ERA DO STREAMING: TRANSNACIONALISMO, INTERCULTURALISMO E TRANSMIDIAÇÃO NAS PRODUÇÕES DA NETFLIX E HBO PARA A AMÉRICA LATINA

Luiza Lusvarghi  
Celacc USP  
[lluiza@usp.br](mailto:lluiza@usp.br)

#### RESUMO

O presente projeto tem por objetivo realizar um levantamento e análise de produções ficcionais originais, séries e filmes, a partir da produção da Netflix, e da HBO, desenvolvidas para a América Latina e exibição em streaming por meio de parcerias no sistema de coprodução. Interculturais, bilíngues e híbridas, essas produções buscam estabelecer um modelo latino-americano global de dramaturgia e estrutura narrativa, e competem com as produções locais. A Netflix inovou ao lançar a série brasileira *3%* simultaneamente em 190 países, e declarou ser o Brasil a base para novos modelos de produção e lançamentos transnacionais do grupo, enquanto a HBO, pioneira neste tipo de abordagem, permanece numa estratégia mais tímida, e mais atrelada ao modelo de negócios e exibição da televisão a cabo.

#### PALAVRAS-CHAVE

Ficção Latino-Americana; Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais; Narrativas Interculturais.

#### RESUMO EXPANDIDO

A ascensão da plataforma Netflix como distribuidora e produtora de conteúdos na região latino-americana vem impulsionando a consolidação de um novo modelo de negócios multiplataforma que privilegia projetos transmídia, interculturais e transnacionais. Essa consolidação impacta tanto as emissoras privadas (abertas e pagas), que buscam eliminar essa defasagem lançando portais, quanto as instituições públicas, que vêm lançando serviços similares,

disponibilizando gratuitamente suas produções em ambientes virtuais, como ocorre com as plataformas argentinas Odeon e CDA (Contenidos Digitales Audiovisuales).

A atual produção da Netflix reflete as recentes tendências da produção ficcional audiovisual em contexto de convergência, ao incorporar a seus formatos novos modos de endereçamento e de consumo que contemplam as demandas de mercados regionais e mundiais. As estratégias do grupo Netflix incluem a criação de projetos interculturais como as séries *Narcos* (2015-2016), *Sense 8* (2015-2016), *3%* (2016) e séries de nicho que exploram estratégias de narrowcasting (CARLÓN, 2012, Lotz, 2014) como *Stranger Things* (2016) e *Gracie and Frankie* (2015-2017), além de filmes como *Beasts of No Nation* (2015), que conquistou prêmio no Festival de Veneza, *Iboy* (2017) e *Castelo de Areia* (*Sand Castle*, 2017), dirigido pelo brasileiro Fernando Coimbra.

As quatro maiores empresas de distribuição e produção de conteúdos originais em streaming do mundo são na atualidade a HBO, a Amazon, Hulu e a Netflix.

A Netflix foi fundada em 1997 em Scott Valleys, Estados Unidos, e operou inicialmente como um serviço que oferecia DVDs por correio. A expansão do streaming começou apenas em 2010, e se viabilizou primeiro no Canadá, país de ponta no acesso à banda larga e no uso de plataformas digitais. A partir de 2014, ela começou a se expandir intensamente na América Latina, território em que é, por enquanto, a única empresa privada global a explorar esse tipo de serviço que não está diretamente vinculada a um grande grupo de televisão ou a um circuito exibidor e produtor convencional de audiovisual. Outra dado que diferencia a Netflix de outras plataformas de streaming é o fato de buscar uma autonomia com relação a eventuais parcerias, evitando uma definição de especificidade, e, portanto, reafirmando o papel de produtora e distribuidora de conteúdos originais para múltiplas telas.

O interculturalismo e o transnacionalismo das obras devem ser analisados a partir da perspectiva teórica de Garcia Canclini (2001, 2003, 2005, 2008). Os conceitos de transmediação serão abordados a partir da perspectiva de Jenkins (2009), Scolari (2012) e Jason Mittel (2015). O modelo hollywoodiano de ficção vai ser discutido a partir de Steve Neale (2000, 2015), Frank Krutnik (1991, 2015), James Naremore (2001), McKee (2010). Os conceitos de gêneros ficcionais híbridos vão ser analisados ainda sob a perspectiva de Robert Stam e Ella Shohat (2008).

---

### ANÁLISE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OBRAS DE LONGA-METRAGEM DE FICÇÃO REALIZADAS POR COLETIVOS AUDIOVISUAIS INDEPENDENTES: PERSPECTIVAS ACERCA DE OBRAS INACABADAS

Luma Reis FERREIRA

Bacharela em Produção e Política Cultural - Universidade Federal do Pampa

[lumareis@gmail.com](mailto:lumareis@gmail.com)

#### RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar o processo de criação de duas obras inacabadas de longa-metragem de ficção, sendo elas *Em Potencial*, de Angelo Szamszorvik, e *Hibisco*, de Gustavo Türck, realizadas por distintos coletivos independentes de audiovisual, a Corja Filmes, do ABC Paulista, e o Coletivo Catarse, de Porto Alegre/RS. Pretende-se compreender: a distinção existente entre a produção independente e o modelo industrial/comercial da cinematografia brasileira; analisar o conjunto de elementos que determinam uma obra inacabada e apontar a necessidade de políticas públicas voltadas ao desenvolvimento ou laboratório de processos criativos, privilegiando os coletivos independentes de realização, que estão à margem do financiamento público e privado.

#### PALAVRAS-CHAVE

Coletivos Independentes; Processos de Criação; Obras Inacabadas; Políticas de Financiamento.

#### RESUMO EXPANDIDO

Na contemporaneidade, o conceito de criação como processo em contraposição ao produto finalizado é uma abordagem cada vez mais discutida. A obra reside também no seu processo de criação, na sua busca, investigação e experimentação. O presente trabalho nasce a partir da vivência em coletivos independentes de realização

audiovisual e a constatação de que um elevado número de filmes permanece em um lugar comum a muitos processos contemporâneos: de obra inacabada.

Este trabalho pretende refletir sobre o percurso de construção da obra como algo móvel, em constante transformação, assim como investigar os motivos e dificuldades encontradas para a concretização de uma obra de ficção no circuito independente, utilizando como metodologia a investigação do processo de obras que estão em desenvolvimento e/ou processo de finalização, e que tem em comum o fato de estarem ainda "distantes" da perspectiva de distribuição/exibição. Esta ênfase no processo complementa-se também com o exame de recursos bibliográficos pertinentes ao tema em questão e com o aporte de entrevistas realizadas com integrantes do campo do audiovisual envolvidos com os questionamentos aqui levantados. No que tange às entrevistas, foram ouvidos os seguintes atores do campo do audiovisual, aqui definidos como "informantes": Gustavo Türck, membro do Coletivo Catarse e diretor e roteirista de *Hibisco*, em entrevista gravada e posteriormente transcrita no dia 21 de setembro de 2015 em Porto Alegre/RS; André Gomes, membro da Corja filmes/SP que atuou como assistente de direção e editor de *Em Potencial*, em entrevista realizada via questionário semiestruturado coletado por e-mail. O trabalho também utiliza como referência textos postados nas páginas dos coletivos, assim como os dois projetos de captação desenvolvidos para os filmes.

A partir da análise do processo de dois longas-metragens inacabados (*Em potencial*, filmado e não finalizado, e *Hibisco*, em fase captação de recursos), pretende-se discutir: a) o conceito de "coletivo audiovisual independente" e sua forma de atuação na criação artística: como essa produção específica se distingue do cenário comercial?; b) a temporalidade na construção dos processos criativos: quanto tempo é necessário para o processo de criação? c) o conceito de "obra inacabada": a obra em constante transformação, o lugar do processo em relação ao produto finalizado; d) dificuldades e perspectivas: qual o incentivo para a realização de um longa independente?

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de criação dessas obras e apontar a necessidade de políticas públicas voltadas ao desenvolvimento ou laboratório de processos criativos, privilegiando os coletivos independentes de realização, que estão à margem do financiamento público (que em sua grande maioria contemplam produtoras estabelecidas e produções comerciais) assim como fazer uma crítica em relação às exigências técnico-burocratas no fomento ao audiovisual, revelando o quanto a discrepância entre as classes detentoras do capital cultural, social e simbólico, estabelecem relações assimétricas com o poder público, uma vez que os coletivos independentes não possuem a mesma lógica de produção "profissional/industrial" das grandes produtoras formalizadas.

---

### O MEMORIAL DA RESISTÊNCIA E AS RESISTÊNCIAS URBANAS

**Manoela Rossinetti RUFINONI**

Professora da Universidade Federal de São Paulo

[rufinoni@rufinoni.br](mailto:rufinoni@rufinoni.br)

#### RESUMO

O artigo objetiva discorrer sobre o papel das práticas patrimoniais e museológicas na evidenciação e problematização de "memórias difíceis" impregnadas na arquitetura e na cidade. A partir do estudo do Memorial da Resistência de São Paulo – instituição voltada à memória da resistência e da repressão durante períodos ditatoriais no Brasil –, buscaremos discutir as complexidades envolvidas no tratamento crítico deste legado diante da continuidade de diferentes práticas de violência de Estado, desde a redemocratização até a atualidade.

#### PALAVRAS-CHAVE

Memorial da Resistência; Patrimônios Difíceis; Violência de Estado; Direitos Humanos.

### RESUMO EXPANDIDO

Em sua origem, as políticas de preservação do patrimônio urbano-arquitetônico em território latino-americano buscaram privilegiar bens móveis e imóveis vinculados a “fatos memoráveis” da história da nação ou possuidores de “excepcional” valor artístico, fortalecendo discursos e narrativas construídas por grupos hegemônicos. Nas últimas décadas, contudo, com a ampliação da participação de diferentes agentes sociais nos processos preservacionistas, a patrimonialização, ou seja, a atribuição de valores de memória e a busca pela preservação de testemunhos materiais ou imateriais, tornou-se um importante instrumento de afirmação identitária, evidenciando processos históricos até então negligenciados pelos órgãos de tutela. É neste contexto que o patrimônio urbano passou a incorporar lugares investidos de memórias difíceis, que trazem à tona episódios de violência e opressão que precisam ser rememorados e continuamente problematizados, expondo a face obscura da matéria construída como um instrumento de reflexão e resistência.

O Memorial da Resistência de São Paulo é exemplo relevante neste sentido. Sediado no edifício do antigo DOPS, local onde os prisioneiros políticos foram presos e torturados durante o regime militar (1964-1985), a instituição foi criada nos anos 2000 pelo Governo do Estado de São Paulo, numa tentativa de transformar antigos “lugares de dor e vergonha” em espaços de memória, reflexão e debate. No entanto, nos arredores do Memorial, a “Cracolândia” expõe uma das faces contemporâneas desta mesma violência: um bairro estigmatizado pela omissão e repressão de Estado, desta vez dirigida às camadas marginalizadas da população. Neste contexto, intentamos discutir o papel da musealização destes “patrimônios dissonantes” na resignificação de memórias e na conscientização sobre processos político-sociais ainda hoje presentes em cidades divididas pela violência. Além dos muros institucionais, de que modo as práticas patrimoniais, museológicas e artísticas (cinematográficas, audiovisuais) –, podem abrir caminho para o empoderamento de grupos marginalizados e para a construção de conhecimentos capazes de contestar discursos oficiais? É neste caminho que pretendemos contribuir.

---

### O FILME FLORADAS NA SERRA E A CONSTRUÇÃO DA ARQUITETURA ATRAVÉS DO CINEMA

**Marcelo LEITE**

Mestrando em História da Arte pela UNIFESP  
[marceloafleite@hotmail.com.br](mailto:marceloafleite@hotmail.com.br)

### RESUMO

A comunicação proposta tem por objetivo mostrar como um filme brasileiro, *Floradas na Serra* (1954), tem sido uma valiosa fonte de estudo para uma pesquisa que aborda obras pouco conhecidas do renomado arquiteto paulista Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997) na cidade de Campos do Jordão-SP.

### PALAVRAS-CHAVE

*Floradas na Serra*; Oswaldo Arthur Bratke; Campos do Jordão; Arquitetura Moderna Brasileira.

### RESUMO EXPANDIDO

A comunicação proposta é derivada da pesquisa de mestrado *Jardim do Embaixador: a arquitetura experimental de Oswaldo Bratke nos anos 1940*, desenvolvida pelo autor no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo desde 2016, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. O objeto de estudo é o bairro *Jardim do Embaixador*, localizado na cidade de Campos do Jordão-SP, cujo projeto urbanístico, bem como o das primeiras vinte casas, foi elaborado nos anos 1940 pelo arquiteto paulista Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997), um dos grandes mestres da arquitetura moderna brasileira.

A década de 1940 marca a transição de Bratke da linguagem eclética para a linguagem moderna, e por esse motivo, muito do que foi produzido por ele durante o período se perdeu, já que o próprio arquiteto e a historiografia que o consagrou tinham o olhar quase sempre voltado unicamente para sua produção (moderna) dos anos 1950, reconhecida internacionalmente como de grande qualidade. Consequentemente, árdua foi (e está sendo) a busca

por fontes de pesquisa a respeito do Jardim do Embaixador, que incluem a *bibliografia específica (rara)*, as *fontes primárias* (alguns textos, desenhos arquitetônicos e fotos das décadas de 1940 e 1950 que chegaram até os dias de hoje), os *levantamentos fotográficos* das casas que ainda existem (mas que nem sempre conservam suas características iniciais e/ou estão acessíveis ao pesquisador) e também o filme brasileiro *Floradas na Serra* (1954), uma das últimas produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

O roteiro de *Floradas na Serra* é baseado no romance homônimo da renomada escritora paulista Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982) e narra a história de uma jovem tuberculosa em Campos do Jordão, localidade que na primeira metade do século XX foi uma conhecida estação para o tratamento da doença. Filmado em preto e branco, o filme é particularmente interessante para a pesquisa em desenvolvimento por três motivos. O primeiro deles é a escolha das locações, já que a maioria das cenas foi gravada na própria cidade de Campos do Jordão, de modo que é possível por meio do filme compreender melhor a mudança da vocação socioeconômica do município, de *cidade-sanatório* para *estância-turística*, que ocorreu a partir dos anos 1940. O segundo é o uso do *Restaurante Jardim do Embaixador* como cenário, de modo que o filme é praticamente o único registro visual do interior desse estabelecimento disponível atualmente, uma vez que o edifício foi demolido na década de 1990. E o terceiro é o uso de uma cabana de madeira como cenário, a qual apresenta semelhanças notáveis com as construídas por Bratke nos anos 1940, permitindo assim uma reconstrução e uma análise do espaço doméstico concebido pelo arquiteto no Jardim do Embaixador. Pode-se aventar, assim, que talvez o cinema, mais do que fonte documental, seja mesmo lugar de recriação e reinvenção de um espaço arquitetônico.

---

### MI HERMANO FIDEL: A EMOÇÃO COMO ESTRATÉGIA NO DOCUMENTÁRIO POLÍTICO

Marcelo Vieira PRIOSTE  
Doutor pela ECA/USP  
[priost@uol.com.br](mailto:priost@uol.com.br)

#### RESUMO

Discutimos aqui a presença do líder cubano Fidel Castro (1926-2016) como personagem no documentário *Mi Hermano Fidel* (Cuba, Santiago Álvarez, 1977) a partir das estratégias no discurso fílmico adotadas pelo documentarista Santiago Álvarez para reafirmá-lo como herdeiro legítimo do intelectual revolucionário José Martí (1853-1895), mártir da independência cubana, numa época marcada por percalços políticos e econômicos na ilha caribenha.

**PALAVRAS-CHAVE:** Santiago Álvarez, documentário, Cuba

#### RESUMO EXPANDIDO

*Mi Hermano Fidel* (Cuba, Santiago Álvarez, 1977) inicialmente apresenta-se como um documentário sobre o testemunho de Salustiano Leyva (1885-1981), que aos 92 anos teria sido a última pessoa viva à época a ter tido contato com os revolucionários que lutaram pela independência cubana, dentre eles seu principal articulador, José Martí (1853-1895). E como “entrevistador” deste ilustre personagem seria nada menos do que o próprio comandante, Fidel Castro (1926-2016).

Como escritor, tradutor e professor, Martí ao longo da maior parte de sua vida no exílio atuou intensamente pela causa da independência. Em 1892 funda o Partido Revolucionário Cubano (PRC), que no seu estatuto defendia explicitamente a independência do país e também da ilha próxima, Porto Rico.

Por sua vez, *Mi Hermano Fidel*, realizado em um período marcado pela dependência econômica do bloco socialista e a acentuação do isolamento político internacional, reflete os percalços do governo revolucionário que enfrentava os mais diversos entraves infra estruturais: derrotas no campo econômico que inauguravam a década, efeitos do bloqueio econômico dos EUA que afetavam a consolidação de uma política industrial, além de outras experiências malsucedidas que acentuariam a dependência dos países do bloco socialista, principalmente da URSS.

Uma conjuntura piorada pelo isolamento político crescente, seja pela perda do apoio de parte da intelectualidade na Europa após a anuência de Fidel à invasão da Tchecoslováquia em 1968 pelos países integrantes do Pacto de Varsóvia, seja devido ao espaço midiático conquistado pelos dissidentes exilados e a escassa interlocução dentro da própria América Latina, envolta pela onda ditatorial de direita que grassava pela região.

No âmbito da política, a segunda metade daquela década configura-se numa maior centralização de poder pela promulgação da nova Carta constitucional em 1976. Dentre outras deliberações que ajustavam o país aos fundamentos que garantissem sua inserção na “comunidade socialista internacional”, conforme consta no 11º artigo, a nova Constituição colocaria o Partido Comunista no centro do poder executivo como “força dirigente da sociedade e do Estado” de acordo com o artigo 5º. Isto faria com que o Secretário-Geral do Partido, o Comandante em Chefe, assumisse oficialmente a cadeira da presidência.

Assim, *Mi Hermano Fidel* também pode ser observado como um registro de uma emergente tentativa de reafirmação nacional em um quadro de esgarçamento daquele ambicioso projeto político. Carregado de apelo emotivo pela trama, em que um idoso cego dialoga com Fidel sem saber tratar-se do “comandante”, pela montagem e pela trilha sonora, observa-se as estratégias do discurso fílmico de Santiago Álvarez para ratificar o líder da Revolução de 1959 como legítimo herdeiro do mártir da independência cubana.

---

### POLÍTICAS PÚBLICAS NO AUDIOVISUAL: O CASO SPCINE

**Maria Cristina MERLO**

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi  
[crismerlo@gmail.com](mailto:crismerlo@gmail.com)

#### RESUMO

A expressão Política Pública possui diversas conotações, mas aqui, genericamente, significa que se trata da escolha de diretrizes gerais, que tem uma ação, e estão direcionadas para o futuro, cuja responsabilidade é predominantemente do Estado e seus órgãos governamentais, os quais agem almejando o alcance do interesse público através dos melhores meios possíveis, que é a difusão e o acesso à cultura pelo cidadão. A legitimação da sua ação frente à sociedade ocorrem segundo a lógica da oferta, apoiando a produção cultural, incentivando a iniciativa de artistas, mantendo ou criando infraestrutura adequada, ou da demanda que são aquelas políticas orientadas à formação de público e estímulo cultural. O artigo abordará uma explanação - da origem e as articulações nas dimensões artísticas, culturais, econômicas e sociais sobre as políticas públicas, desde a década de 1950 até os dias atuais. E, na sequência, as ações de políticas públicas, suas classificações e estruturação no setor Audiovisual, assim como o surgimento da empresa SPCine, a implementação do Circuito SPCine e seu contexto democrático-participativo brasileiro.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Audiovisual; Cultura; Identidade; Diversidade; Políticas Públicas; SPCine.

#### RESUMO EXPANDIDO

A terminologia da palavra *cultura* se propõe a *cultivar* infinitas possibilidades de criação simbólica expressas em modos de vida, motivações, crenças religiosas, valores, práticas, rituais e identidades.

A Cultura é um processo complexo, que envolve todos os referenciais e saberes desenvolvidos e cultivados pela sociedade. Como construir uma sociedade justa e solidária senão por meio de um processo que privilegie os direitos fundamentais do ser humano, o desenvolvimento de potenciais e competências individuais, que faz com que o cidadão se reconheça como agente ativo da história, do tempo presente e do espaço?

Assim, como em qualquer setor público em nossa sociedade, é necessário ajustes e mudanças, vindos do Estado para o setor Audiovisual, de modo que se obtenha resultados fundamentais para a economia da cultura, e permitindo que esse bem cultural possa ser usufruído pela sociedade de forma mais democrática. A política cultural

contribui para que os próprios sujeitos produzam a arte e a cultura necessárias para resolver seus problemas e afirmar e recriar sua identidade.

A política cultural pode ocorrer segundo a iniciativa própria do Estado ou mesmo em resposta a demandas da sociedade. Esta última alternativa desonera o Estado da responsabilidade pela definição das políticas, o que facilita a legitimação da sua ação frente à sociedade. Elas se apresentam orientadas segundo a lógica da oferta, apoiando a produção cultural, incentivando a iniciativa de artistas, mantendo ou criando infraestrutura adequada, ou segundo a lógica da demanda que são aquelas políticas orientadas à formação de público e estímulo cultural. Também em diversas versões, orientando-se segundo valores distintos como o nacionalismo, o pluralismo cultural e a homogeneização transnacional ou globalização.

A política cultural não reduz a cultura ao discursivo ou o estético, já que procura estimular a ação organizada, autogestionária, reunindo iniciativas mais diversas de todos os grupos, na área política, social, recreativa. Nesse contexto, o mínimo a ser exigido do Estado em uma política cultural moderna é a restauração e conservação do patrimônio cultural; o provimento da infraestrutura indispensável para a manifestação cultural; o fomento à formação artística e de recursos humanos para a difusão da cultura; a divulgação dos bens culturais; a criação e manutenção de um clima de liberdade democrática para que esse processo seja possível.

A SPCine foi criada pela Lei 15.529, de 2013, a empresa é uma iniciativa da Prefeitura de São Paulo, do Governo do Estado e do Governo Federal. A SPCine tem como objetivo impulsionar o potencial econômico e criativo do audiovisual paulista, fomentando à produção e à distribuição para o mercado audiovisual, por meio de editais, articulação com um circuito de salas de cinema – públicas e privadas, caracterizada de “Circuito SPCine”, atendendo diversas populações nas regiões periféricas em São Paulo.

---

### POÉTICA, ESTÉTICA, POLÍTICA: INTERPELAÇÕES AO OLHAR E AO PENSAMENTO

**Maria Elisa Rodrigues MOREIRA**  
Universidade Federal do Mato Grosso  
[elisarmoreira@gmail.com](mailto:elisarmoreira@gmail.com)

#### RESUMO

Nicolas Bourriaud afirma que a arte contemporânea se apresenta como uma “estética relacional”, abrindo caminhos para que certas “utopias de proximidade” possam se efetivar. Nessa perspectiva, refletirei acerca das aproximações entre poética, estética e política a partir de intervenções de quatro coletivos artísticos latino-americanos: Grupo de Arte Callejero – GAC (Argentina), Grupo Poro (Brasil), Grupo Grifo (Chile) e in-Próprio Coletivo (Brasil).

#### PALAVRAS-CHAVE

Estética; Política; Cidade.

#### RESUMO EXPANDIDO

Uma característica que parece poder ser associada às produções artísticas contemporâneas é a ideia do encontro, em ampla perspectiva: no final do século XX e início do XXI é possível perceber uma série de obras marcadas por noções transdisciplinares e transmidiáticas, projetos com forte caráter social, que procuram abrir caminhos para o que Nicolas Bourriaud chama “utopias de proximidade”, as quais consistem no estabelecimento de conexões entre diferentes aspectos da realidade, os quais tradicionalmente são vistos como distintos e distanciados.

Nesse sentido, a arte contemporânea pode ser entendida como uma “estética relacional”, para seguirmos com Bourriaud, a qual tem por objetivos descobrir formas que possibilitem que habitemos melhor o mundo em que vivemos, por meio de diferentes modos de existência e modelos de ação e intervenção. A arte se assume, assim, como sendo também, necessariamente, política, remetendo àquilo que Jacques Rancière vai denominar “regime estético das artes”.

Essa perspectiva nos permite tomar como objetos de reflexão produções que vão desde “obras” encerradas em determinados objetos, como um livro ou uma peça teatral, até ações pontuais e temporárias, como performances ou intervenções, que só se fixam caso ocorra um “registro” no momento em que elas se efetivam: nesse contexto, a “obra de arte” se apresenta muito mais como uma “duração”, como uma “abertura” cujos sentidos só podem ser elaborados coletivamente.

A partir desses referenciais, esta comunicação lança um olhar sobre quatro “ações poéticas” realizadas na América Latina, em diferentes locais e épocas, buscando refletir sobre como elas mobilizam o poético, o estético e o político: “Carteles de la memoria”, realizada pelo Grupo de Arte Callejero – GAC, de Buenos Aires, Argentina, em 1999; “Interruptores para poste de luz”, realizada pelo Grupo Poro, coletivo de Belo Horizonte/Brasil, em 2005; “Não cabe mais, gente”, realizada pelo in-Próprio Coletivo, de Cuiabá/Brasil, em 2015; e “Usted es feliz”, realizada pelo Grupo Grifo, coletivo de Santiago/Chile, em 2016.

---

### REPRESENTAÇÃO DAS NOVAS CONSTITUIÇÕES FAMILIARES NO DOCUMENTÁRIO: “ERA UMA VEZ O HOTEL CAMBRIDGE”

Maria Noemi de ARAUJO  
[noemi.araujo@globo.com](mailto:noemi.araujo@globo.com)

#### RESUMO

Em que medida o documentário, como um dispositivo de linguagem, se apropria do atual debate sobre as novas constituições das famílias? A partir das noções psicanalíticas de pai (Freud e Lacan) discutir a representação de novas constituições das famílias, no documentário “Era uma vez o Hotel Cambridge” (Eliane Caffé, 2016). Em que medida o Real de uma ocupação, dos Movimentos Sociais Sem Teto, implica em novas configurações familiares? O filme elegeu a escada como um espaço público, político; um lugar de diversidade, de encontros, barulho, de solidariedade e de fuga. O quarto do hotel como o espaço de privacidade, o lugar da solidão e do amor. Ao escapar dos clichês de “família feliz” reunida nos horários das refeições, enclausuradas ou assistindo televisão o filme aponta para a organização de uma grande família: o Movimento.

#### PALAVRAS-CHAVE

Psicanálise; Pai; Família; Ocupação, Movimentos Sociais.

#### RESUMO EXPANDIDO

A partir de uma “orientação ética relativa aos assuntos de família que convém à psicanálise” (Fuentes, Boletim VIII ENAPOL) discutir como o documentário “Era uma vez o Hotel Cambridge” (Eliane Caffé, 2016) representa as novas configurações familiares. O filme constrói uma narrativa sobre um acontecimento e os conflitos gerados por uma ameaça de despejo, através de uma invasão policial. Embaralha-se situações da realidade cotidiana de ocupantes de um Edifício abandonado no centro de São Paulo com a encenação de uma peça teatral. A representação da tensão entre a realidade e a ficção protagonizado pelos atores José Dumond e Suely Franco e pelos ocupantes Carmen Silva (brasileira) e Isam Ahmad Issa (palestino) imagens de arquivo, conta com a figura dos moradores-figurantes.

Os efeitos disso no trabalho coletivo dos moradores do edifício e no do coletivo do cinema revela um modo de organização interna de uma ocupação. As famílias vão se constituindo em torno de uma questão real – a conquista pela moradia - e dão vida para o imóvel sucateado. O filme nos oferece um material para discutir as novas constituições familiares próprios das ocupações: quem são essas famílias? Quem são os pais das crianças?

Qual é a versão de pai de “Era uma vez o Hotel...”? Na ocupação o fenômeno “multiplicidade das versões de pai” implica no laço com o outro social? (Boletim das Jornadas da EBP: Di#Versos, 2017). Na cena em que a personagem Carmem proíbe a presença de uma criança (escondida) em um dos quartos-moradia do hotel vê-se uma

mãe desamparada. No espaço privado dos personagens vê-se uma atriz solitária dialogando com uma família imaginária. Os estrangeiros mantêm contatos com seus familiares virtualmente. Um desses personagens impossibilita sua de vir ao seu encontro no Brasil. Na escada a grande família se encontra. Esse espaço representa liberdade de movimento de ir e vir, luz, tensão, negociação, barulho, encontros inesperados, subterfúgio, perseguição, conflitos. Uma das raras cenas de alguém subindo a escada sozinho, mostra um homem correndo, de costas, representando a invasão policial da ocupação. Ao final a escada é usada como fuga. Uma ordem é dada para proteger as crianças dos bombardeios e os moradores empurram crianças numa escada de madeira que dá acesso à cobertura do Edifício, na tentativa de isolá-las do bombardeio militar.

---

### A CARNE DO MUNDO

Mariana PERELLÓ

Graduanda em Letras pela PUC-Rio  
[perellomariana@gmail.com](mailto:perellomariana@gmail.com)

#### RESUMO

A partir da vídeo-arte *Sopro* (2000) de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, este trabalho pretende pensar sobre como e por que um fazer artístico *flâneur* desreferencializa o espectador, desafiando um dispositivo vigoroso configurador de práticas do ver. Ao utilizarem dois procedimentos, que chamarei de *entranheza* e *estranheza*, os artistas lançam mão de uma imagem em suspensão: a bolha derivante que nos coloca imersos em um estrato do espaço-tempo. É possível, então, entender que *Sopro* (2000) vai ao encontro da lógica moderna de um sujeito não-empírico que tem autoridade para conhecer e nomear o mundo, mas que está, sempre, à parte dele. Tendo em vista essa prática artística molecular, o objetivo, aqui, é delinear como o sopro do vento, visibilizado pelo corpo gelatinoso da bolha, faz o observador deslizar pelos limites de sua percepção sensível. Este, assim, transita pelos campo e contracampo da imagem, uma vez que é incrustado em suas vísceras, na carne do mundo.

#### PALAVRAS-CHAVE

Visualidade; Observador; Ponto-Cego; Perspectivismo Cartesiano; *Flânerie*.

#### RESUMO EXPANDIDO

A partir da vídeo-arte *Sopro* (2000) de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, pretendo delinear os procedimentos de *entranheza* e de *estranheza* como estratégias de resistência, na medida em que negam práticas visuais ainda conformadas ao entendimento moderno de um olho não-empírico que nomeia e conhece o mundo, mas, sempre, à parte dele. Para tanto, Guimarães situa seu projeto artístico entre a cinematicidade e a fotografia, de modo a direcionar seu olhar para imagens em suspensão. Nesse sentido, lança-se o desafio e o convite ao espectador – tão acostumado com as grandes narrativas – de experimentar seus sentidos, sobretudo o da visão, de forma distinta.

Por *estranheza*, entenderei o deslocamento que se dá no lugar do olhar do espectador. Trazer a bolha derivante como protagonista é ir de encontro a um dispositivo vigoroso constituidor de “como vemos, como estamos aptos, autorizados, ou habilitados para ver” (FOSTER, 1988). Ao se deparar com um material declaradamente híbrido, que desliza entre os supostos limites da fotografia e do cinema (PARENTE, 2015); o espectador é elemento estranhado que suporta as novas regras do ver impostas por Guimarães. Para chegar a esse efeito, o artista usa um segundo procedimento fundamental: a *entranheza*.

De *entranheza*, chamarei o gesto do artista de sanfonamento do espaço-tempo de que quer tratar, inserindo, nas vísceras da disritmia mundana, o observador (CRARY, 1990) que, na era Moderna, era pressuposto como um olho fixo, incorpóreo e deslocado da carne do mundo (JAY, 1988). Embrenhando-se no ponto-cego da imagem, Guimarães goza do incômodo do espectador, ao não hesitar em restaurar o papel do *flâneur*. Estamos, então, imersos na figura disforme da bolha, que se coloca – e é colocada pelo fotógrafo –, por vezes, nos limites que a imagem nos dá entre o céu e a terra, e, por outras, tentando se homogeneizar com um dos dois. Essa tentativa,

uma vez que é sempre falha, revela-nos o fator escondido da imagem: o sopro do vento, que delata a bolha como elemento estratégico usado para revelá-lo. A bolha, assim, é campo, enquanto o vento é contra-campo. Guimarães lança mão de uma poética fractal (PARENTE, 2015), que provoca um trânsito do observador tanto entre essas duas dimensões quanto entre o “contínuo e o descontínuo, a ordem e a desordem, o local e o não local” (PARENTE, 2015). O que antes só poderia ser percebido de forma tátil se materializa no corpo gelatinoso, que é, então, transformador da ação invisível do vento. Por isso, a bolha é capaz de nos dar dimensão dos caminhos do vento que a regem e, ao mesmo tempo, por ser condição necessária de visibilização, também guia nossos deslizamentos, como observadores, pelos limites da percepção do sensível.

Redimensionando os sentidos, a bolha flutuante nos é oferecida como ponte para um estrato onde nada, a princípio, parece nem ser matéria nem forma cinematográfica. Ao vagar por um espaço-tempo expandido, a bolha é elemento de resistência, desconfortável ao observador que se desloca de um ritmo mundano vertiginosamente acelerado, onde é ainda sujeito cartesiano moderno nomeador e conhecedor de um mundo através de uma janela (JAY, 1988).

---

### ACLAMAÇÃO E CENSURA AO FILME A BATALHA DE ARGEL NO URUGUAI, EM 1968: O PERIGO DO ‘CINEMA INSURGENTE’

Mariana VILLAÇA

Professora de História da América - Unifesp  
[marimavi@hotmail.com](mailto:marimavi@hotmail.com)

#### RESUMO

Analisamos a repercussão do filme *A Batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), em 1968, no Uruguai, junto ao público e à crítica de cinema. O filme estreou na capital com grande sucesso e foi exibido para um amplo público, durante quatro semanas consecutivas. Contudo, no auge de sua temporada, devido ao impacto e à elogiosa repercussão na imprensa, o filme foi proibido. Esse ato de censura, anterior ao golpe civil-militar de 1973, provocou grande comoção pública, em um contexto de mobilização estudantil, no qual se discutiam as medidas autoritárias do governo de Pacheco Areco e a viabilidade da resistência armada no Uruguai. Tal acontecimento é bastante indicativo da natureza do processo de recrudescimento político que resultaria, anos depois, na ditadura uruguaia, bem como da disputa por espaço, no meio cinematográfico uruguaio, de cineastas identificados com a “velha esquerda” e aqueles que se proclamavam a nova geração, favorável à luta armada.

#### PALAVRAS-CHAVE

Cinema Uruguaio; Luta Armada; A Batalha de Argel; Semanário *Marcha*

#### RESUMO EXPANDIDO

Em 1968, no Uruguai, o filme *A Batalha de Argel* estreou na capital cercado de grande expectativa, ao fazer parte da programação extraordinária do *Festival de Cinema de Marcha*. Esse festival encontrava-se em sua 11ª edição, e desde o ano anterior era predominantemente composto por uma mostra de filmes documentais considerados “de combate”, dos quais eram exibidos apenas trechos, em geral, os mais dramáticos e contundentes, capazes de despertar reações fervorosas na platéia.

Devido ao rápido esgotamento das entradas do festival, seus produtores decidiram fazer novas exibições, substituindo alguns títulos ou acrescentando outros (caso de *A Batalha de Argel*). Após o sucesso no Festival, o filme entrou em cartaz no Cine Trocadero, onde foi exibido para um amplo público, durante quatro semanas consecutivas. A platéia que comparecia a essa grande sala de cinema reagia com muito entusiasmo à exibição da película, ovacionando ao longo e ao final da projeção. Em resposta a tais reações, o filme teve sua exibição proibida pelo Ministério do Interior. Essa atitude não era comum no meio cultural uruguaio, país que vinha mantendo razoavelmente preservada, nos anos sessenta, a liberdade de expressão, em grande contraste com a situação de

seus vizinhos, Argentina e Brasil. Esse quadro começara a se alterar substancialmente com a promulgação das *Medidas Prontas de Seguridad*, em 13 de junho de 1968, ato que se configura como uma das marcas do autoritarismo do governo de Pacheco Areco. Tais *Medidas* autorizavam a repressão a greves e reuniões, proclamava o congelamento de preços e salários, conduzindo o país a uma modalidade de “estado de sítio”.

A proibição do filme de Pontecorvo mobilizou críticos de cinema, diretores de cineclubes, realizadores e políticos que saíram em defesa da obra, da democracia, da cinefilia uruguaia e da mobilização juvenil. Algumas manifestações de repúdio, contudo, não se dirigiram apenas às autoridades responsáveis pela censura: críticas como as do diretor Mario Handler, no semanário *Marcha*, recaíram sobre a “apatia” e debilidade do meio cinematográfico, procurando afirmar uma nova geração que se proclamava engajada, em contraposição à anterior, ainda que dentre os cineastas ditos “antigos”, alguns fossem militantes do Partido Comunista. Vemos, portanto, que o que esteve em pauta, nesse episódio marcado pela exacerbação de ações e discursos não foi apenas a reação às medidas autoritárias e sim a disputa por espaço dentro do meio cinematográfico (pensando-o como um campo, na acepção de Pierre Bourdieu), acompanhada do debate político entre a velha e a nova esquerda uruguaia. Assim, procuramos analisar historicamente esse episódio específico, iluminando as diferentes questões políticas, sociais e estéticas que afloraram ao longo da repercussão desse fato na imprensa. Esta comunicação é um desdobramento da pesquisa que realizamos entre abril de 2015 e abril de 2017, com auxílio da FAPESP, intitulada “As edições *Marcha* e a constituição de um circuito cultural de resistência política frente o acirramento do autoritarismo no Uruguai (1967-1974)”.

---

### **PRESERVAR ES RESISTIR. ARCHIVOS AUDIOVISUALES, SUSTENTABILIDAD Y PARTICIPACIÓN**

**Mariela CANTÚ**

Máster em Preservação e Apresentação da Imagem em Movimento (Univ. Amsterdã)  
Arca Video Argentino – Archivo y Base de Datos de Vídeo Arte Argentino  
[marielaecantu@yahoo.com.ar](mailto:marielaecantu@yahoo.com.ar)

#### **RESUMO**

En Argentina, las actuales políticas públicas vinculadas al audiovisual presentan un escenario extremadamente inestable, en el que la reciente puesta en funcionamiento de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional habla del apremio de las postergadas políticas de preservación audiovisual en el país. En la región, iniciativas públicas estatales se han dedicado mayormente a la preservación fílmica, dejando de lado otras obras -como el audiovisual experimental en soporte magnético- que fueron el foco de archivos autónomos. Esta coyuntura ofrece la posibilidad de considerar otros modelos de gestión y sustentabilidad de estos archivos, así como otras estrategias de participación que consigan complementar las narrativas tradicionales, para lo cual será analizado el caso del archivo Arca Video Argentino. Si los archivos audiovisuales no sólo lidian con obras de arte, sino con la (re)creación de los contextos que las hacen relevantes, ellos deben ser considerados territorios de disputas representacionales. Si no se nos permite participar en la creación de los archivos que darán testimonio de nuestro tiempo presente, ¿es acaso nuestra historia la que está siendo escrita?

#### **PALAVRAS-CHAVE**

Archivos Audiovisuales; Sustentabilidad; Participación.

#### **RESUMO EXPANDIDO**

En Argentina, las actuales políticas públicas vinculadas al área audiovisual presentan un escenario extremadamente inestable. El INCAA –Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales ha comenzado a atravesar una gravísima crisis, que tiene como principal foco la disminución del financiamiento del propio ente, incluyendo el Fondo de Fomento Cinematográfico. Diversos movimientos autónomos y autoconvocados han iniciado acciones de resistencia, como la Asamblea Permanente en Defensa del Cine Argentino, Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, y AREA - Asociación de Realizadores Experimentales Audiovisuales, reinsertando la necesidad de una participación directa de

los realizadores y demás agentes involucrados en el quehacer audiovisual. En este contexto, la reciente puesta en funcionamiento de la CINAIN – Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional, coloca dentro de esta escena no sólo la necesidad de acciones orientadas hacia la producción, sino el apremio de las postergadas políticas de preservación de la imagen en movimiento en el país.

En este marco, es sólo recientemente que Argentina se inserta en un contexto regional de trabajo sobre archivos audiovisuales iniciado hace varias décadas en América Latina, cuyas iniciativas públicas estatales han estado dedicadas mayormente a la preservación audiovisual fílmica, minimizando los esfuerzos ligados a la preservación de otros medios, formatos y discursos estéticos -como las obras audiovisuales experimentales en video y soporte magnético. En ese contexto, varias iniciativas de archivos dedicados a estas obras han sido llevadas adelante por plataformas autónomas, creadas mucho más recientemente que los archivos fílmicos.

Considerando lo antedicho como una potencia antes que como una desventaja, esta coyuntura ofrece la posibilidad de rastrear y analizar los procesos de formación de estos archivos, pero sobre todo de considerar otros modelos de gestación, financiamiento y sustentabilidad de los mismos. Asimismo, estos nuevos modelos podrían ayudar a considerar estrategias de participación que consigan enriquecer sus historias más allá de las narrativas históricas y curatoriales tradicionales, para lo cual será analizado el caso del archivo Arca Video Argentino.

El presente momento histórico parece estar marcado por una crisis de la democracia, en la que nuestros propios sistemas de representación –políticos, históricos, culturales- están siendo testeados. Si consideramos que los archivos audiovisuales no sólo lidian con obras de arte, sino con la (re)creación de los contextos que las hacen relevantes, ellos deben también ser considerados territorios de disputas representacionales. En este marco, la apertura hacia iniciativas que se mixturen con plataformas autónomas y participativas ofrecen la posibilidad de favorecer los intercambios, las (contra) historias, el nacimiento de sentidos diversos. Pues si no se nos permite participar en la creación de los archivos que van a dar testimonio de nuestro tiempo presente, ¿es acaso nuestra historia la que está siendo escrita?

---

### O ESPAÇO COMO POLÍTICA NO CINEMA DA AMÉRICA LATINA

**Marília Bilemjian GOULART**

Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP

[mmarie.goulart@gmail.com](mailto:mmarie.goulart@gmail.com)

#### RESUMO

Encontramos na produção latino-americana de diferentes períodos filmes nos quais os espaços são construídos como elementos potentes que ajudam a colocar em cena tensões visíveis e latentes implicadas na configuração e na vida nas metrópoles. Além de ser o lugar onde se dá a ação, nesses filmes o espaço da cidade se apresenta como pedra fundamental da construção dramática e também como elemento político. Essa apresentação propõe a reflexão sobre filmografia latino-americana de diferentes décadas que, através de singular construção das metrópoles, apresenta o espaço das cidades como elemento político, isto é, como aquilo que engendra fissuras, alterando, ao menos nas tramas, a ordem sensível.

#### PALAVRAS-CHAVE

Espaço; Cinema; Cidade; Política.

#### RESUMO EXPANDIDO

Componente fundamental das imagens em movimento, o espaço fílmico pode ser mobilizado para além de sua posição elementar no par espaço-tempo. Em diferentes períodos de sua história, a filmografia latino-americana apresenta exemplos nos quais os espaços são construídos de modo potente, e que, associados a outros elementos, colocam em cena tensões visíveis e latentes implicadas na configuração e na vida nas metrópoles. Nesses filmes,

além de ser o lugar onde se dá a ação, o espaço da cidade se apresenta como pedra fundamental da construção dramática e também como elemento político.

No chamado Cinema Moderno os centros urbanos da América Latina expressaram utopias e tensões político-sociais dos anos 1950 e 1960 em filmes como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), os curtas de *5x favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, 1962), *São Paulo S.A.* (Sergio Person, 1965) e *Memórias do subdesenvolvimento* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968). O meio urbano marcou também a relativa retomada da produção cinematográfica dos anos 1990 e 2000. As tensões oriundas das então recentes metrópoles neoliberais estão presentes nas cidades de *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro, 1998), *Amores brutos* (Alexandro Gonzáles Iñarritu, 2000), *O invasor* (Beto Branti, 2001) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). No cinema contemporâneo, em filmes como *El hombre de al lado* (Gastón Duprat, Mariano Cohn, 2009), *Os inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2009), *A cidade é uma só?* (Adirley Queiróz, 2012), *Los Hongos* (Oscar Ruiz Navia, 2014), *Obra* (Gregório Graziosi, 2014), *Cuerpo de Letra* (Julián D'Angiolillo, 2015) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) o espaço doméstico, da vizinhança, de trabalho e da malha urbana expressam a disputa para se fazer ver, a batalha para ter lugar e principalmente para sobreviver nas metrópoles.

A sensibilidade e atenção sobre os espaços urbanos presentes nesse conjunto fílmico nos lembra que, definidos por dinâmicas sociais, os espaços da cidade são representantes e depositários dos significados simbólicos do sistema de valores de uma sociedade (XAVIER, Denise, 2007). Síntese sempre provisória e renovada, das contradições e dialéticas sociais (SANTOS, Milton 2004) os espaços e edificações carregam também as contradições inerentes à produção capitalista, marcadas pelos processos de alienação e violência (FERRO, Sérgio, 1982).

Em suas especificidades, e por meio de diferentes estratégias, essa filmografia coloca em primeiro plano o espaço, que reelaborado de maneira singular, surge como elemento político. Tornando visível (e audível) personagens, dinâmicas e espaços invisibilizados essas obras engendram, ao menos nas tramas, fissuras na ordem sensível.

Apoiada na definição do espaço de Milton Santos (2004), na reflexão de Sérgio Ferro (1982) sobre a produção do espaço e da arquitetura dentro da economia política e ainda na noção de política proposta por Jaques Rancière (2009), essa apresentação discutirá, a partir do olhar panorâmico da filmografia mencionada, a dimensão política presente na construção dos espaços fílmicos.

---

### A EXPERIÊNCIA AFETIVA NA ESTÉTICA DA SUPERFÍCIE EM BOI NEON E MATE-ME POR FAVOR

**Marília Xavier de LIMA**

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi

[mariliaxlima@gmail.com](mailto:mariliaxlima@gmail.com)

#### RESUMO

Proponho um estudo de como certos artifícios no cinema contemporâneo, ao se voltarem mais para os dados afetivos da imagem, podem repercutir em outros modos de experiência cinematográfica. Identifico essas estratégias em dois filmes brasileiros contemporâneos: *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2015), e *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015). Procuro nesse caminho articular uma noção de estética da superfície com a experiência afetiva da imagem no intuito de compreender como isso pode gerar novas possibilidades de mobilização no processo de espetatorialidade, que pode ir além do discurso e do tema nos filmes.

#### PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Estética; Afeto.

#### RESUMO EXPANDIDO

Em vista de compreender as estéticas do cinema contemporâneo no contexto brasileiro, proponho um estudo acerca do modo como certos filmes se voltam mais para os dados afetivos da imagem do que pelo seu teor narrativo

ou discursivo. Seriam filmes que parecem sobrepor a criação de ambientações e sensações à narratividade. É o caso de dois filmes brasileiros: *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2015), e *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015). Nestes, para além do tema que os filmes parecem abordar, sobrepõe-se uma visão plástica das formas, apresentando cenas cuja narrativa se dilui em função de uma experiência afetiva da imagem.

Em *Boi neon*, entre as cenas de cotidiano do personagem vaqueiro-estilista, há sequências de uma personagem usando uma espécie de máscara de boi que dança na luz colorida, recortada, como se estivesse em um palco; aparentemente, em nada esses planos parecem contribuir com o conteúdo do filme. Tais cenas são inseridas como se fossem imagens oníricas do personagem sem, entretanto, marcar para o espectador essa diferença entre realidade diegética do filme e o sonho. O protagonista Iremar é um vaqueiro que gosta de criar e costurar roupas, sonha em ter sua própria marca. O filme entoa, nesse caminho, um universo de artificialidade dos espetáculos (dos rodeios à customização de roupas), trazendo à tona essas cenas que expressam sensações, ressaltando sua força afetiva.

É também o caso de *Mate-me por favor*: em meio a história de um assassino de mulheres que altera o cotidiano de adolescentes na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, há cenas que esteticamente se divergem das cenas mais narrativas propriamente, como naquela em que o vidro do chuveiro, onde a personagem Bia está, é, lentamente, inundado de sangue, o que causa um estranhamento no espectador. Como conteúdo, essa cena parece não acrescentar inferências para a história do filme, no entanto, ela irrompe a narrativa causando um arrebatamento que prolonga a experiência afetiva da imagem. *Mate-me por favor* não aprofunda o universo dos jovens, da violência, da religião, que seriam os temas do filme, pelo contrário, fica numa superfície na qual a imagem não funciona dentro de um esquema tijolo-a-tijolo da montagem, que criaria assim os sentidos do filme.

Essa ausência de profundidade nas cenas citadas de ambos os filmes vai de encontro com a lógica de construção contemporânea da imagem, que deslizam umas sobre às outras, segundo Daney (2006). Não mais o que há por trás da imagem, nem sua aparência, mas a pura experiência de habitar a imagem. Tais artifícios nesses filmes podem ser articulados com o regime de atrações do cinema contemporâneo das tecnologias digitais (Elsaesser, 2004). Isso se relaciona com um possível retorno da experiência afetiva nesses filmes que repercutem em outros modos de espectadorialidade e engajamento, segundo as reflexões de Mariana Baltar (2016) sobre as políticas de atrações no cinema contemporâneo.

---

### TEMPO SUSPENSO: A REPRESSÃO SOB O OLHAR SUPEROITISTA BRASILEIRO E MEXICANO

**Marina da Costa CAMPOS**

Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais ECA/USP

[Marina.dacosta@gmail.com](mailto:Marina.dacosta@gmail.com)

#### RESUMO

O trabalho propõe uma aproximação entre a produção superoitista do Brasil e do México na década de 1970, a partir da análise de dois curtas-metragens *Funeral para uma década de brancas nuvens* (Geneton Moraes Neto, 1979) e *Mi casa de altos techos* (David Celestinos, 1970). Os filmes aqui escolhidos abordam direta ou indiretamente, as reverberações da década de 1960, em especial o ano de 1968: a implementação do Ato Institucional nº 5, AI-5, no Brasil, o massacre de estudantes na Plaza Tlatelolco no México. O objetivo é compreender, através dos recursos comuns como a linguagem experimental, a ironia e a crítica à cultura, sociedade e momento político, como estas obras constituem-se em visualidades históricas e promovem uma suspensão do tempo presente.

#### PALAVRAS-CHAVE

Super-8; Brasil; México.

### RESUMO EXPANDIDO

Esta exposição apresenta a pesquisa de doutorado iniciada em 2016, cujo tema direciona-se para as aproximações entre a produção superoitista do Brasil e do México na década de 1970, a partir da articulação entre pesquisa histórica e análise fílmica. Para esta exposição trabalharemos com a análise de dois curtas-metragens *Funeral para uma década de brancas nuvens* (Geneton Moraes Neto, 1979) e *Mi casa de altos techos* (David Celestinos, 1970). Levando em consideração os diferentes processos históricos e a singularidade e complexidade do movimento superoitista de cada território, é possível identificar traços que aproximam essas produções: a opção pelo experimental como discurso, a ironia e metáfora como forma crítica e a reflexão sobre a cultura, a sociedade e o cinema. Os filmes aqui escolhidos abordam direta ou indiretamente, as reverberações da década de 1960, em especial o ano de 1968: a implementação do Ato Institucional nº5, AI-5, no Brasil, o massacre de estudantes na Plaza Tlatelolco no México e as manifestações do movimento estudantil na França.

No primeiro curta, *Funeral para uma década de brancas nuvens*, o narrador tem importância fundamental, pois estabelece um diálogo direto com os personagens principais do regime militar, nomeados por diversos títulos, entre eles: “Imperadores da desesperança”. Em conjunto ou contrapondo-se a voz *over* tem-se a imagem de dois jovens de perfil sobre uma parede branca, um homem sentado em uma cadeira – referência à tortura, e imagens de militares, assim como de ícones também da política e da cultura. Assim, a ironia se instaura como agente provocador que coloca em questão as expectativas do começo da década de 1960 com a desilusão e desencanto de uma década posterior sem bandeiras. Resta para os anos 1980 a sentença proferida por um homem que aparece na tela: é impossível evitar o futuro.

Outra película que trabalha com uma angústia e com o futuro é *Mi casa de altos techos*, do artista plástico David Celestinos, artista plástico. Por sua trajetória desenvolvida na Academia de San Carlos - muito combativa no ano de 1968-, realiza um filme sobre dois estudantes de artes que apresentam suas preocupações com o próprio entendimento sobre arte e os caminhos deste campo. Enquanto um volta-se para questões existenciais da contracultura e se restringe ao local do museu, o outro percorre as ruas e espaços de pobreza indagando sobre uma consciência social da arte. Com a imagem de uma criança desatando um nó, alternada para a do próprio artista desatando este nó, reflete sobre “desatar o que estava esquecido e atar o presente ao futuro”. Aqui, coloca-se o dilema do erudito/popular, de uma interrogação sobre o engajamento da arte e da dúvida de seu futuro.

A partir desses filmes, pretende-se pensar como a produção em super8 nesses dois países caracteriza-se como um regime de representação que tenciona as contradições sociais, culturais e políticas de sua época, constituindo num suporte onde memória e história se encontram. As hipóteses trabalhadas neste projeto são as seguintes: tanto no México como no Brasil, o super8 atua também como um registro intimamente atrelado à memória e como um registro de visualidade histórica de uma suspensão do tempo presente.

---

### PARA ALÉM DA SALA ESCURA: ENCONTROS ENTRE CINEMA E ESCOLA A PARTIR DA CRIAÇÃO DE IMAGENS

**Marina Mayumi BARTALINI**

Doutoranda em Educação pela Unicamp

[marinamayu@gmail.com](mailto:marinamayu@gmail.com)

**Wenceslao Machado OLIVEIRA JR.**

Professor Doutor da Faculdade de Educação da Unicamp

[wenceslao.oliveira@gmail.com](mailto:wenceslao.oliveira@gmail.com)

### RESUMO

A claridade inerente aos espaços escolares atua como o “problema” da pesquisa-experimentação em foco nesse texto, no qual expõe-se alguns fragmentos do território educativo onde a investigação tem se dado. Apresenta-se aqui as questões principais da pesquisa em andamento onde as claridades de uma escola são tomadas como desafio

para a criação de sons e imagens que partem da especificidade local para experienciar a escola, cinematograficamente, a partir de pontos de vistas inusitados através da mobilização desse “problema” em vários dispositivos de criação de imagens.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Cinema; Escola; Experimentação.

### **RESUMO EXPANDIDO**

A clareza inerente aos espaços escolares atua como o “problema” da pesquisa-experimentação em foco nesse texto, no qual expõe-se alguns fragmentos do território educativo onde a investigação tem se dado. Apresenta-se aqui as questões principais da pesquisa em andamento onde as clarezas de uma escola são tomadas como desafio para a criação de sons e imagens que partem da especificidade local para experienciar a escola, cinematograficamente, a partir de pontos de vistas inusitados através da mobilização desse “problema” em vários dispositivos de criação de imagens. O “problema” da clareza cria exigências ao pensamento, ao cinema, invertendo o problema que a sala escura cria para a escola. Os dispositivos criam desvios na cultura audiovisual, criam miradas imprevistas, forçam a produção de imagens na escola a re-existir-se outra. Os dispositivos lançam perguntas cinematográficas, ao lugar-escola e às suas múltiplas clarezas... e não há respostas corretas, mas imagens a serem feitas, experimentações no encontro entre cinema e escola. Que singularidades da escola – e do cinema – emergirão daí?

Este texto insere-se no percurso de uma pesquisa que parte da construção de novas formas de produção, exibição e expectativa de cinema em contexto escolar. Tendo em vista a obrigatoriedade da lei federal 13.006/14 que, uma vez regulamentada, torna obrigatória a exibição de duas horas de cinema nacional por mês em todas as escolas de educação básica do país, a pesquisa em foco buscará problematizar o encontro entre cinema e educação a partir de processos de criação de imagem que partam das especificidades locais da escola, tomando suas diversas clarezas mote criativo e contraponto à sala escura do cinema tradicional.

Sendo a escola o lugar onde se entrecruzam uma multiplicidade de trajetórias humanas e inumanas, tendo em vista a perspectiva teórica da geógrafa Doreen Massey (2008), é que as imagens ali produzidas serão cartografadas, a partir da ideia de cartografia de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995), a fim de mapear as aberturas que o cinema pode vir a criar quando entra na escola em busca de suas clarezas, e a escola entra no cinema desfazendo-se da necessidade da sala escura, configurando assim encontros ainda por vir.

---

### **SENTIDO E ERRÂNCIA DA CIDADE CONTEMPORÂNEA: 25 WATTS E LA VIDA ÚTIL**

**Marina Soler JORGE**

Professora do Departamento de História da Arte da Unifesp

[marina.soler@unifesp.br](mailto:marina.soler@unifesp.br)

### **RESUMO**

Essa comunicação analisará as imagens da cidade contemporânea latino-americana a partir de dois filmes: *La Vida Útil* (2010), de Federico Veiroj, e *25 Watts* (2001), de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll. Trata-se de filmes que têm a cidade de Montevideo como cenário no qual se desenrolam as existências de jovens (*25 Watts*) e de um homem de meia idade (*La Vida Útil*) que encontram-se deslocados em relação às demandas da sociedade contemporânea.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Cinema Uruguaio; Cidade; Deslocamento.

### RESUMO EXPANDIDO

Em *La Vida Útil*, Jorge (Jorge Jellinek) é um funcionário da cinemateca do Uruguai que tenta salvar a instituição da crise financeira em um contexto no qual o cineclubismo, a valorização do cinema de arte e o tema da formação de público já não atraem os espectadores. Ao mesmo tempo, Jorge procura despertar o interesse romântico de uma professora da faculdade de Direito, Paola, que é uma das poucas frequentadoras da cinemateca. Letreiros iniciais do filme indicam não haver relação entre a cinemateca mostrada no filme e a verdadeira cinemateca de Montevideo, de modo a evitar a associação entre a situação da instituição do filme e aquela “real”.

Em *25 Watts*, mudamos a idade dos protagonistas, que não são adultos, ou, embora sejam, ainda não se comportam enquanto tal: Leche (Daniel Hendler), Javi (Jorge Temponi) e Seba (Alfonso Tort) são jovens cujas vidas estão marcadas pela falta de perspectiva, pela falta de interesse no crescimento profissional, pela desmotivação de modo geral. A sensação de fracasso paira sobre os jovens, ainda que isso não pareça incomodá-los, e os poucos objetivos que eles desenvolvem durante o filme giram em torno de arrumar um jeito de ausentar-se do trabalho ou aprender a conjugar o verbo “essere” em italiano (que Leche não aprende de jeito nenhum) para aproximar-se da professora. O título do filme, *25 Watts*, faz referência ao espírito “apagado” do jovem uruguaio.

Os dois filmes tem fotografia em preto e branco e na imagem da cidade um aspecto fundamental de construção de sentido. Ainda que trate de lugares diferentes de Montevideo, um mais central e outro mais focado em um bairro, a experiência urbana é tematizada de modo a exacerbar o deslocamento dos personagens, seja este entendido como um vazio existencial ou simplesmente como apatia em relação as demandas contemporâneas. Há uma errância associada aos personagens, que flutuam na cidade sem conseguir efetivamente tomar posse desta, ou pelo fato de suas ambições encontrarem-se deslocadas em relação ao contexto atual (a necessidade de uma cinemateca) ou pelo fato dessas ambições nem existirem (em *25 Watts*).

Ainda assim, os filmes têm uma leveza extraordinária, uma aceitação de seus personagens “fracassados” e mesmo um carinho em relação a eles, de modo a antes abraçar um jeito apagado de ser “uruguaio” do que criticá-lo. A fotografia em preto e branco, a cidade como cenário, o deslocamento dos personagens e a leveza que dá forma a tudo isso remete o espectador a uma espécie de releitura contemporânea e sul-americana da Nouvelle Vague.

---

### ENTRE EL MUSEO Y LA CALLE. DISPUTAS ESTÉTICO-POLÍTICAS EN TORNO AL CINE EXPANDIDO EN ECUADOR

**Miguel ALFONSO BOUHABEN**

Doctor en Comunicación Audiovisual

Docente-Investigador en Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL)

[mabouhaben@gmail.com](mailto:mabouhaben@gmail.com)

### RESUMO

La presente comunicación tiene por objeto plantear si el concepto de cine expandido es una continuación del cine tradicional; o por el contrario, supone una discontinuidad. En este sentido, al analizar al cine expandido es fundamental tener en cuenta tanto la ideología de lo expansivo ligada al modelo neoliberal como la ubicuidad de la imagen en la era de internet. Por ello, resulta fundamental definir las diferencias con el dispositivo cinematográfico, tanto las diferencias epistémicas como las diferencias espaciales. Se trata de explicar cómo el cine expandido de los museos no supone una ruptura estético-política. En el caso de los videoartistas ecuatorianos Ilich Castillo y Oscar Santillán, las tácticas de multipantalla y de *glitch*, respectivamente, están codificadas por el poder hegemónico inscrito en el museo. Sin embargo, el cine expandido de María Teresa Ponce construye una expansión que nada tiene que ver con la caverna luminosa y aséptica del museo, sino con la esfera pública: un espacio más creativo, crítico, afectivo y colectivo.

### PALAVRAS-CHAVE:

Cine Expandido; Estética y Política; Museo y Calle.

### RESUMO EXPANDIDO

La presente comunicación tiene por objeto plantear si el concepto de cine expandido es una continuación del cine tradicional, en el sentido topológico, es decir, en tanto que determina transformaciones sin ruptura; o por el contrario, el cine expandido supone una irrupción, una discontinuidad, un acontecimiento en el sentido foucaultiano. En este sentido, al analizar al cine expandido es fundamental tener en cuenta tanto la ideología de lo expansivo ligada al modelo neoliberal y a la globalización capitalista como la ubicuidad de la imagen en la era de internet.

Esta pregunta por la esencia del cine expandido va de la mano de la pregunta por sus formas. Por ello, resulta fundamental definir las diferencias con el dispositivo cinematográfico: diferencias epistémicas, que determinan una alternativa en los modos de lectura de la imagen al defender la no linealidad y la no causalidad, que indudablemente rompen con los modelos de receptividad hegemónicos narrativa occidental. Ahora bien, nos interesa instalar el foco de atención en las diferencias espaciales, que trascienden la sala oscura para instalarse, o bien bajo la luz del museo, o bien en la exterioridad de la calle. El espacio de la receptividad de la imagen nos va a permitir identificar la distancia que se establece respecto al cine tradicional. Pretendemos explicar cómo el cine expandido de los museos no supone una ruptura estético-política, sino una transformación formal que conserva los elementos ideológicos del cine hegemónico. Por el contrario, el cine expandido a la esfera pública tiene un mayor carácter rupturista, resistente e irruptivo.

Muchas propuestas de cine expandido de Ecuador reproducen de forma acrítica las propuestas europeas o norteamericanas, como es el caso de Oscar Santillán en su obra *Zaratán* o de Ilich Castillo con *Glitch Ecuador*, que proponen respectivamente tácticas de multipantalla y de estética del fallo (*glitch*) que no suponen una gran novedad respecto dispositivo ya han sido muy trabajadas en otras latitudes. Dichas obras están concebidas para ser expuestas en museos. Nosotros polemizamos con el museo en la medida en que es un espacio codificado por el poder hegemónico: es un lugar sin creatividad donde el espacio y el tiempo están controlados. El museo es un panóptico de la expresión. Sin embargo, la obra *Mudanzas* de María Teresa Ponce hace del cine expandido algo bien diferente, ya que está concebida para la esfera pública. Sin duda, es una propuesta para trascender el cine de la caverna, de la sala oscura. En *Mudanzas* el cine sale al exterior con la finalidad platónica de descubrir la verdad, pero también con la finalidad debordiana de poner en crisis la imagen-espectáculo. La obra de Ponce construye una expansión que nada tiene que ver con la caverna luminosa y aséptica del museo. Una expansión que reivindica una función crítica que es más difícil de desactivar, que deja una mayor huella afectiva en el espectador y que tiene una voluntad colectiva y política.

---

### ELAS NA DIREÇÃO: A PRODUÇÃO E A POLÍTICA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA POR E PARA MULHERES

Milena de ALMEIDA

Bacharela em Produção e Política Cultural pela UNIPAMPA

[micrismeida@gmail.com](mailto:micrismeida@gmail.com)

### RESUMO

O cinema é uma área predominantemente divulgada como masculina, onde a literatura prestigiada do campo privilegia filmes dirigidos por homens. A elaboração dessa pesquisa parte então da tentativa de contribuir ao debate no campo de estudos da produção e política cinematográfica, focando na participação feminina em cargos de liderança. No que diz respeito às políticas culturais específicas para as mulheres, o artigo, por meio de revisão bibliográfica do campo do cinema e da cultura, pretende problematizar as insuficientes ações proporcionadas pelo Ministério da Cultura junto com a Secretaria de Promoção de Políticas para as Mulheres para incentivar e fomentar a produção cultural protagonizada por mulheres. Demonstramos a importância de tensionar o Estado para a promoção de políticas específicas para as mulheres na tentativa de visibilizar essas produções. Atualmente, poucas

mulheres ocupam cargos de liderança no Cinema, por isso, faz-se necessário o debate, pois só assim romperemos esse silenciamento histórico e ocuparemos nossos espaços de direito.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema e mulheres; Mulheres na direção; Política cinematográfica para mulheres; Produção Cultural.

---

### **EM TRANSE-TO: SOBRE CASTRO, DE ALEJO MOGUILLANSKY (2009)**

**Natalia Christofolletti BARRENHA**  
Doutora em Multimeios pela UNICAMP  
[nataliacbarrenha@gmail.com](mailto:nataliacbarrenha@gmail.com)

#### **RESUMO**

O filme argentino *Castro* (Alejo Moguillansky, 2009) foi bem descrito pelo crítico português Jorge Mourinha como “uma tragédia existencialista a fingir que é uma comédia dobrada de atualização pós-moderna do velho burlesco dos tempos de mudo reencarnado em arte performativa”. Nesta apresentação, pretendemos analisar como o burlesco, a dança contemporânea, o teatro da desintegração (que se desenvolve na Argentina a partir dos anos 1990) e o teatro do absurdo (já que o longa é inspirado no primeiro romance de Samuel Beckett, *Murphy*) se relacionam com a fuga hipercinética do personagem-título. A fuga é, no filme, o recurso através do qual o protagonista desdobra atitudes críticas diante de noções fixadas, sugerindo certo ceticismo em relação à “estabilidade” e à “ordem” que ele (des)encontra na normalidade.

#### **PALAVRAS-CHAVE**

*Castro*; Fuga; Cinema Argentino Contemporâneo.

#### **RESUMO EXPANDIDO**

Em *Castro*, o protagonista, Castro, “ontologicamente foge”, como afirma o diretor Alejo Moguillansky em entrevista à revista *Escribiendo Cine* (2009). Atrás dele vão vários outros personagens, e o longa se estrutura a partir do tema da perseguição e suas variações. Como pode sugerir o ontologicamente acrescentado pelo cineasta, não se esclarecem as motivações tanto de perseguido quanto de perseguidores, as quais acabam perdendo importância. Assim, transforma-se esse mecanismo básico do policial em um MacGuffin que dá lugar a uma série de coreografias e jogos espaciais que fazem dos deslocamentos em si o principal interesse do filme.

A fuga não segue itinerários ordenados ou direcionados, as perspectivas dos personagens são indefinidas e predominam os cursos erráticos, com destaque para a perambulação nervosa pelo ambiente urbano – a errância ultrapassa a noção exclusiva do caminhar e parece responder a um impulso urgente. A cidade é um espaço não linear, marcado pelo fluxo, em contínua variação e avesso a uma territorialização estável. *Castro* está afundado na impossibilidade e na impotência frente às contingências da vida urbana contemporânea, “ordenando” sua trajetória sobre o permanente transitar, o não pertencimento e o ter que estar em perpétua fuga: um “cinema em *transe-to*”, como Ilana Feldman (2008) qualificou alguns filmes paulistanos recentes que têm pautas em comum com o longa argentino: o trânsito baseado em formas erráticas e contingentes de deslocamento do corpo, típico dos personagens em crise da cinematografia paulistana até então, passa a ser um transe, não apenas como conflito, mas como desorientação, desnorreamento e colapso da percepção. Segundo a pesquisadora, os personagens desse cinema em *transe-to* se distinguem pela ausência (perda ou falta): de casa, de afeto, de liberdade, de confiança ou de expectativas, ativando um paroxismo com o espaço urbano marcado pelo acúmulo. Há também o paroxismo da metrópole como signo do progresso e do esplendor que se torna a imagem da selvageria, do descontrole, do desespero, da dissolução e da decadência.

Esse *Transe-to* encontra-se presente verticalmente na estrutura do filme através da utilização de elementos estéticos e temáticos do burlesco, da dança contemporânea, do teatro da desintegração (que se desenvolve na

Argentina a partir dos anos 1990) e do teatro do absurdo (já que o longa é inspirado no primeiro romance de Samuel Beckett, *Murphy*), cujas relações pretendemos explorar em nossa apresentação.

---

## IMAGENS EFÊMERAS: INTERVENÇÕES URBANAS ATRAVÉS DA PROJEÇÃO DE IMAGENS

**Natalia Tomaz VIANNA**

Mestranda em História da Arte pela UNIFESP

[nataliatvianna@gmail.com](mailto:nataliatvianna@gmail.com)

### RESUMO

O presente artigo tem como tema central o uso de projeções de imagens, mapeadas ou não, em intervenções artísticas no espaço urbano. Para tanto, parte-se de uma reflexão sobre o ambiente urbano e a arte, analisando o trabalho de alguns artistas e/ou coletivos artísticos que propõem o diálogo entre ambos. Considerando a intervenção urbana como uma ferramenta artística, podendo valer-se de diversas linguagens, bem como transitar entre elas, serão analisadas obras que utilizam a projeção de imagens, associada ou não a outras técnicas, para interferir na malha urbana. Neste campo, destaca-se na análise o trabalho do coletivo Bijari em São Paulo/SP.

### PALAVRAS-CHAVE

Intervenção Urbana; Arte Digital; Projeção.

### RESUMO EXPANDIDO

Arte e cidade relacionam-se direta ou indiretamente ao longo do tempo. Com as vanguardas modernas, vemos surgir experiências estéticas que buscam romper as barreiras institucionais de locais destinados à arte, apropriando-se de espaços “não-artísticos”, cujos limites ainda são questionados pela arte contemporânea. Buscando uma aproximação cada vez maior com o público e o ambiente onde vivemos, artistas e coletivos de arte desbravam o território da cidade, trazendo em suas obras questionamentos e reflexões sobre o modo de vida contemporâneo.

A ideia de um espaço ilimitado para a arte traz consigo o alargamento dos limites das definições, permitindo aos artistas criarem obras que extrapolam as linguagens artísticas, mesclando-as e criando novas possibilidades estéticas. Assim, a intervenção urbana aqui é vista como uma ferramenta artística que propõe o diálogo entre artista, espectador e espaço urbano, propondo reflexões sobre a maneira como nos relacionamos com o espaço físico e imaginário da cidade. Com o uso de novas mídias no processo artístico, surgem novos campos de estudo e de criação. Desta forma, a projeção passa a ser cada vez mais explorada como ferramenta para intervir na arquitetura urbana, seja através da projeção de luz ou de imagens.

O uso da projeção possibilita uma interferência efêmera no espaço urbano, em pequenas ou grandes proporções, além de permitir deslocamentos pela cidade, criando uma trajetória interventiva, indo além da interferência em um espaço físico delimitado. Para esta discussão, foram escolhidos trabalhos do coletivo Bijari e da dupla VJ Suave, ambos de São Paulo/SP, tendo em vista as formas pelas quais se apropriam do espaço urbano fazendo uso da projeção.

O Bijari é um coletivo de criação em artes visuais e multimídia formado por arquitetos e artistas em 1997. Em 2005, juntamente com outros cinco coletivos, desenvolveram a intervenção *Cubo*. Após um processo de imersão no centro de São Paulo, foi construído um cubo de 07 metros que servia de suporte para vídeos manipulados ao vivo, música e intervenções teatrais. A intervenção deslocou-se por diversos locais do centro da cidade, discutindo, entre outras questões, o direito ao espaço público, as transformações urbanas e o conseqüente processo de gentrificação na região.

VJ Suave é um duo de artistas audiovisuais que trabalham juntos desde 2009. A dupla mescla tecnologia com *street art* através da projeção de animação quadro a quadro na superfície urbana, propondo um momento de conexão entre espectador e cidade. Um de seus projetos é o *Suaveciclo*, performance que utiliza triciclos adaptados com projetor, computador, alto-falantes e baterias, que funcionam como suporte para que as narrativas e

personagens ganhem vida, percorrendo o espaço urbano e propondo uma interatividade entre as animações, manipuladas em tempo real, e o público.

Os trabalhos descritos do Bijari e VJ Suave são formas de ressignificar o espaço urbano, permitindo que o público se relacione de uma forma não cotidiana com ele, questionando seus usos e interagindo de uma forma mais lúdica e poética com a cidade.

---

### **ARMAND GATTI EM CUBA, SOBRE "EL OTRO CRISTÓBAL" (1962)**

**Nicolau Bruno de Almeida LEONEL**

Doutor em História, Teoria e Crítica Audiovisual pela ECA/ Universidade de São Paulo (USP)

[kinolua@riseup.net](mailto:kinolua@riseup.net)

#### **RESUMO**

Este trabalho busca fazer uma análise do filme cubano "El otro Cristóbal" (1962), de Armand Gatti, cineasta franco-espanhol. Um filme com uma visão onírica da Revolução Cubana, cuja produção fora recomendada por Joris Ivens e Ernesto "Che" Guevara. "El otro Cristóbal" é uma sátira poética do totalitarismo de Batista, representada na alegoria de Anastasio, ditador do país imaginário de Tecunumán. O tirano interrompe uma rinha de galos numa prisão, o que desperta a ira do Deus Olofi, chefe supremo do Céu. Anastasio e todos os seus ministros transformam-se em galinhas. Assustado com sua própria imagem ele se suicida, sendo levado ao entre-mundos celestial que é um cassino. Uma alusão à Cuba pré-revolucionária. A estética surrealista de Gatti apresenta um horizonte de um cinema poético e político para a revolução cubana.

#### **PALAVRAS-CHAVE**

Cinema Cubano; Armand Gatti; Engajamento artístico; Revolução cubana.

#### **RESUMO EXPANDIDO**

Armand Gatti faleceu com 93 anos em abril deste ano em Saint Mandé. Gatti, era filho de anarquistas espanhóis exilados, com 17 anos entrou na Resistência anti-nazista, depois como paraquedista, foi capturado pelos alemães e internado num campo de trabalho em Hamburgo. Depois da liberação, Gatti construiu uma longa carreira com poeta, escritor, jornalista, dramaturgo e cineasta. Foi fundador e diretor do espaço teatral e do grupo Palavra Errante ("Parole Errante").

Em 1962 Armand Gatti realiza um filme em Cuba, recomendado por Che Guevara e Joris Ivens. O filme nasce de um roteiro improvisado, e vai se tornar uma obra coletiva. Ele tem como subtítulo "o céu tomado de assalto".

Quando Anastasio, ditador de Tecunumán, proíbe as brigas de galo na carceragem dos presos políticos. Jogam uma maldição nele e ele se transforma numa galinha o que o leva ao suicídio. Depois da morte, Anastasio reencarna num purgatório que é um cassino. Anastasio logo ataca o cassino se apoderando dele e parte para conquistar as esferas superiores do céu afro-cubano, povoado de entidades do vodum cubano. Enquanto isso Cristóbal, e seu comparsa, presos políticos que mantinham a rinha de galo, aventureiramente escapam retornando a Tecunumán. Quando Anastasio percebe o caos em Tecunumán lhe ataca do céu o que provoca uma rebelião do povo que através de Cristóbal toma o céu de assalto.

A ida de Armand Gatti para Cuba é acompanhada de uma geração, na mesma época Chris Marker realiza *Cuba si!* (1961) e Agnès Vardá realiza *Salut les cubains* (1962) entre outros artistas e intelectuais como foram o caso de Sartre, Godard e outros mais.

O filme representa uma das primeiras comédias realizadas no ICAIC e vai inaugurar uma série de outras que vão aparecer como são os casos marcantes de *As aventuras de Juan Quinquín*, de Julio G. Espinoza e *Memórias de um burocrata*, de Gutierrez Alea. Buscamos nesse trabalho tentar realizar uma introdução da obra de Gatti para o Brasil assim como contextualizar sua passagem por Cuba, tentando problematizar como constrói suas alegorias do

totalitarismo, sobrepostas a uma representação lírica da insurreição popular, tentando colocar em movimento uma mitologia revolucionária cubana que transcende os cânones tradicionais do marxismo leninismo o que permitiria ao filme uma abertura estética e política que será de muitas formas um dos tons do processo de desenvolvimento da arte e do cinema cubano no primeiro período da revolução.

---

## A COR NO FIGURINO DO DIABO DE O AUTO DA COMPADECIDA (2000)

Paula Guimarães de OLIVEIRA

Mestranda em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora – IAD/UFJF  
[paulagdo@gmail.com.br](mailto:paulagdo@gmail.com.br)

### RESUMO

A cor e o figurino são elementos da linguagem visual que atuam de maneira importante para construção da narrativa dos filmes. Além de comunicar, o figurino é essencial para reconhecimento das personagens, uma vez que é capaz de delimitar época, classe social, ocupação, idade, personalidade e, aliado as cores, ajudam a alcançar o impacto dramático pretendido. O objetivo desse trabalho é analisar de que maneira a cor auxilia na concepção do figurino do Diabo em *O Auto da Compadecida* (2000).

### PALAVRAS-CHAVE

Cor; Figurino; O Auto da Compadecida.

### RESUMO EXPANDIDO

Em *O Auto da Compadecida* (2000) percebemos o uso da cor de forma pontual e importante para construção narrativa, principalmente através do figurino que é um elemento poderoso de comunicação visual em um filme, transmitindo mensagens e caracterizando as personagens. Este estudo tem como foco a análise do traje do Diabo, figura que faz parte do imaginário popular e religioso, que teve sua indumentária construída de maneira diferente dessa imagem pré-concebida, principalmente no que diz respeito a cor utilizada. Enquanto parte da linguagem cinematográfica, os figurinos discursam e colaboram para a construção da história. Junto com a cenografia e a maquiagem formam o Departamento de Arte, o qual é subordinado à Direção de Arte, responsável por toda concepção visual.

Para que a construção narrativa aconteça de maneira fiel ao objetivo proposto é importante que haja um estudo profundo para a estruturação e concepção tal qual sua realidade. O trabalho deve ser feito em conjunto com a cenografia, já que um figurino independente da trama não consegue atingir seu objetivo na narrativa e pode até atrapalhar a história. A partir do roteiro surge a pesquisa do figurino, quando se conhece o ambiente em que se passa o filme, o gênero dramático e as personagens. Cada gênero tem um conceito e sua caracterização é feita de maneira diferente. O manejo coerente da linguagem visual colabora para que o figurino fortaleça o discurso dramático da obra. Além de elemento comunicador, o figurino é um elemento do comportamento fundamental para reconhecimento das personagens e a cor é utilizada para compor esses sentidos, complementando a narrativa para que possa atingir o efeito dramático desejado.

A cor transmite sensações atuando como uma ferramenta narrativa poderosa, que oferece inúmeras possibilidades para ser trabalhada como componente criativo. Os cineastas sabem disso e a utilizam como elemento para construção de sentido que, associado ao contexto histórico, social e cultural dentro do qual o filme é realizado, ajudam na compreensão do mesmo. A paleta de cores caracteriza a personagem e o ambiente em que se passa a história, de modo que nos orienta à época e ao gênero retratado. Essa paleta contribui também para o estabelecimento da relação do espectador com o filme, já que as cores provocam sensações e significações próprias. Diante disso, este estudo analisa o papel desempenhado pela cor no figurino do filme *O Auto da Compadecida* (2000), dirigido por Guel Arraes e figurino de Cao Albuquerque, mais especificamente na indumentária do Diabo e as

correlações que essa composição cromática tem com os trajes da *Compadecida* e de *Jesus*. A análise é feita através do estudo dos figurinos observando de forma mais atenta como o uso das cores ajudou na concepção das personagens bem como a intensificar a oposição entre o bem e o mal através das tonalidades contribuindo assim para construção da narrativa.

---

### A REPRESENTATIVIDADE AUDIOVISUAL: COMO A WEBSÉRIE *ROMEU & ROMEU* LEVOU O DEBATE LGBT PARA O YOUTUBE

Paulo Victor Trajano Mathias DUARTE

Mestrando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi  
[trajanomathias@gmail.com](mailto:trajanomathias@gmail.com)

#### RESUMO

*Romeu & Romeu* é uma websérie lançada pelo canal Artweb, em 2016. R&R, livremente adaptado da obra de William Shakespeare, *Romeu e Julieta*, de 1597, conta a história de um amor impossível entre Ramon Monteiro e Rômulo Campelo. Este artigo procura entender como a série R&R recusa as formas clássicas de entretenimento (cinema, tv) e formatada como websérie encontra representatividade na plataforma de streaming de conteúdos audiovisuais, *youtube*, dando voz a minorias, muitas vezes tidas como invisíveis. Ao longo de seus dez episódios a série debate questões como homossexualidade e a sua aceitação na sociedade, machismo e intolerância. Com mais de um milhão de visualizações no *youtube*, R&R mostra que há uma aceitação por parte do público, deixando espaço para outras produções trazerem novos temas para o debate

#### PALAVRAS-CHAVE

LGBT; Websérie; Youtube.

#### RESUMO EXPANDIDO

A websérie é composta de dez episódios de vinte minutos cada, tem história escrita por Arthur Chermont e Faell Vasconcelos, direção de Jonathan Mendonça, fotografia feita por Airo Munhoz e Rafael Miani e produção de Barbara Cury e Julia Conatti.

Em seu episódio de estreia R&R estabelece dois pontos importantes para o desenvolvimento da narrativa e que vão nos acompanhar até o fim da temporada, a redescoberta da sexualidade por parte do personagem Ramon Monteiro que, no episódio piloto, acaba de terminar um relacionamento com uma mulher; o outro, é a luta de Rômulo Campelo contra o alzheimer precoce que ele descobriu recentemente.

A história é contada por drag queens (geralmente três), geralmente abrindo e encerrando o episódio. Ambientada em Verona do Sul, uma cidade fictícia no interior de São Paulo, a série se passa nos dias atuais e traz referências da cultura pop, como observamos no personagem de Benjamin, primo de Ramon, que é retratado como um nerd, uma pessoa que gosta de quadrinhos, videogames e literatura, constantemente faz referência ao universo cinematográfico dos quadrinhos e utiliza camisas com estampas de HQs, além de Benjamin temos o próprio Rômulo que possui um vlog (vídeolog, ou diário em vídeo) onde conta a sua luta contra a doença.

Por tratar de um tema delicado (homossexualidade) que para a nossa sociedade ainda hoje é um tabu, R&R talvez precisasse passar por algumas adaptações de conteúdo para que fosse exibida na televisão brasileira, como eliminar as cenas de beijo gay presentes ao longo da série, e por conta dessas mudanças, descaracterizar o propósito da série de incitar o debate acerca do tema e representar uma minoria tida como invisível.

O youtube por sua vez é uma plataforma de streaming de conteúdo audiovisual que tem como missão, "dar voz a todos e revelar o mundo". E se posicionar como uma plataforma que prega a liberdade acima de tudo (liberdade de expressão, liberdade de informação e liberdade de participação), o youtube abre caminhos para que a série divulgue a sua mensagem e se conecte com aqueles que possuem a mesma visão.

R&R vem em um momento em que há uma necessidade de se discutir a homossexualidade e seus desdobramentos, nos faz pensar como o público LGBT é representado nas produções veiculadas na televisão e no cinema e mostra como o *youtube* pode ser usado para trazer conteúdos focados para aqueles que têm pouca representatividade na mídia.

---

### ESTÉTICA E POLÍTICA NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO: CONSIDERAÇÕES SOBRE *SANTO FORTE* (1999) E *BABILÔNIA 2000* (2001)

**Polyanna Aparecida SILVA**

Graduanda em Psicologia pela UninCor  
[polyanna\\_vida@hotmail.com](mailto:polyanna_vida@hotmail.com)

**Thainara Cazelato COUTO**

Graduanda em Psicologia pela UninCor  
[thainara\\_cazelato@hotmail.com](mailto:thainara_cazelato@hotmail.com)

#### RESUMO

Nesta comunicação, resultante de dois projetos de iniciação científica desenvolvidos sob orientação de docentes do Programa de Mestrado em Letras, da Universidade Vale do Rio Verde, em Três Corações/MG, temos o objetivo de refletir sobre a relação entre política e cinema no documentário de Eduardo Coutinho, considerando, para tanto, os filmes *Santo Forte* e *Babilônia 2000*. A trajetória documental de Coutinho revela sua opção por potencializar o ponto de vista de pessoas anônimas e menos favorecidas, procurando por histórias e, principalmente, por personagens que possam ser entendidos como verdadeiros “narradores”, na perspectiva benjaminiana.

#### PALAVRAS-CHAVE

Eduardo Coutinho; Política; Documentário.

#### RESUMO EXPANDIDO

Eduardo Coutinho é um dos mais importantes documentaristas brasileiros, responsável por um estilo próprio. Ele trabalhou no Globo Repórter (meados da década de 1970), no qual adquiriu experiência como documentarista. Na época, os documentários feitos para o programa seguiam um modelo rígido, eles utilizavam uma mistura de imagens de arquivo e atuais, organizadas por uma locução off, que se associava a um tipo sociológico.

O programa, nessa época, destacava temáticas sociais, apresentando um ponto de vista político, econômico e sociocultural, com uma abordagem crítica da miséria do nordeste brasileiro. O caráter autoral de Coutinho surge nesse cenário, pois como não existia ali a figura do repórter, era o próprio diretor quem se encarregava de fazer o trabalho, contando apenas com uma equipe reduzida.

O trabalho na Rede Globo, de 1975 a 1984, e o fato de ter exercido várias funções no programa Globo Repórter, como editor, redator, tradutor e também diretor, assim como a produção de alguns documentários de média metragem, foram fundamentais em seu desenvolvimento profissional. No entanto, foi com seu primeiro longa-metragem, *Cabra marcado para morrer*, de 1984, que Coutinho começa a mostrar sua forma de trabalhar, partindo de uma ideia de cinema moderno, em que inseria a equipe na imagem transmitida e interagia com os personagens.

Nessa trajetória documental, *Santo Forte*, de 1999, marca a definição de um estilo próprio de se fazer documentário. Ao contrário da entrevista televisiva, que está engendrada em um formato convencional e até mesmo ideológico (pois nem sempre se pode falar o que se pensa), as conversas feitas por Coutinho em seus documentários primam pela fala espontânea do personagem que, mediante sua encenação diante da câmera, constrói um tipo de narrador. Nisso resulta parte do projeto político de Coutinho, conhecido por potencializar, em

seus documentários, pessoas desconhecidas e menos favorecidas, procurando por histórias e, principalmente, por personagens que possam ser entendidos como verdadeiros “narradores”, na perspectiva benjaminiana.

Nesta comunicação, resultante de dois projetos de iniciação científica desenvolvidos sob orientação de docentes do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde, em Três Corações/MG, temos o objetivo de apontar, ainda que de maneira rápida, como se dá a relação entre política e cinema no documentário de Eduardo Coutinho, considerando, para tanto, os filmes *Santo Forte* e *Babilônia 2000*.

---

### EDUARDO COUTINHO E A “POÉTICA DO INVISÍVEL”

Rafael de Almeida MOREIRA

Mestrando em Letras pela UNINCOR

[almeidamoreira@hotmail.com](mailto:almeidamoreira@hotmail.com)

#### RESUMO

O objetivo dessa comunicação é refletir sobre os elementos que evidenciam a chamada “poética do invisível” na obra do documentarista Eduardo Coutinho, alicerçada na trajetória estético-política do diretor, que sempre privilegiou a reflexão sobre os excluídos sociais, dando-lhes voz e imagem. Preocupado com as questões sociais sem fazer uso de militância política, o diretor busca, na maioria de seus filmes, evidenciar histórias cotidianas de pessoas comuns, muitas delas de um lugar social desprestigiado. A expressão “poética do invisível” se refere, assim, a uma forma de dar visibilidade (pelo cinema documental) a algo que não tem visibilidade, ou seja, aquilo que é invisível socialmente. O tipo de documentário que Eduardo Coutinho faz é aquele que evidencia a construção/produção de um filme a todo o tempo. A questão da invisibilidade, nesse sentido, diz respeito ao tema do documentário de Coutinho, entendendo que o diretor se utiliza de um dispositivo fílmico visível para falar de seres invisíveis.

#### PALAVRAS-CHAVE

Eduardo Coutinho; Documentário; Cinema; Poética do Invisível.

#### RESUMO EXPANDIDO

O objetivo dessa comunicação é refletir sobre os elementos que evidenciam a chamada “poética do invisível”, alicerçada na trajetória estético-política do diretor Eduardo Coutinho, que sempre privilegiou, em sua obra documental, a reflexão sobre os excluídos sociais, dando-lhes voz e imagem. É possível observar que o cinema documentário de Eduardo Coutinho tem um projeto estético-político bem demarcado. Preocupado com as questões sociais sem fazer uso de militância política, o diretor busca, na maioria de seus filmes, evidenciar histórias cotidianas de pessoas comuns.

Essa perspectiva do diretor, de dar importância à vida miúda das pessoas comuns, muitos deles de um lugar social desprestigiado, é o que configura sua “poética do invisível”. A expressão se refere, assim, a uma forma de dar visibilidade (pelo cinema documental) a algo que não tem visibilidade, ou seja, aquilo que é invisível socialmente.

É preciso esclarecer que o tipo de documentário que Eduardo Coutinho faz é aquele que evidencia a construção/produção de um filme a todo o tempo, mas, nesse caso, trata-se da forma documental. A questão da invisibilidade, nesse sentido, diz respeito ao tema do documentário de Coutinho, entendendo que o diretor se utiliza de um dispositivo fílmico visível para falar de seres invisíveis. A partir das considerações do pesquisador Marcos Napolitano, acerca do universo da arte politizada, podemos entender que Coutinho transita no campo da arte engajada, já que seus filmes não estão relacionados a algum posicionamento partidário e de militância política e, sim, a problemas sociais e humanos maiores e gerais que bifurcam na esfera política, como a ideia de igualdade entre as pessoas e de valorização de um espaço/lugar social que ocupam.

O trabalho do cineasta pode ser observado como um protesto político, que não nasce, no entanto, de uma militância política. A compreensão do projeto estético-político de Eduardo Coutinho também pode ser associada àquele identificado pelo crítico literário Davi Arriguci Jr. à poética de Manuel Bandeira, poeta modernista que

constrói sua obra a partir do cotidiano. De certa maneira, Coutinho tenta evidenciar uma poeticidade no universo simples e corriqueiro de pessoas comuns e muitas vezes em situação de exclusão social, optando por “ouvir essas vozes” e não outras.

O que chamamos de “poética do invisível” remete a uma forma peculiar do diretor de criar sua narrativa a partir das vozes de personagens anônimas e de suas experiências, como parte de seu posicionamento estético-político como artista. Essa maneira singular de se relacionar com os entrevistados, de criar a atmosfera ideal entre cenário e personagem, de compor (e do respeito) por meio da montagem, busca revelar o sublime no humilde, expresso na relação orgânica entre conteúdo (tema) e forma (documentário).

---

### OS CURTAS METRAGENS DE LUIZ ROSEMBERG FILHO E A ESTÉTICA DA COLAGEM

**Renato COELHO**

Doutorando em Multimeios pela Unicamp

[renatocoelhoppannacci@gmail.com](mailto:renatocoelhoppannacci@gmail.com)

#### RESUMO

O cineasta e artista visual Luiz Rosemberg Filho, nascido no Rio de Janeiro em 1943, é autor de filmes importantes no panorama do cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970, como os longas *O jardim das espumas* (1970) e *A\$untina das Amerikas* (1975), filmes identificados com o período do chamado Cinema Marginal. Em sua trajetória artística de mais de cinquenta anos, dirigiu mais de sessenta títulos, entre curtas, médias e longas-metragens. Desde o início dos anos 1980, Rosemberg vem se dedicando a obras em vídeo de teor experimental e ensaístico, quase sempre de curta duração, e que dialogam intrinsecamente com o seu trabalho em artes visuais, enquanto autor de inúmeras colagens. Nesta perspectiva, podemos aferir que se tratam de “videocolagens”, aspecto este que trataremos na presente comunicação.

#### PALAVRAS-CHAVE

Luiz Rosemberg Filho; Cinema Brasileiro; Cinema Experimental; Ensaio; Colagem.

#### RESUMO EXPANDIDO

No início dos anos 1980, após a realização de sete longas-metragens, Luiz Rosemberg Filho passa para a produção de obras em vídeo, quase sempre realizando curtas ou médias-metragens, em busca da liberdade criativa e estética propiciada pelo menor custo de produção no uso do novo suporte. Os primeiros vídeos de Rosemberg são os médias *Alice* (1983) e *Videotrip* (1984). Realizados de maneira rápida e com poucos recursos, conservam, ainda, características de filmes de ficção, mas nos quais o autor claramente já procura explorar as especificidades da estética do vídeo. A partir do início dos anos 1990 Rosemberg se aprofunda nas especificidades da linguagem do vídeo, criando uma obra original e com atributos próprios, em forma de “videocolagem”, que só poderia ser empreendida nesse suporte, e que se difere consideravelmente de sua produção anterior em película, eminentemente formada por filmes de ficção. No biênio 1993/1994 realiza oito curtas-metragens, aos quais chama de “*Experimentais*”, uma espécie de série informal, títulos como *Barbárie* (1993) e *Imagens e imagens* (1994). Rosemberg inicia sua produção em vídeo digital a partir do início dos anos 2000, realizando “curtas em digital para não enlouquecer”, como costuma declarar. Essa sua filmografia recente já ultrapassa mais de trinta títulos, todos feitos de maneira independente e artesanal, dos quais destacam-se *Guerra\$* (2005), *Nossas Imagen\$* (2009) e *Linguagem* (2013).

Diferentemente de seus longas-metragens, filmes com inegável teor experimental, mas que ainda tencionam narrar histórias, com personagens, trama, etc., os vídeos de Rosemberg são ensaísticos, tendo sempre como fio condutor uma narração em voz *over* e utilizando, sobretudo, imagens e sons de arquivo. Espécies de “colagens” em movimento, seus vídeos dialogam intrinsecamente com sua obra em artes visuais. Autor de um extenso número de

colagens em papel, Rosemberg utiliza geralmente como matéria-prima recortes de revistas e de materiais de publicidade – signos da cultura de massa –, transfigurando-os de forma poética, e criando sempre novos e originais sentidos e proposições, em composições imagéticas que por vezes aludem a movimentos artísticos como o Construtivismo, o Surrealismo e a *Pop Art*. É comum ao artista, ainda, a reutilização / reciclagem de imagens de obras de arte, de diferentes períodos históricos; bem como a feitura de fotomontagens. Nessas imagens, quase sempre, estão presentes referências ao imaginário do cinema. Podemos aferir que suas colagens se assemelham a espécies de filmes, nos quais os elementos, discursos e significados se encontrariam compactados e congelados em uma única imagem fixa. Por sua vez, suas colagens são sempre utilizadas na construção de seus vídeos, sendo imbuídas, assim, de movimento.

---

### HERANÇAS DO NUEVO CINE LATINOAMERICANO: DO TERCEIRO MUNDISMO A REDEMOCRATIZAÇÃO

Renato LOPES

Mestrando em História pelo PPGH UNIRIO  
[nato.86@hotmail.com](mailto:nato.86@hotmail.com)

#### RESUMO

O fazer e o pensar cinematográfico, sempre estiveram marcados por discussões relacionadas a forma, conteúdo, autoria. Para além das discussões estéticas o cinema também é permeado, seja de forma consciente ou tangencial, pelos elementos políticos e históricos das sociedades onde é produzido. A presente proposta de comunicação tem como foco desenvolver a ideia do cinema enquanto agente de memória e como condutor do processo ou da relação de confronto entre o que recebemos do mundo exterior e a forma como iremos erigir o que foi percebido, dentro do campo da memória. Esse desenvolvimento se dará também a partir das diferentes representações da memória no cinema argentino e chileno num contexto de redemocratização, a partir dos filmes “Tangos: o exílio de Gardel” (Fernando Solanas, Argentina, 1985) e “La frontera” (Ricardo Larraín, Chile, 1991).

#### PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Memória; Representação.

#### RESUMO EXPANDIDO

Dentro do campo historiográfico o cinema exerce uma dupla função: como ator histórico vinculado ao seu contexto de realização e como mediador das relações sociais e discursos sobre o passado projetado no e pelo presente. Cabe assinalar a importância do cinema como ator político e social que colabora, porém não determina a realidade histórica.

Já o papel da memória está relacionado ao processo de valoração que pode advir da representação de uma dada realidade social, definindo um trajeto e um projeto que irão resultar na interação entre um sujeito e um objeto, neste caso o filme enquanto essa peça de reapresentação de uma dada realidade (LEFEBVRE, 1980, p.54). O estudo da memória, através da imagem cinematográfica, fez-se uma importante chave de interpretação e edificação de conhecimentos para a História, enquanto disciplina.

A presente proposta de comunicação tem por objetivo realizar uma análise comparada entre os filmes “Tangos: o exílio de Gardel” (Fernando Solanas, Argentina, 1985) e “La frontera” (Ricardo Larraín, Chile, 1991). E como estes influenciaram nas operações de memória sobre o recente passado ditatorial dos países citados, a partir da leitura dos embates ideológicos em torno das diferentes representações da memória presente nos filmes.

Faz-se necessário reiterar que a temática dos filmes aqui analisados é parte de um esforço para a reconstrução da memória. Icléia Thiesen, no tocante a concepção de memória, dentro da esfera dos temas sensíveis, coloca-a como uma reconstrução e jamais como um arquivo de dados, prontos e acabados, esperando para ser

resgatada (THIESSEN, 2013). Caracterizada por sua fragmentação, a memória, no bojo do alargamento das fontes historiográficas, faz uma firme analogia com as próprias perspectivas das transformações sociais concretas, expresso por Priscila Cabral Almeida na ampliação da complexidade referente a construção da narrativa histórica (ALMEIDA, 2016)

Dentre os resultados almejados pela presente proposta está o de compreender o conteúdo, referente a representação da memória, presente nos embates pela memória em uma produção cinematográfica que retomava sua atividade no contexto de nos novos regimes democráticos.

Partindo da leitura histórica dos filmes citados, bem como de suas representações, busco identificar e compreender o processo teórico que entrelaça a memória e a História e como ele é disputado dentro do âmbito das representações artísticas e intelectuais. Pelo viés dessa abordagem o cinema despontaria como um instrumento de suporte e linguagem para estudos históricos, aliada a perspectiva de que não importa somente o fato histórico em si, importa também a maneira pela qual o fato é representado.

---

### **POR UMA SUBJETIVAÇÃO DOS SONS DO MUNDO: ANÁLISES SOBRE A ESTÉTICA SONORA DO *NUEVO CINE ARGENTINO***

**Roberta Ambrozio de Azeredo COUTINHO**

Doutoranda em comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco

[roberta.aa.coutinho@gmail.com](mailto:roberta.aa.coutinho@gmail.com)

#### **RESUMO**

Este artigo parte da problemática de que a representação dos sons do mundo na linguagem cinematográfica contemporânea, seguindo uma tendência da narrativa clássica, é convencionalmente subordinada à significação imagética. Neste quadro de aparente homogeneidade, é possível identificarmos diretores e movimentos que subvertem esta lógica dominante ao explorarem o som de forma autônoma e criativa. É o caso do ciclo do *Nuevo cine Argentino* (NCA) cujas obras, em uma proposta de renovação completa da cena anterior, herdeira da hegemonia clássica, parecem compartilhar de uma concepção da banda sonora que se propõe a ir além da apreensão dos sons cotidianos como acessórios figurativos da dimensão visual. Por meio da análise fílmica, baseada em conceitos fundamentais dos estudos do som, o presente artigo tenciona um estudo de cenas de filmes ícones do NCA onde a construção da ambiência sonora se apresenta como um aspecto determinante na produção de sentido dos filmes, buscando também identificar certas recorrências estilísticas na composição dos desenhos de som dessas obras como uma maneira de problematizar a ideia de um padrão estético sonoro neste movimento.

#### **PALAVRAS-CHAVE**

Estudos do som; Sons do mundo; *Nuevo cine Argentino*.

#### **RESUMO EXPANDIDO**

O *Nuevo cine Argentino* (NCA), seguindo uma tendência da cena cinematográfica da América Latina dos anos 90 e 2000, alcançou reconhecida projeção internacional ao propor um cinema genuinamente Nacional, antagônico à cena precedente que se pautava no modelo hegemônico clássico de contornos comerciais e americanizados. A adesão ao fluxo produtivo independente, a abordagem de temáticas sociais pontuadas dentro de histórias mínimas, particulares, e a predileção por uma construção narrativa de dimensão cotidiana e de leitura opaca, representam o tripé estrutural basilar deste *Nuevo Cine* (VERARDI, 2010; AGUILAR, 2006).

Não obstante a notória heterogeneidade estética que caracteriza este ciclo, conseqüente da presença de uma rica diversidade de diretores com demarcadas propostas autorais, os filmes da *nueva onda* parecem compartilhar, para além da já reconhecida confluência produtivo-temática - narrativa, traços estilísticos, tais como a minuciosa construção sonora dos espaços diegéticos. Partindo-se da observação analítica de obras emblemáticas do

NCA é possível apontarmos uma relação entre a peculiar predileção por enredos mínimos, e um correspondente aproveitamento minimalista dos eventos sonoros mundanos nestes filmes.

Dentro desta perspectiva, a construção sônica operada massivamente por este movimento se dá a partir “(...) de um tratamento sofisticado das distintas camadas de som, onde tudo o que se escuta faz parte deliberada da *mise-en-scène*” (CAMPERO, 2009: 33). Embutidos dentro de uma narrativa cotidiana, os sons produzidos pela interação dos personagens com o meio, e aqueles provenientes do entorno circundante, se destacam não somente enquanto componentes que constroem espaços e composições cenográficas, como também evocam dramaticidade às ações e propõem a revelação das subjetividades codificadas na diegese.

Tal aproveitamento narrativo e estético dos sons ambiente, foleys e efeitos, componentes da banda sonora que representam estes sons cotidianos, rompe com o cinema hegemônico contemporâneo, herdeiro da linguagem fílmica clássica, onde tais elementos são convencionalmente explorados como meros acessórios figurativos da imagem, limitados, portanto, a reforçarem os ideais de verossimilhança da dimensão visual. Para Aguilar (2006) as obras do *Nuevo Cine* compartilham uma concepção sonora particular onde áudio e imagem se complementam expressivamente na construção fílmica. “(...) todos esses filmes trabalham o som como uma matéria significativa que tem uma relativa autonomia com respeito à imagem, o que a dota de novas dimensões” (AGUILAR, 2006: 94).

Diante do exposto, este artigo busca compreender de que maneira som ambiente, foleys e efeitos promovem operações de sentido autônomas nos filmes deste movimento? E, seguindo esta perspectiva, quais seriam as recorrências estilísticas sonoras que aproximariam essas obras? Com o objetivo de responder tais questões, esta pesquisa tenciona uma investigação da estrutura narrativo-estética de eventos sonoros cotidianos representados em filmes ícones do Nuevo cine, tais como *O Pântano (La ciénaga)*, Lucrecia Martel, 2001), *Rapado* (Rapado, Martin Retjman, 1992) e *Bolívia (Bolivia)*, Adrian Caetano, 2001), usando como ferramenta metodológica para o alcance deste fim o conjunto de procedimentos que compõe a análise fílmica. Tal análise será embasada nos conceitos de “Hiper-realismo sonoro” (CAPPELER, 2008; COSTA, 2010), “Território sonoro” (OBICI, 2006) e “Sons acusmáticos” (CHION, 2011).

---

### HABITAR UM MUNDO DE IMAGENS: REFLEXÕES SOBRE OS SENTIDOS E SOBRE A IMAGINAÇÃO POR MEIO DAS FOTOGRAFIAS DE EVGEN BAVCAR

Rodrigo Frare BARONI

Mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo

[rodrigof.baroni@gmail.com](mailto:rodrigof.baroni@gmail.com)

#### RESUMO

Para esta apresentação proponho - partindo das considerações de Bruno Latour - pensar a fotografia como uma máquina de afetos, ou seja, pensá-las enquanto um meio de engendrar diferenças sensíveis, e, ao mesmo tempo, tornar os corpos sensíveis a diferentes agentes que passam agora a afetá-los. Com base nisso buscaremos compreender, por meio de um estudo das dinâmicas afetivas das imagens produzidas por Evgen Bavcar, o papel da imaginação e da sinestesia no processo de produção ininterrupta das relações com as imagens, refletindo assim sobre a própria construção que fazemos do “mundo visível” e sobre o papel que a fotografia exerce na produção de um sistema de diferenças e na formação de órgãos perceptivos capazes de afetarem e serem afetados por essas diferenças.

#### PALAVRAS-CHAVE

Antropologia Visual; Fotografia; Evgen Bavcar.

#### RESUMO EXPANDIDO

Evgen Bavcar é um fotógrafo e filósofo esloveno que perdeu completamente a visão aos 11 anos de idade. Sua relação com a fotografia se deu após a perda da visão, e, ao longo de seu trabalho como fotógrafo e filósofo, produziu diversos textos sobre sua relação com a fotografia, com o mundo visível e sobre a cegueira. Suas

fotografias e textos constituem rico material para pensar o mundo sensível e a percepção dos cegos e assim também para pensarmos como nós (“ocidentais e modernos”) construímos um mundo visual. Pensar sobre as fotografias de Bavar se faz importante porque a fotografia é também um meio um modo de construção constante da percepção e do reconhecimento que temos para com o mundo.

A questão que perpassa essa apresentação é: através de um estudo das fotografias e textos de Evgen Bavar (bem como de alguns casos auxiliares), pensar as dinâmicas afetivas da imagem e seu papel na estruturação de um sistema de diferenças e da construção e organização da experiência no e com o mundo partindo de regimes perceptivos que questionam e põem em xeque nosso entendimento sobre as imagens; movimento capaz de nos ajudar a analisar a construção que fazemos do mundo visível e o papel dos outros sentidos e da imaginação nessa mesma construção.

Propomos para tal finalidade não nos atermos ao debate clássico sobre o caráter real ou fictício das imagens, mas olhá-las a partir de sua capacidade de afecção, dentro desta perspectiva consideramos a fotografia como uma máquina de afetos, ou seja, enquanto um meio de engendrar diferenças sensíveis, e, ao mesmo tempo, tornar os corpos sensíveis a diferentes agentes que passam agora a afetá-los.

As imagens e textos de Evgen Bavar são um ponto de partida privilegiado para esta análise, pois permitem articular diversas questões referentes ao estudo dos sentidos e da percepção. Um debate que se faz presente dentro das discussões e preocupações da antropologia contemporânea e para o qual não há praticamente consenso entre autores que se debruçam sobre ele, fazendo-se de grande importância o fomento do debate e a produção de novos trabalhos, além disso discutir a percepção é, em certa medida, discutir os próprios alicerces da Antropologia e da etnografia.

---

### A “FAVELA MOVIE” COMO RETRATO DE UM BRASIL VIOLENTO: ESTEREÓTIPO OU MILITÂNCIA?

**Rogério Bianchi de ARAÚJO**

Doutor em Ciências Sociais pela PUC/SP

[rbianchidearaujo@gmail.com](mailto:rbianchidearaujo@gmail.com)

#### **RESUMO**

Recentemente a filmografia brasileira apresentou alguns filmes a partir dos anos 2000 que se destacaram no cenário nacional e internacional. Estes filmes tinham como cenário as favelas brasileiras, mas a questão é: será que estes filmes realmente representam a vida numa comunidade de favela? As sociabilidades, os afetos estão presentes? Numa perspectiva comercial, a grande bilheteria desses filmes tem a violência e as drogas como principal referência e é isso que chamou a atenção da mídia e da crítica para nomear esse movimento como um gênero cinematográfico chamado “Favela Movie”. Este estudo propõe problematizar este gênero tanto numa perspectiva simbólica de um cinema comercial voltado para a sociedade de consumo quanto numa perspectiva de um cinema militante crítico desta.

#### **PALAVRAS-CHAVE**

Favela; Gênero Cinematográfico; Representação.

#### **RESUMO EXPANDIDO**

No imaginário coletivo brasileiro de uma classe média consumista ou das elites a favela simbolicamente representa algo a ser evitado. Quando refletimos, pensamos ou observamos os contextos urbanos de pertencimento às maiores cidades brasileiras é possível identificar uma espécie de apartheid social.

Neste estudo pretendo demonstrar como o cinema brasileiro, sobretudo a partir dos anos 2000, contribui de forma significativa para que se criasse essa representação social da favela exclusivamente como um antro de violência associada ao tráfico de drogas.

O sucesso de bilheteria com filmes ambientados nas favelas, inclusive internacionalmente, tornou-se referência, o que reforçou a configuração de um gênero cinematográfico do ponto de vista comercial intitulado “Favela Movie” pela crítica e mídia.

Esse fazer cinematográfico desprestigiou a cultura das favelas ao priorizar a violência extrema, sem ampliar a reflexão crítica dessa desigualdade social absurda nas grandes cidades. Signos e estereótipos negativos das favelas foram ressaltados, restando pouco espaço para solidariedades, amizades, companheirismos, etc.

Não se trata de defender o inverso e romancear a morada em favela como um centro de uma sociabilidade humana perdida, mas também não é possível que se entenda a favela como espaços urbanos semelhante a campos de concentração de marginais, traficantes, prostitutas e outros indivíduos desconsiderados e ignorados por grande parte da sociedade brasileira.

Neste gênero cinematográfico as favelas passaram a ser retratadas como um mundo à parte, completamente isolada do restante da cidade, como se fosse um espaço distópico da existência humana.

Não há como negar que o filme que chamou a atenção para a chamada realidade da favela foi *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). Os moradores da Cidade de Deus reclamaram após o sucesso internacional do filme por ficarem estigmatizados.

Há quem diga que os objetivos desse gênero, além de formar plateia é multiplicar o olhar desses cineastas considerados militantes já que acreditam que a projeção da miséria no cinema pode promover uma reação política organizada e contrária à corrupção policial, à intolerância racial, à ausência de políticas públicas ou à imensa desigualdade social e econômica do país.

O escritor e historiador Mike Davis em seu livro *Planeta Favela* (2006) já havia alertado para o crescimento da favelização e empobrecimento no universo periféricos das cidades. Na América Latina, e principalmente no Brasil, não é de hoje o crescimento das favelas, principalmente pelo nosso histórico de injustiça social e desprezo para com a população negra e mestiça.

Dessa forma, o objetivo principal desse estudo é problematizar os signos e símbolos desse novo gênero cinematográfico “Favela Movie”, - se é que ele pode ser considerado como tal - se ele reforça estereótipos, estigmatiza ou se, por outro lado, alerta e promove a visibilidade para o descaso e ausência do Estado para com a população mais desassistida.

---

### XIII FANTASPOA: A HORA E A VEZ DAS MULHERES NO CINEMA FANTÁSTICO

**Rosângela Fachel de MEDEIROS**

Doutora em Literatura Comparada UFRGS – Professora do Mestrado em Letras URI

[rosangelafachel@gmail.com](mailto:rosangelafachel@gmail.com)

#### RESUMO

Em sua décima terceira edição, o Fantaspoa (Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre) de 2017 foi marcado pela expressiva presença de mulheres como realizadoras, produtoras, diretoras, roteiristas e atrizes. Não por acaso, o festival apresentou como imagem de divulgação desta edição a ilustração *Lady of Fantaspoa*, realizada por Elizabeth Schuch. Artista que é, também, a diretora de *The book of Birdie* (2017), filme que abriu o festival e que, ademais de ser dirigido por uma mulher, foi realizado com um elenco completamente feminino. Sob esta perspectiva de um cinema duplamente de gênero (fantástico & feito por mulheres) o festival promoveu, como uma de suas atividades, o debate as Mulheres no Cinema Fantástico. O viés feminino da edição foi corroborado pelo prêmio de Melhor Direção concedido pela primeira vez desde a existência do festival a uma mulher, Alice Lowe. De sua onipresença como objeto central do olhar cinematográfico do Cinema Fantástico (CREED, 1994), as mulheres passam a assumir o papel privilegiado de produtoras deste olhar (MULVEY, 1973). Neste sentido, a análise da presença feminina no XIII Fantaspoa é proposta como ponto de partida para a discussão das implicações narrativas (estéticas e temáticas) da atuação das mulheres como realizadoras de Cinema Fantástico.

## PALAVRAS-CHAVE

Cinema Fantástico; Mulheres; Olhar Cinematográfico.

## RESUMO EXPANDIDO

Em sua décima terceira edição, o Fantaspoa (Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre) de 2017 foi marcado pela expressiva presença de mulheres como realizadoras, produtoras, diretoras, roteiristas e atrizes. Dentre os sessenta e seis filmes apresentados no festival, dezesseis têm sua direção assinada por mulheres. Da diretora, roteirista e produtora Katt Shea, uma das homenageadas desta edição do festival e uma das pioneiras no gênero, foram exibidos dois filmes: *Strip-tease da morte* (1987) e *Relação indecente* (1992). Além disso, Katt Shea, Annick Mahnet e Elizabeth Schuch participaram das atividades formativas do festival ministraram workshops sobre, respectivamente: Direção Cinematográfica, Produção e Storyboard.

Não por acaso, o festival apresentou como imagem de divulgação desta edição a ilustração *Lady of Fantaspoa*, de Elizabeth Schuch, inspirado, entre outras coisas, na emblemática figura da heroína das HQs de super-herói Mulher Maravilha.

Elizabeth Schuch é, também, a diretora de *O livro de Birdie (The book of Birdie – 2017)*, filme coproduzido pelo Fantaspoa e que abriu o festival, que ademais de ser dirigido por uma mulher foi realizado com um elenco completamente feminino. E sob a perspectiva de tratar de um cinema duplamente de gênero (fantástico & feito por mulheres) o festival promoveu o debate as Mulheres no Cinema Fantástico, do qual participaram as diretoras: Katt Shea, Elizabeth Schuch, Laura Casabé, Taísa Ennes Marques, Tini Tüllmann e a produtora Annick Mahnet. O viés feminino da edição foi corroborado pelo prêmio de Melhor Direção concedido pela primeira vez, desde a existência do festival, a uma mulher, Alice Lowe, diretora, roteirista e protagonista de *Prevenge* (2016).

Neste sentido, a análise da presença feminina no XIII Fantaspoa é proposta como ponto de partida para a discussão das implicações narrativas (estéticas e temáticas) da atuação das mulheres como realizadoras de Cinema Fantástico. De sua onipresença como objeto central do olhar cinematográfico do Cinema Fantástico (CREED, 1994), as mulheres passam a assumir o papel privilegiado de produtoras de este olhar (MULVEY, 1973).

Em seu artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1973), Laura Mulvey afirma que a imagem cinematográfica no cinema narrativo tradicional (cinema hollywoodiano) sempre foi gerada de um olhar (subjetividade) predominantemente masculino – ativo e fálico, cabendo à mulher o lugar de objeto passivo deste olhar. No entanto, a ideia de um “olhar masculino” não está restrita ao “olhar do homem”, mas diz respeito à masculinização da posição do espectador e à masculinidade como ponto de vista. Barbara Creed, em seu livro *The Monstrous-Feminine* (1994), chama a atenção para o fato de a imagem do corpo da mulher no cinema estar geralmente relacionada a duas instâncias: o desejo e o temor, e recorrentemente ambas ao mesmo tempo, sendo o corpo feminino ameaçador por representar ao mesmo tempo a sexualidade tentadora e a repulsa física, abjeção (KRISTEVA, 1982), relacionada tanto ao nascimento quanto à morte.

---

## EXPOSED, O AGIT-PROP OSCURO, E O CONTROVERSO CINEMA DE INTERVENÇÃO POLÍTICA DURANTE A DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Rubens L. R. MACHADO Jr.

Docente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais ECA-USP

[noar@usp.br](mailto:noar@usp.br)

## RESUMO

A ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) teve seu período repressivo mais violento na 1ª metade dos anos 1970. Com a proliferação de festivais superoitistas ao longo deste decênio observou-se uma gama de estratégias estéticas de discurso obscuro, metafórico ou indireto, por vezes deliberadamente hermético, abreviando a tradição alegórica própria da vertente moderna no cinema brasileiro. Tais características estéticas afetam com larga presença de ironia ou desfaçatez a linguagem sobretudo de certos filmes experimentais de intervenção política como o carioca

*Esplendor do Martírio* (1974), de Sérgio Péo, e o recifense *Fabulário Tropical* (1979), de Geneton Moraes Neto. Analisaremos aqui o soteropolitano *Exposed* (1978), obscuríssimo agit-prop de Edgard Navarro, que parece articular poeticamente panfleto, confissão, paródia, subversão, memorialismo, sarcasmo, libelo, conceitualismo, found footage, iconoclastia, hedonismo.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Vanguardas cinematográficas; Agit-prop; Experimentalismo; Super-8; Cinema Novo; Cinema Marginal; História do Brasil.

### **RESUMO EXPANDIDO**

A ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) teve seu período repressivo mais violento na 1ª metade dos anos 70. A produção cinematográfica realizada em Super-8 quando exorbitava da esfera privada se difundiu predominantemente à margem dos circuitos oficiais e dos modos de exibição pública, escapando em boa medida do alcance da Censura, que exerceu porém forte influência nas formas de expressão cultural, artística, fílmica ou audiovisual, até mesmo nesta simpática bitola.

Com a proliferação de festivais superoitistas ao longo deste decênio observou-se uma gama de estratégias estéticas de discurso obscuro, metafórico ou indireto, por vezes deliberadamente hermético, abreviando a tradição alegórica própria da vertente moderna no cinema brasileiro. Tais características estéticas afetam com larga presença de ironia ou desfaçatez a linguagem sobretudo de certos filmes experimentais de intervenção política como o carioca *Esplendor do Martírio* (1974), de Sérgio Péo, e o recifense *Fabulário Tropical* (1979), de Geneton Moraes Neto.

Analisaremos aqui o soteropolitano *Exposed* (1978), o obscuríssimo agit-prop de Edgard Navarro, que parece articular poeticamente panfleto, confissão, paródia, subversão, memorialismo, sarcasmo, libelo, conceitualismo, found footage, iconoclastia, hedonismo. Neste panfleto singular, visto como obra-prima da vertente experimental superoitista, nos seus pouco mais de sete minutos damos com fogo consumindo objetos domésticos, colchões, retratos velhos da vida familiar, que se entrecruzam de modo controverso nas injunções do espaço público com desejos sexuais não canalizados, aparato policial-militar, titãs da política na TV, cães copulando impunemente. O poder armado, viril, fálico.

Procuraremos estudar criticamente na análise as difíceis articulações que permitem à fita sugerir unidade formal suficiente à expressão de conteúdos históricos, seguindo proposições da *Teoria Estética* de Theodor Adorno. As noções de Claro e Obscuro (Heinrich Wölfflin) transpostas para o quadro contemporâneo da indústria cultural na senda aberta pelo crítico Omar Calabrese, nos sugerem caminhos para se buscar determinadas singularizações artísticas, na direção de uma espécie de arremedo redivivo das promessas cultivadas no pop e no tropicalismo.

---

### **DUAS PEDAGOGIAS OU O CINEMA COMO ABERTURA PARA O OUTRO**

**Samuel LEAL**

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense

[samuca.leal@gmail.com](mailto:samuca.leal@gmail.com)

### **RESUMO**

A partir do filme *Oi'ó: a luta dos meninos* (2009), de Caimi Waiassé, discutimos como operam nele dois regimes pedagógicos distintos. Propomos que essas duas pedagogias das imagens se articulam para fazer emergir um espaço que o espectador e os meninos filmados podem compartilhar, potencializando o contato intercultural, que se abre para além do próprio filme.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Pedagogia; Cinema; Ritual.

### RESUMO EXPANDIDO

É notável na produção audiovisual xavante um certo regime imagético pedagógico, que procura exercer um controle acerca da representação identitária, para que corresponda à forma como eles se veem e desejam ser vistos. Nesse contexto, partiremos do filme *Oi'ó : a luta dos meninos* (2009) de Caimi Waiassé para pensar como tal regime se desdobra em dois regimes pedagógicos.

A apresentação propõe ressaltar como o pacto inicial com o espectador, baseado em uma pedagogia rígida das imagens, se transforma quando o filme atinge seu clímax. Há portanto uma tensão que atravessa o filme. Propomos as noções de segredo e proximidade enquanto operadores de cada pedagogia na montagem. Partindo do pacto inicial com o espectador, temos que as operações implicadas pelo ritual demandam uma reposição no nível das imagens. O segredo aqui dá o tom da composição dos planos e da organização da narrativa. É preciso reproduzir a expectativa e o medo em que são mantidos os meninos antes das lutas, garantindo um primeiro campo de ressonância do ritual no filme. A própria eficácia do rito é posta em questão, daí necessidade de um controle comunitário sobre a narrativa.

Paradoxalmente, tal estratégia é tanto mais bem-sucedida conforme as imagens são liberadas para dar movimento aos afetos disparados no rito. Aqui a noção de proximidade é central, pois desloca o eixo do filme para dentro da comunidade. Por um lado há uma relação direta entre realizador e ritual, intimidade decorrente da experiência vivida. Por outro lado tal intimidade explode nas imagens e cria um espaço afetivo comum, onde o espectador não-indígena pode se relacionar com a cultura também como experiência vivida.

Ao trazer o espectador para muito perto da ação ritual, o filme rompe com os limites dessa primeira pedagogia e se abre para possibilidades expandidas de contato intercultural, o que entendemos ser um segundo regime pedagógico no filme. Com isso, o espectador é pego de surpresa e passa por um processo de desconstrução similar ao que acontece no ritual filmado. O que está em jogo aqui são as expectativas do espectador quanto à alteridade que se apresenta. O encontro que ele espera não é o que ele vive, e com isso o olhar se transforma com o filme, se abrindo para uma alteridade imprevista.

---

### CÍRCULO MÁGICO: IMAGEM-TEXTO EM RUÍNAS

**Samyres AMARAL**

Graduanda em Letras pela PUC-Rio

[amaralsamyres@gmail.com](mailto:amaralsamyres@gmail.com)

### RESUMO

Quando a câmera fotográfica passou a reproduzir a arte, o significado da mesma se fragmentou. As ruínas, para Walter Benjamin, são como uma alegoria, a presença de algo que está vivo no morto. *Círculo Mágico* é uma instalação apresentada na Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, onde Rosângela Rennó torna objetos antigos protagonistas de um monólogo que refletem sobre a funcionalidade de sua existência no passado e no presente. Esse agenciamento imagem-texto passa o imóvel a móvel, dissolvendo tal dicotomia através da complexificação da relação espaço-tempo. A mistura de efeitos de luz, objetos e o texto em uma instalação estabelece um espaço imersivo que recria o circuito imagético do cinema. Segundo Dan Cameron, as imagens de Rennó são marginalizadas pela sua banalidade e simplicidade, que desafiam a autoridade visual de nosso mundo. Por conta disso, provocam sensações únicas de aceitação e rejeição do passado, fechando seu “círculo mágico”. O objetivo deste trabalho é fazer uma escavação arqueológica na obra de Rennó para compreendê-la como ruína do tempo e a reconstituição deste lugar arruinado, como dialética do passado. E como a fragmentação da obra de arte permitiu a autora executar esta obra.

### PALAVRAS-CHAVE

Ruína; Imagem Dialética; Aura; Arqueologia

### RESUMO EXPANDIDO

Ver requer uma união do que sabemos e acreditamos. *Olhar é um ato de escolha* (BERGER, 1999). Com o advento das técnicas reprodutivas, a forma do homem de *ver* mudou. Novos processos se impuseram à modernidade e foram analisados por Walter Benjamin. Quando a câmera fotográfica passou a reproduzir a arte, o significado da mesma se fragmentou. A perda da aura e da experiência; os ganhos das semelhanças e da arte como fotografia e cinema. As ruínas, para Benjamin, são como uma alegoria, a presença de algo que está vivo no morto. As imagens se colocam em um momento único onde são indícios do passado e vislumbres do futuro. Rosângela Rennó, artista brasileira, criou “Círculo Mágico”, uma instalação apresentada na Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, onde ela torna objetos antigos protagonistas de um monólogo que reflete sobre a funcionalidade de sua existência no passado e no presente.

Trata-se de um agenciamento, passa o imóvel a móvel, dissolvendo tal dicotomia através da complexificação da relação espaço-tempo. A mistura de efeitos de luz, objetos e texto, em uma instalação, estabelece um espaço imersivo que recria o circuito imagético do cinema, isto é, uma imagem-texto. As imagens de Rennó são marginalizadas pela sua banalidade e simplicidade, que desafiam a autoridade visual de nosso mundo (CAMERON, 1995). Por conta disso, provocam sensações únicas de aceitação e rejeição do passado. O anjo da história, ao olhar para o passado, vê uma catástrofe de ruínas acumuladas. A tempestade o impede de acordar os mortos e juntar os fragmentos (BENJAMIN, 1940) que são recuperados por Rennó e contam algo de si para o espectador, refletem sobre sua posição simbólica no passado e como esta se alterou a partir do momento que ganharam o *status* de “obra de arte”. Esse exercício auto reflexivo, que traz ao espectador as próprias memórias do objeto, os desperta do seu passado e os coloca diretamente no presente. A iluminação especial dos objetos simula o relâmpago que os trouxe do já ocorrido, para o agora, na intenção de traduzir esse momento único de passado e presente em uma imagem dialética. A obra de arte de Rennó ao mesmo tempo que presentifica esse processo, reflete sobre ele, fechando assim o “círculo mágico”.

O objetivo deste trabalho é compreender a obra de Rennó como uma escavação arqueológica para entendê-la como ruína do tempo e a reconstituição deste lugar arruinado, como dialética do passado. E como a fragmentação da obra de arte permitiu a autora executar esta obra.

---

### UMA ANÁLISE DE *NO PAIZ DAS AMAZONAS*: PASSADO E FUTURO VISLUMBRADOS EM FILME

Sávio Luis STOCO

Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP

[saviostoco@gmail.com](mailto:saviostoco@gmail.com)

### RESUMO

Apresentarei uma análise fílmica do documentário *No Paiz das Amazonas*, de 1922, de Silvino Santos. Busquei compreendê-lo esteticamente e historicamente, no seu contexto social e artístico de origem. Foi possível reconhecer a importância do cotejo dos campos Cinema e História, já que muitos aspectos são requeridos para subsidiar a análise. A narrativa que o filme desenvolve é estruturada levando-se em consideração a tradição amazonense dos discursos comerciais e visuais (sobretudo o fotográfico). Em boa parte do filme, tematiza-se os principais e antigos produtos extrativistas de exportação, processados por uma “indústria” regional. Na última parte, aborda um plano futuro de exploração para aquele território, que já se encontrava em declínio com a economia da borracha. Esta ideia diz respeito ao papel que a elite econômica e governamental vislumbrava para a área mais ao norte do Amazonas, o vale do rio Branco (atual Roraima).

### PALAVRAS-CHAVE:

Cinema; História; Documentário; Amazônia; Silvino Santos, Análise.

### RESUMO EXPANDIDO

Apresentarei uma análise fílmica acerca do documentário *No Paiz das Amazonas*, de 1922. Busquei compreendê-lo esteticamente e historicamente, no seu contexto social e artístico de origem. Produzido pelo português Silvino Santos, radicado em Manaus, este cinegrafista teve seus filmes financiados pela elite governamental e econômica do Amazonas – sobretudo a firma J. G. Araújo & Cia. Ltda.. Assim, entendo a pertinência de um aprofundamento metodológico em Cinema e História, considerando o contexto para melhor entendimento da narrativa. Foi possível reconhecer a importância do cotejo com aspectos da economia e história daquele estado, assim como da empresa que em parte o financiou, o produziu e o lançou. Também se mostrou significativo observar a maneira como o filme toma como modelo a tradição visual (sobretudo a fotográfica) e discursiva desenvolvida pela elite intelectual e governamental para elaborar uma representação cinematográfica sobre o Amazonas num período que a economia da exploração da borracha já se encontrava em declínio.

O filme subdivide-se em nove grandes sequências que abordam, principalmente, alguns dos antigos e principais produtos de exportação pelo qual o Amazonas passou a ser mundialmente conhecido desde o século XIX. Essa dinâmica se coloca ao observarmos sua estrutura mais aparente, pontuada pelos títulos das sequências apresentados em letreiros. Mas, não é sem importância notarmos uma outra forma de divisão do que vemos; quando estes produtos vão sendo localizados em calhas de rios (Madeira, Amazonas e Branco). Assim, o filme dá conta de mapear e apontar as regiões mais tradicionalmente exploradas (Madeira e Médio Amazonas), desde que o estado se colocou em contato com o comércio internacional. Ao final, as duas últimas sequências, constituem um discurso positivo quanto ao futuro, focando a região que aparentava ser a esperança de saída econômica após a queda dos ganhos com o látex – o vale do rio Branco (atual Roraima). A narrativa que vinha privilegiando os produtos do extrativismo, deixa claro que há potencialidades que devem ser atentadas, tais como a pecuária e a mineração numa região do Amazonas que historicamente que não participou dos ciclos de extrativismo desde o século XIX.

Assim, temos um filme que lança uma sofisticada compreensão histórica sobre a Amazônia ocidental brasileira, e ao final argumentar junto a seu público sobre o potencial sobre o futuro almejado e promissor. Um conteúdo forjado sob o ponto de vista da elite econômica, programando-se, talvez, para a extensa circulação em ocasiões oficiais que o filme fez durante décadas.

---

### CORONEL, CARREIRO E CARRO DE BOIS NA ESTÉTICA MAURIANA

Sérgio CÉSAR JÚNIOR

Mestre em História pela Universidade Federal de São Paulo

[politicocine@hotmail.com](mailto:politicocine@hotmail.com)

### RESUMO

A presente comunicação é resultado da investigação histórica realizada em nível de mestrado, intitulada “*Canto da Saudade* (1952): o universo rural brasileiro na obra do cineasta Humberto Mauro” (2016). Essa pesquisa contou com apoio da FAPESP, número do processo: 2013/25538-3 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Com base nas imagens do filme *Canto da Saudade: a lenda do carreiro* (1952), nosso principal objetivo é analisar a leitura que o cineasta Humberto Mauro fez do mandonismo local no meio rural brasileiro até o início dos anos 1950.

### PALAVRAS-CHAVE

Humberto Mauro (1897-1983); Cinema Brasileiro; *Canto da Saudade* (1952);

### RESUMO EXPANDIDO

O universo rural brasileiro é concebido no olhar do cineasta Humberto Mauro como o lugar onde se cultivam relações harmoniosas entre produtores rurais e seus agregados, também, onde as atividades agrícolas não interferem na intacta paisagem natural. Na grande parte da produção fílmica mauriana a exemplo da realizada no

Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) encontramos imagens musicadas, em que a população caipira exerce os seus tradicionais ofícios de cultivar gêneros agrícolas e expressam suas antigas manifestações culturais preservadas no cotidiano da roça.

Algumas das obras que contém essas características aqui citadas são os curtas-metragens das séries *Brasilianas* (1945-1954) e *Educação Rural* (1955-1958). Por esse motivo analisamos a relação entre produtor rural e agregados no seu último filme de longa-metragem *Canto da Saudade* (1952): a lenda do carreiro. Esse filme foi a única produção do seu empreendimento efêmero, os *Estúdios Rancho Alegre*. A representação de produtor rural e agregado contida no filme, a qual trataremos aqui é a do personagem Coronel Januário (Humberto Mauro), proprietário da Fazenda Independência e Galdino (Mário Mascarenhas) o carreiro da fazenda. Uma das formas que o personagem do fazendeiro encontrou para controlar o expediente do seu agregado é por meio do som emitido pelo rodar do carro de bois.

Na nossa análise, o conceito de harmonia que o filme apresenta é o da conformidade. Cada personagem ocupa uma posição social fixa, pois, não há conflito de classes, nem ambição, tampouco qualquer intenção por parte de algum deles de ascender socialmente. Nesse sentido buscamos entender o porquê da ausência do uso da violência e coerção física praticada por um mandatário local e a aceitação das posições sociais entre os personagens.

---

K-WA

Seiji WATANABE

Graduando em Letras – Português/Francês (Licenciatura) pela Universidade Federal Fluminense  
[seijirw@yahoo.com.br](mailto:seijirw@yahoo.com.br)

### RESUMO

*Wa* exprime uma projeção imagética, na língua japonesa, para designar uma intermediação entre sujeito e objeto. K-WA, portanto, faz imergir os limites de estabelecer uma conexão nominativa. A partir do filme *Happy Together*, de Wong Kar-Wai, proporciona-se uma reflexão acerca da militância LGBT. O contraponto obtido a esta advém dos aforismos de Kazuo Ohno, vistos em seu livro, *Treino e(m) poema*. A relação nominal entre identidade de gênero e performance de gênero será exposta e debatida, tendo como crivo a visualidade.

### PALAVRAS-CHAVE

Identidade; Representação; Corpo.

### RESUMO EXPANDIDO

K-WA é um trabalho que procura instigar a relação entre se nomear e se representar. *Wa* denota uma projeção imagética que conecta e intermedeia o sujeito e objeto, na língua japonesa. A partir do filme *Happy Together* (Kar-Wai, 1997), ambientado no cenário gay de Buenos Aires, abre-se uma hipótese sobre a angústia do movimento LGBT, pensado em América-Latina: estabelecer uma atitude nominativa abordada pela identidade de gênero em relação à performance deste não seria uma ação necessária.

Com o início do século XVI, houve o descobrimento acerca do papel do corpo no espaço social. À medida que a racionalidade cartesiana florescia, legitimar-se-ia a separação entre ser homem e ser mulher. Em efeito, graças às novas tecnologias de visualidade ocasionadas no século XIX, esta separação se tornou mandatória, uma vez que a fotografia serviria como advento categorizador, a fim de coadunar a massa social. No Ocidente, portanto, fomentou-se uma ideia de subjetivação à qual se encaixaria no paradigma homem e mulher, tendo como princípio a relação entre se identificar e se tornar visível. Neste sentido, no presente, é possível encontrar uma resistência a este paradigma binômio de homem e de mulher, o movimento queer. Este por sua vez, opera de forma similar ao pensamento hegemônico, pois induz uma relação necessária entre identidade de gênero, a nomeação, e a performance, a visualidade representada.

Em contrapartida, no Japão pós-guerra, o *butô*, cuja principal figura é Kazuo Ohno, surge como exaltação e manifestação da tradição oriental em contraponto à reprodutibilidade da lógica moderna, racional-cartesiana. Ao

ler *Treino e(m) poema* (Kazuo Ohno, 2016), é possível denotar que a performance teatral de Ohno, excede esta intermediação entre se nomear e se representar. O corpo é um para-além da concepção moderna. Não se estabelece uma relação comparativa entre identificação e representação corpórea. De outra maneira, esta concepção pressupõe o vazio. A primeira etapa para adentrar o espírito da dança butô é de ser uma *concha vazia*. Ohno nos diz que o som adquire vida na dissonância, não na sintonia. Conclui-se que a necessidade de estabelecer uma relação firme entre nome e gênero se atrela a lógica moderna, na qual o sujeito coloniza uma identidade para si, e após a nomeia como um aspecto de representatividade.

---

### **SUPEROUTRO E O EU OUTRO**

**Taís Rodrigues FREIRE**

mestranda pela Universidade Federal de São Carlos  
[taisrfreire@gmail.com](mailto:taisrfreire@gmail.com)

#### **RESUMO**

Este artigo visa uma breve análise do filme *Superoutro* (1989) de Edgar Navarro, no sentido de buscar compreender a possibilidade do personagem do filme, como uma forma de subjetivação, do cineasta-artista-marginal e das questões do diretor colocado nesta posição. Para analisar o filme *Superoutro* serão abordadas outras obras do diretor, uma vez que estas dialogam entre si e possuem questões que as transpassam, como a loucura e a relação com seu meio, que estão aqui pontuadas

#### **PALAVRAS-CHAVE**

Edgard Navarro; Superoutro; Super-8.

#### **RESUMO EXPANDIDO**

Os anos 1970, apesar da sensação de suposto vazio cultural em decorrência sufocamento do regime militar sobre os diversos campos da arte e do conhecimento, é um período marcado por múltiplas experiências artísticas em todo país. Tais experiências, como o teatro de rua, a poesia de mimeógrafo e o super-8 eram menos visíveis aos olhos da repressão e concebiam uma nova forma de resistência, criando espaços de respiro democrático em meio a ditadura militar.

Um exemplo destes espaços é a Jornada de Cinema da Bahia, que visava a rearticular o debate e a produção cinematográfica baiana através do curta-metragem. O festival abriu espaço para o super-8 atraindo jovens cineastas que traziam novas proposições temáticas e formais ao cinema, e que de maneira irreverente e irônica representavam o enfrentamento a moral, ao Estado e a compreensão de cultura definida tradicionalmente pela esquerda.

Edgard Navarro se insere entre estes superoitias, produzindo seus primeiro curtas-metragens *Alice no país das mil novilhas*, em 1976, e nos anos seguintes *O rei do cagaço* (1977) e *Exposed* (1978), os três filmes seriam chamados pelo diretor de “trilogia Freudiana”, sendo o primeiro o oral, o segundo o anal e o terceiro o fállico.

Para além da trilogia, as relações estabelecidas entre seus filmes são contínuas, Navarro retoma temas e trabalha em um processo, tanto internamente como de um filme para o outro, em que os personagens ora se voltam para si em uma busca de autoconhecimento, ora se expõe externalizando suas questões e repressões.

Depois de algumas experiências em 35 mm como *Porta de fogo* (1982), Navarro produz seu primeiro média metragem *Superoutro* (1989), que traz referências e retoma cenas dos filmes feitos em super-8.

O filme não possui uma história linear ou cronológica: passa pelas diversas situações do personagem principal diante da sociedade a qual vive deslocado. Não há uma definição exata de quem é este personagem, não sabemos de sua história, de onde ou veio ou para onde vai *Superoutro*, trata-se de uma sobreposição de personagens e significações: vê-se nele um louco, um visionário, um personagem que representa a margem de um sistema ou o próprio cineasta à margem, de forma que sua loucura se sobrepõe à loucura do diretor.

Pode-se pensar então em *Superoutro* como uma continuidade ou reflexão sobre os filmes em super-8, ou mesmo como um “eu outro” do diretor, tendo em vista que em seus filmes Navarro sobrepõe sua vida e suas questões, aos personagens.

Assim, o objetivo deste artigo é analisar em *Superoutro* esta retomada dos filmes em super-8, a partir do processo trabalhado por Edgard Navarro em que seus personagens são uma subjetivação do diretor. Desta forma, *Superoutro* seria uma reflexão de sua trajetória que reflete suas questões e o contexto histórico vivido por Navarro a partir de sua subjetividade.

---

### DISPOSITIVOS DO ENCONTRO COM O SUJEITO FILMADO: A INDAGAÇÃO COMO ABERTURA AO DEVER DO OUTRO

**Tatiana Vieira, LUCINDA**

Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora  
[tatianavl@yahoo.com.br](mailto:tatianavl@yahoo.com.br)

**Nilson Assunção, ALVARENGA**

Professor Doutor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora  
[nilsonaa@terra.com.br](mailto:nilsonaa@terra.com.br)

#### RESUMO

Discutem-se os dispositivos da filmagem no documentário sob a proposta de uma possível abertura para uma *mise-en-scène* mais genuína do sujeito filmado, tentando fugir do programado ou da reprodução social de comportamentos. Analisa-se a “cena documental” a partir de modalidades de espaço de produção e de abordagem, em especial, o uso da pergunta pelo cineasta. O embasamento teórico parte das concepções de auto *mise-en-scène*, encontro e medo do outro, de Comolli (2008). Também faz-se uma breve discussão sobre a postura ética do documentarista, baseando-se nas ideias de Coutinho, Xavier e Furtado (2005), e, ainda, sobre a pergunta enquanto instrumento que gera forças desiguais na cena, segundo Senra (2010). Assim, sugere-se que a noção de indagação possa ser uma alternativa, concebendo-a como um modo de pensar voltado à vida, e não ao seu domínio, e que, portanto, exige que o documentarista tente esvaziar-se de si mesmo para compreender o outro e seus devires.

#### PALAVRAS-CHAVE

Auto-*mise-en-scène*; Documentário; Pergunta.

#### RESUMO EXPANDIDO

“*Daqui a pouco aquelas fotos dele... ele vai ganhar muito dinheiro e a gente? Vai ficar sempre ali embaixo, vai estar sempre ali necessitando...*”. Com essas palavras, um dos sujeitos filmados do documentário *A margem da imagem* (2003), de Evaldo Mocarzel, explicita o sentimento de exploração da sua imagem para uma finalidade individualista. Tal percepção pode ser aludida também ao entendimento, por parte de quem é filmado ou fotografado, de que se deve oferecer exatamente a encenação que a câmera procura, ou seja, de apresentar a *mise-en-scène* adequada ao dispositivo e àquele que o opera. Mas o fazer documentário, para aproveitar a “potência que lhe é própria”, abrindo-se ao risco, como propõe Comolli (2008), não deve embarcar nos jogos de poder da vida social. Para tanto, é prerrogativa refletir sobre a montagem da cena documental, incluindo o espaço de produção, os equipamentos e a relação que se estabelece no encontro entre o cineasta e o sujeito filmado.

Mais do que abordar tais questões, este trabalho tem como objetivo discutir o uso da pergunta enquanto um dos dispositivos de elaboração da *mise-en-scène* documentária, tomando como referência a defesa de Senra (2010) de que o ato de perguntar implica um exercício de força do inquiridor sobre o inquirido, e mais ainda, de levar o questionado a uma resposta fabricada, conforme se espera dele. Para a autora, mesmo uma pergunta inocente “faz o inquirido parar, interromper o fluxo de seus pensamentos e, ao aceitar respondê-la, o obriga a desenhar um mapa mental onde passará a buscar o local procurado” (SENRA, 2010, p. 99). Nesse sentido, a pergunta

pode ser uma força a minar as possibilidades de construção conjunta entre o sujeito que filma e o sujeito filmado, que permite certa encenação ou roteirização - ainda que não formalmente montadas - e que extingue o “medo do outro”, considerado por Comolli (2008) o motivo central do documentário.

Para abordar tais questões, este estudo trata da definição de “auto *mise-en-scène*” apresentada por Comolli (2008), da presença da câmera em cena seus efeitos, tema tratado por Coutinho, Xavier e Furtado (2005), e da conceituação do medo do outro, também formulada por Comolli (2008). Também faz-se uma exposição sobre o que seria o “bagunçar a vida do outro” após a filmagem, como aponta Furtado: “Quem entra na casa de uma pessoa e a entrevista, estará mudando a vida dela para sempre” (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p. 117).

Por fim, o artigo adentra na sua proposta central de análise do uso da pergunta na filmagem e na discussão sobre uma possível alternativa ao seu uso, apontando a indagação como uma estratégia. O indagar é entendido no sentido oposto ao de um questionamento direcionado; ele é concebido como um processo de investigação no qual o documentarista deve, conforme Coutinho (2008), “esvaziar-se de si mesmo” para descobrir o devir do outro, grande risco do documentário.

---

### POLÍTICA CULTURAL PARA LÉSBICAS

**Thaís Fernanda RAPOSO**

Bacharel em Produção e Política Cultural pela Universidade Federal do Pampa  
[t.fernandaraposo@gmail.com](mailto:t.fernandaraposo@gmail.com)

#### RESUMO

O artigo procura reunir informações e dados sobre a posição das políticas culturais nos governos Lula e Dilma voltadas para a comunidade LGBT, em específico, para as mulheres lésbicas. O conceito de política cultural dialoga com várias linguagens da humanidade, abraçando a diversidade e possibilitando que minorias se empoderem desta política para promover suas demandas e desenvolvimento.

#### PALAVRAS-CHAVE

Política Cultural; Lésbicas; Ministério da Cultura

#### RESUMO EXPANDIDO

O artigo reúne dados históricos sobre as políticas culturais no Brasil através de Coelho (1997), Calabre (2007), Barbalho (2007) e Rubim (2007) para contextualizar a situação destes mecanismos estatais promovidos pelo Ministério da Cultura desde a sua criação, em seus diversos quadros políticos. A partir de 2002, o Ministério da Cultura intenciona-se em criar ações que promovam as políticas culturais com uma proposta mais abrangente para as minorias sociais, criando a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, que inclui o segmento LGBT e, entre o período de 2005 a 2008, este se torna o segundo maior atendido por recursos para a viabilização de produtos culturais na temática da sexualidade.

Com a comunidade LGBT apropriando-se destes mecanismos e o crescente empoderamento através do feminismo no Brasil, nota-se uma curiosa lacuna de produtos culturais na temática lésbica, com um maior número de produtos atendendo narrativas sobre homens gays brancos. Desta forma, o artigo traz uma breve análise das ações promovidas para o segmento LGBT, procurando elucidar sobre ações específicas para lésbicas. O Plano Nacional de Cultura de 2010 e o Plano Nacional de Políticas para Mulheres 2013-2015 foram analisados, e através deles, o artigo apresenta algumas das ações voltadas para as lésbicas, os produtos que viabilizaram e quais os empecilhos que freiam a maior apropriação dos mecanismos por parte das lésbicas. Conclui-se que a lésbica está inserida no sistema social brasileiro através das políticas públicas, porém, a construção patriarcal inviabiliza o desenvolvimento de sua cultura e expressões simbólicas.

## CANOA (1975) E OS ECOS DO CONTURBADO ANO DE 1968 NO MÉXICO

Vanderlei Henrique MASTROPAULO

Mestre em Comunicação e Cultura pelo (PROLAM/USP)  
[vmastropaulo@yahoo.com.br](mailto:vmastropaulo@yahoo.com.br)

### RESUMO

02 de outubro de 1968. Restando poucas semanas para o início dos Jogos Olímpicos no México, um evento chocou o mundo. O exército, a mando do presidente Gustavo Díaz Ordaz Bolaños (1964-1970), deflagrou a brutal repressão a estudantes na Plaza de las Tres Culturas (Cidade do México), conhecida como Massacre de Tlatelolco. Poucas semanas antes, outro episódio de violência teve lugar em San Miguel de Canoa, com menos repercussão. Cinco jovens funcionários da Universidad Autónoma de Puebla, de passagem pelo pequeno vilarejo, foram linchados pela população local, após serem acusados infundadamente de propagar “ideologia comunista”. Este panorama é a gênese de *Canoa* (1975, com direção de Felipe Cazals e roteiro de Tomás Pérez Turrent), um dos mais contundentes filmes de denúncia já realizados no México. A qualidade técnica e artística e a fidelidade aos fatos reais tornaram *Canoa* um grande sucesso de público e um dos marcos essenciais do cinema mexicano de todos os tempos.

### PALAVRAS-CHAVE

Cinema Mexicano; *Canoa* (1975); Felipe Cazals; Tomás Pérez Turrent; San Miguel de Canoa.

### RESUMO EXPANDIDO

Em dezembro de 1970, chegava à presidência do México Luis Echeverría, que governou até novembro de 1976. De inclinação reformista dentro do dividido Partido Revolucionario Institucional (PRI), Echeverría promoveu uma série de mudanças no país, com desdobramentos sobre a indústria cinematográfica mexicana, de grande pujança no passado, mas que passava por uma crise desde meados dos anos 1950. Algumas ações do novo governo foram: estatização do Banco Cinematográfico; criação do Centro de Producción de Cortometraje (visando formar novos cineastas); mudanças nas linhas de crédito à produção, organizadas pelas empresas Conacine, Conacite I e Conacite II; criação da Cineteca Nacional (em 1974).

Além destas questões de ordem prática, Echeverría promoveu um arrefecimento da censura, atendendo a uma queixa da classe artística após anos de conservadorismo e repressão a estudantes e trabalhadores do governo de Gustavo Díaz Ordaz Bolaños (01/12/1964 a 30/11/1970), culminando no trágico episódio do Massacre de Tlatelolco, em 02 de outubro de 1968.

Neste novo momento, cineastas em ascensão encontraram espaço para realizar filmes de contestação aos problemas sociais e políticos, e Felipe Cazals dava início à sua carreira após um período de estudos no IDHEC (Paris). Ele começou dirigindo documentários para a televisão e logo chegou ao longa-metragem com *La manzana de la discordia* (1968). Em seguida, fundou a produtora Cine Independiente (com Arturo Ripstein, Rafael Castanedo e Pedro E. Miret), cujo filme *Familiaridades* (1969) chamou atenção da crítica.

Após alguns filmes, Cazals dirigiu *Canoa* (1975), cujo enredo recuperava o episódio verídico de um linchamento ocorrido em 14 de setembro de 1968 no paupérrimo vilarejo de San Miguel de Canoa (Estado de Puebla). Vivia-se a histeria anticomunista dos anos de Gustavo Díaz Ordaz Bolaños. As vítimas do crime foram cinco funcionários da Universidad Autónoma de Puebla, acusados de propagar “ideologia comunista” e atacados pela multidão enfurecida, manipulada pelo padre local (por sua vez, mancomunado com políticos reacionários). Dos cinco jovens (que estavam apenas de passagem, pois tinham planos de praticar escalada em La Malinche, montanha próxima dali), três perderam a vida. Também foi morto um habitante de San Miguel de Canoa que deu abrigo a eles na noite chuvosa que os forçara a passar a noite no vilarejo.

Para reconstituir os fatos, Felipe Cazals utilizou recursos de ficção e do cinema militante praticado na politizada América Latina de então, trazendo a *Canoa* um ar documental de grande autenticidade, contando ainda com o excelente roteiro de Tomás Pérez Turrent. *Canoa* fez enorme sucesso e mantém seu impacto até hoje como exemplo de cinema de denúncia, pois descortinou os mecanismos de manipulação ideológica reacionária que visava acobertar condutas criminosas, sobretudo em localidades remotas e com pouco acesso a informação.

## EFEITOS DAS POLÍTICAS PÚBLICAS SOBRE O DESENVOLVIMENTO DO CINEMA EM MINAS GERAIS: PROGRAMA FILME EM MINAS

**Vanessa Madrona Moreira SALLES**

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo  
Docente no curso de Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos – Universidade FUMEC  
[vsalles@fumec.br](mailto:vsalles@fumec.br)

**Juvêncio Braga de LIMA**

Doutor em Sociologia pela Université de Montpellier III  
Docente no curso de Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos – Universidade FUMEC  
[juvencio@fumec.br](mailto:juvencio@fumec.br)

**Claudio Santos RODRIGUES**

Mestre em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais  
Voltz Design /UEMG  
[claudio@voltz.com.br](mailto:claudio@voltz.com.br)

**Giulia Pereira BRITO**

Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade FUMEC  
[giuliapbrito@gmail.com](mailto:giuliapbrito@gmail.com)

**Kyvia Salles Mol Ribeiro LOPES**

Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade FUMEC  
[kyviasalles@gmail.com](mailto:kyviasalles@gmail.com)

### RESUMO

Esse artigo objetiva buscar compreender como os agentes da cadeia cinematográfica avaliam os efeitos das políticas públicas sobre o desenvolvimento do cinema em Minas Gerais, focando, de modo particular os efeitos do Programa Filme em Minas. O cinema envolve, de modo intrínseco, uma forte relação entre a lógica do simbólico e lógica do mercado. Do ponto de vista da indústria do cinema no Brasil, a presença de grandes investidores e a inserção de financiamento público em seus projetos e a presença de produtores independentes ou pequenas produtoras. Análise de documentos e entrevistas com agentes da cadeia produtiva cinematográfica envolvidos em projetos beneficiados nos editais do Programa Filme em Minas, revelam vários aspectos positivos desse tipo de apoio no estado, bem como uma certa renovação do vigor necessário do setor do audiovisual. Também são evidenciados os desafios para o necessário desenvolvimento nesse campo.

### PALAVRAS-CHAVE

Políticas Públicas; Indústria criativa; Filme em Minas.

### RESUMO EXPANDIDO

De acordo com Hanson (2012) haveria três grandes tendências de ação do estado no campo da cultura – o Dirigismo Cultural; o Liberalismo Cultural, e a Democratização Cultural, que pressupõe que “a cultura é uma força social de interesse coletivo que não pode ficar à mercê das disposições ocasionais do mercado, devendo, portanto, ser apoiada de acordo com princípios consensuais” (HANSON, 2012, p. 9). O papel do Estado é fundamental (RUBIM, 2009) para o desenvolvimento do cinema brasileiro especialmente devido à constante luta dos envolvidos na cadeia pela manutenção da produção, pela sobrevivência do fazer cinematográfico no Brasil.

A indústria cinematográfica brasileira encontra-se em uma fase de retomada (MARSON, 2009) e isso passa por uma mudança nos modelos de negócios da produção de filmes. Verifica-se que há desafios que são do campo da

concepção artística e também do campo do negócio, o que leva a uma possível abordagem do fenômeno como empreendedorismo cultural no âmbito da cadeia produtiva do cinema. O Programa Filme em Minas foi criado em 2004 pela Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais. Essa iniciativa se insere na perspectiva apontada pelo Plano de Desenvolvimento PDMI 2011-2030 como elemento essencial da identidade mineira. O mecanismo passou a integrar o Programa de Desenvolvimento do Audiovisual Mineiro – PRODAM, lançado pelo governo do estado em 2016 (SECRETARIA..., 2017).

A partir da análise de entrevistas com agentes beneficiados pelo programa e análise de documentos algumas evidências merecem destaque: as principais fontes de recursos para os filmes feitos em Minas Gerais são originárias de programas estaduais e municipais de incentivo à produção no estado. O ambiente geral revela mobilização, com algum crescimento do número de profissionais da indústria criativa, experiências de formação de profissionais, revelando também maior conexão entre os envolvidos na cadeia. Há reflexões diversas sobre a necessidade de continuidade desses incentivos, mas também reconhecimento das dificuldades da indústria que não são exclusivas do estado, com papel importante das distribuidoras *majors* na distribuição de filmes nacionais de caráter mais comercial, revelando-se indefinição de possibilidades de avanço entre o crescimento do setor audiovisual, cinema incluído, face ao conjunto da cadeia, articulando produção e comercialização de filmes.

---

### REUTILIZAÇÃO DOS FILMES DE FAMÍLIA E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

Vanessa RODRIGUES

Mestranda em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora

[vanessavilasb@gmail.com](mailto:vanessavilasb@gmail.com)

#### RESUMO

O presente artigo pensa a construção da memória por meio da montagem e ressignificação de arquivos de filmes de família. Reutilizadas, essas imagens ganham outros contextos, finalidades. O caráter doméstico e cotidiano cria um clima de proximidade com o que se vê, resgatando lembranças individuais e ao mesmo tempo coletivas. A partir desse rearranjo das cenas, o que era para ser pessoal funde-se ao genérico e vice-versa. Segundo essas ideias, discutiremos o documentário *Cemitério da Memória* (Marcos Pimentel, 2003). O curta foi construído com imagens de personagens comuns e fragmentos sonoros que registraram a vida corriqueira na cidade de Juiz de Fora no século XX.

#### PALAVRAS-CHAVE

Memória; Montagem; Filme Doméstico.

#### RESUMO EXPANDIDO

Este texto parte da ideia de se resgatar e preservar acervos audiovisuais particulares para a reutilização dos arquivos na produção de documentários que despertem lembranças afetivas. O foco é pensar os tradicionais filmes de família no que tange aos aspectos íntimos de um grupo familiar específico, mas que ao mesmo tempo ganham, por intermédio da montagem, uma atmosfera que passa simultaneamente do âmbito privado para o interesse coletivo. O processo de edição nesse caso é o fator primordial que vai cruzar e construir um novo sentido para fragmentos de vários arquivos pessoais e aparentemente desconexos entre si.

Dentro dessa perspectiva, os filmes de família têm relevância como forma de potencialização da memória. Esses arquivos são formados por retalhos de situações sem uma linha narrativa completa, o que possibilita à memória saltar do plano das imagens e rememorar fatos que vão além do que se vê. Logo, presente e passado se mantêm unidos e, com a ajuda da montagem, adquirirão novos significados a todo o momento, ativando memórias pessoais e também àquelas que têm relação com a existência em sociedade, as chamadas “memórias do mundo” (REZENDE FILHO, 2005, 71).

Pensamos também que os filmes de família, por serem registros da intimidade cotidiana, ainda que deslocados para contextos diferentes do original, carregam na essência vestígios do passado que são úteis para a criação de laços de afinidade: mesmo quem não tem relação direta com as imagens, se identifica com o que é mostrado, uma vez que as cenas remetem a fatos efetivamente vividos e que têm proximidade com histórias as quais temos referência.

Amarramos essas discussões em duas partes. Na primeira, que será uma espécie de alicerce para se chegar à segunda, entramos no mérito da valorização da memória como parte constituinte do passado, presente e elo para o futuro; como os filmes de família podem ajudar nesse processo de rememoração, entendimento e identificação afetiva com diferentes épocas; e a relação da montagem com memória e arquivo ao criar condições para eclodir novos pontos de vista através da reutilização dos acervos familiares.

A segunda parte do texto é uma continuação da anterior, analisada sob a ótica do documentário *Cemitério da Memória* (2003), curta de Marcos Pimentel. O filme, em sua maior parte, é feito com trechos de filmes de família gravados em Juiz de Fora ao longo das décadas de 1930 a 1990 e tem a intenção de esboçar a história do século XX por meio de personagens desconhecidos e trazer à tona memórias e sentimentos sobre esse período.

---

### **CULTURA COLABORATIVA NO PROJETO TRANSMÍDIA @julietacapuleto**

**Vicente GOSCIOLA**

Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi  
[vgosciola@gmail.com](mailto:vgosciola@gmail.com)

**Tainan Dandara Bacelar COSTA PINHEIRO, Ademir Silveira CORREA, Maira Tomyama TOLEDO, Leyslie Emiliano de Oliveira Martins PEREIRA, Bruno Gabriel Soares RIBEIRO, Fabiana Guerra VEIGA**

Mestrandos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi

**Alessandra Garcia GRANDINI, Amanda Virgínia Dias Torres SILVA, Beatriz da Cunha Souza MORENO**  
Graduandos da Universidade Anhembi Morumbi

### **RESUMO**

Esta comunicação trata da pesquisa e do desenvolvimento da livre adaptação transmídia da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. O texto clássico foi o ponto de partida para uma produção de reflexões sobre as relações entre o cinema e os meios digitais e para a discussão de preconceito em identidades de gênero minoritárias tendo Julieta Capuleto como uma mulher transgênera. Toda a apresentação trabalha as discussões de linguagens e sistemas expressivos, suas relações de produção e consumo, bem como as questões relativas à recepção do projeto nas reações do público. Inquietam-nos os seus engajamentos, a plateia funcionando como o coro do teatro grego antigo enquanto comentadora e crítica das cenas perpetradas pelo jovem casal, e o público como produtor de conteúdo dentro do mais claro fenômeno da cultura colaborativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa transmídia; Shakespeare; Transgênero

### **RESUMO EXPANDIDO:**

O Projeto @julietacapuleto aconteceu nos dias 29, 30, 31 de outubro e 01, 02 e 03 de novembro de 2016. O experimento buscou atualizar a união impossível do casal discutindo identidades de gênero fluidas como impedimentos para o relacionamento. O amor de uma mulher transgênera (Julieta) e um homem cisgênero (Romeu) é marcado agora pela intolerância que, como resultado, transforma-se em crime de transfobia. Discussões como empatia e aceitação da diversidade foram o pano de fundo para a reconstrução e sugestão dos diálogos.

A peça *Romeu e Julieta* foi repensada ainda em tempo, espaço, características das personagens, plataformas de encenação. Da Verona do final do século XVI, partimos para a São Paulo de hoje; a briga entre famílias inimigas

foi substituída pelo cotidiano de uma universidade e a interação nociva entre os alunos; o sentimento adolescente deu lugar a uma relação de jovens na faixa dos 20 anos; o palco do teatro converteu-se em uma narrativa transmídia no Facebook, no Instagram e no YouTube.

Toda esta apresentação trabalha as discussões de linguagens e sistemas expressivos, suas relações de produção e consumo, bem como as questões relativas à recepção do Projeto *@julietacapuleto* nas reações do público. Inquietam-nos os seus engajamentos, a plateia / público funcionando como o coro do teatro grego antigo enquanto comentadora e crítica das cenas perpetradas pelo jovem casal e como produtor de conteúdo dentro do mais claro fenômeno da cultura colaborativa que para os nossos estudos foi pautada pelas teorias de Jane McGonigal, Henry Jenkins, Albert-László Barabási, entre outros. Como grande provocador de reações do público, o processo de construção da adaptação, sobre como a rivalidade entre os Montecchio e os Capuleto, presente no original, tentou reencená-la em um contexto que tratasse de questões pertinentes da atualidade, intencionalmente propondo ao público tal reflexão. Então, a definição inicial de Romeu Montecchio como integrante de um coro de homofóbicos e Julieta Capuleto como militante da causa LGBT foi fundamental para o desenvolvimento da trama e das personagens que se dividiram em dois grupos (agora reorganizados como famílias por afinidade): de um lado, Julieta, Amanda Milazzo e Teobaldo Capuleto; de outro, Romeu e Mercutio Bianucci. Participações secundárias reforçaram estas vozes tolerantes (Rosalina Adamatti e a narradora Wallace Ruy) e intolerantes (Benvolio Montecchio e a drag Lorelay Fox). A ideia era a de que o Projeto *@julietacapuleto* atualizasse a história, mas mantivesse a força do clássico shakespeariano.

---

### BRASIL EM TRANSE: O ESTADO DE EXCEÇÃO PERMANENTE EM GLAUBER ROCHA E GIORGIO AGAMBEN

**Vinicius Fernandes da SILVA**

Graduado em Gestão de Políticas Públicas pela Universidade de São Paulo (USP)

[viniciusgpp@gmail.com](mailto:viniciusgpp@gmail.com)

#### RESUMO

Ao assistir *Terra em Transe*, filme de Glauber Rocha de 1967, a realidade da política brasileira parece estar “em transe” há quase 50 anos. Com esta pesquisa trarei elementos que demonstrem que *Terra em Transe*, obra central do período do Cinema Novo, cumpre um papel revelatório do período a seguir, caracterizado pelo estado de exceção do governo militar e, principalmente, a permanência do estado de exceção em meio ao estado democrático de direito, pensamento este do filósofo Giorgio Agamben.

#### PALAVRAS-CHAVE

Terra em Transe; Estado de Exceção; Cinema Novo.

#### RESUMO EXPANDIDO

O Cinema Novo, movimento cinematográfico inspirado na cultura brasileira e preocupado em problematizar questões sociais, iniciou o debate sobre a realidade social brasileira pensando o contexto social e militando para modificá-lo. O período marcou o papel do intelectual a frente do profissional do cinema, com engajamento ideológico e uma nova estética, rompendo a alienação e os padrões reproduzidos no mercado.

Glauber Rocha, considerado o principal ícone do Cinema Novo, buscava a antítese do cinema industrial, contrariando esteticamente os filmes realizados no país, combatendo os filmes meramente de mercado, sem mensagem, assim, enriquecendo o filme ao expor a realidade de miserabilidade crônica, chamando a atenção e conscientizando na busca de um cinema ideológico.

O cinema, segundo Ismail Xavier (2003), tem a capacidade de tornar visível uma certa inquietação da sociedade, trazendo à tona histórias, contos, problemas, muitas vezes não perceptíveis, ou não expostos nas agendas governamentais.

José Filipe Costa (2006), a partir do estudo de Kracauer, compreende que a câmera é capaz de capturar os mínimos detalhes muitas vezes não visíveis, assim da luz a temáticas de horror congeladas pelo olhar imperturbável da câmera. Nesta leitura, “o cinema é um observador consciente e sem inibições perante os horrores humanos ou a crueza de manifestações naturais, como inundações, incêndios, dores ou cenas sadomasoquistas que perturbam a sensibilidade” (COSTA, 2006: 220). Evidenciando a capacidade do cinema em dialogar com a conjuntura social, política e econômica até em seus lados mais obscuros e difíceis de problematizar.

Os pensamentos críticos de análise do cinema como objeto e método de pesquisa para a problematização, segundo a visão de Kracauer e Xavier, trazem como elementos a compreensão dos papéis problematizadores de um filme – as questões sociais, políticas e econômicas – que são a inspiração para este trabalho e, são essenciais para a discussão do filme brasileiro “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, dentro do contexto do Cinema Novo, evidenciando as origens do período militar a seguir e a perpetuação de um estado de exceção meio ao estado democrático de direito.

O conceito de estado de exceção da filosofia política moderna tem no filósofo Giorgio Agamben a base teórica capaz de traduzir a realidade brasileira. Agamben aponta o conceito como o atual paradigma de governo, em que ocorre uma indeterminação jurídica entre os regimes totalitário e democrático. Esta incerteza possibilita o surgimento de uma guerra civil legal, permitindo a morte de adversários políticos, ou populações inteiras, que por qualquer motivo, não fazem parte do sistema político dominante.

O filme *Terra em Transe*, lançado em 1967, já problematizava questões políticas, sociais, econômicas e culturais que continuam até os dias de hoje, além de cumprir um papel revelatório da perpetuação de um estado de exceção permanente institucionalizado no aparato do estado democrático de direito da perspectiva do cinema.

---

### LA VENUSINA E A CÂMERA: VÍDEO-DANÇA DA ARTISTA MEXICANA POLA WEISS

Vivian Berto de CASTRO

Mestranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo

[vivian\\_berto@hotmail.com](mailto:vivian_berto@hotmail.com)

#### RESUMO

Pola Weiss foi uma artista mexicana, pioneira deste meio no México, que trabalhou intensamente entre 1975 e 1989. Dentre suas obras, destacam-se as vídeo-danças, criações híbridas que trazem o tempo, o espaço, o corpo e o movimento da dança para o tempo e o espaço da tela de vídeo, e vice-versa. Em *Videodanza Viva Videodanza* e em *La Venusina Renace y Reforma*, realizadas em Veneza e na Cidade do México, respectivamente, e ambas em 1980, Pola dança com sua câmera em mãos. Ao seu redor, jogos de espelhos refletem a dança, e monitores também mostram em tempo real o que a câmera está registrando. Os figurinos da artista também desempenham importante papel. Weiss traz a experiência do seu corpo para o vídeo e para os espectadores da performance ao redor, muitas vezes trazendo-os também para a obra, por meio das filmagens em vídeo.

#### PALAVRAS-CHAVE

Vídeo-arte; Vídeo-dança; Performance; Mulheres artistas.

#### RESUMO EXPANDIDO

Pola Weiss (1947-1990) foi uma artista mexicana, considerada pioneira da vídeo-arte em seu país. Apesar deste fato, pouco é falado sobre a obra da artista, seja pela dificuldade que o vídeo teve em encontrar seu lugar na arte mexicana, cultural e tecnicamente (ao contrário do Brasil, onde foi rapidamente abraçado), seja pela própria condição de Weiss como mulher artista em um contexto patriarcal. Entre as obras de Pola, que produziu intensamente entre meados dos anos 1970 e os anos 1980, encontram-se obras em vídeo, dentre as quais destacam-se *Ciudad-Mujer-Ciudad* (1978) e *Mi CoRaZón* (1986), as vídeo-instalações, e as performances, ou melhor,

as vídeo-danças – uma criação híbrida entre a dança e o vídeo. A videodança entrelaça as esferas de movimento, tempo, espaço, corpo e câmera. E é sobre as vídeo-danças que trataremos neste trabalho.

Nas performances de Weiss a própria câmera assume um papel fundamental ao lado da artista. Sempre a câmera está presente. Pola dança com sua câmera, fazendo dela às vezes sua parceira romântica (colocando-a no chão e dançando para ela), às vezes seu olho ciclópico, às vezes um chifre de unicórnio que sai de sua testa. A câmera de Pola tem um nome: *la escuincla* (a pequena, criança). Duas de suas principais videodanças são: *Videodanza viva videodanza* (1980), realizada em Veneza, e *La Venusina Renace y Reforma* (1980), na Cidade do México. Há poucos registros das performances, concentrados em materiais como o documentário *Re-Conoscimiento* (2014), lançado no contexto da retrospectiva da obra da artista realizada no Museo de Arte Contemporáneo da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), onde encontra-se hoje a maior parte do acervo da artista.

Em *Videodanza viva videodanza*, Pola dança em meio a vários jogos de espelhos com a câmera em mãos. Os resultados da filmagem eram apresentados imediatamente em um pequeno monitor. A artista usa um *collant* preto justo, meias-calças pretas finas com costura na parte de trás da perna e botas pretas de cano longo e salto grosso. Alta, de cabelos longos e lisos e olhos verdes, Pola estava dentro de um padrão de beleza consolidado, “europeizado”. Alguns movimentos são meio provocantes, meio satíricos: em um momento, quando coloca a câmera no chão e passa a dançar sozinha, a artista apoia as duas mãos no chão, mantém uma perna esticada e a outra erguida, levantando o bumbum para cima. A noção da sociedade tradicional de “mulher-objeto”, esta muitas vezes rechaçada até pelas próprias mulheres, é revelada por Weiss de maneira irônica.

Realizada no mesmo ano, a vídeo-dança *La Venusina Renace y Reforma* tem o improviso como essencial: ela seria realizada no Auditório Nacional na Cidade do México, mas, no último momento, a artista não conseguiu permissão para fazer ali, pois o mesmo estava em reforma. Weiss então montou a estrutura de monitores e espelhos na frente do auditório. De roupa totalmente branca – calça justa e sapato e uma túnica – Pola dança com a câmera filmando as pessoas que assistiam ao redor e as exibindo no monitor, trazendo os espectadores para o centro da obra junto com ela e com a *escuincla*. Com sua túnica branca movendo-se levemente junto ao corpo, Pola é uma Vênus. E, primeiro lugar porque vê-se como “de outro planeta”, sente-se incompreendida em todos os círculos que percorre. A artista tinha transtorno bipolar e sofreu várias tragédias pessoais, dentre as quais perder duas gestações muito desejadas. As tragédias e a doença são apontadas como motivo para seu suicídio em 1990. Em segundo lugar, porque Weiss busca uma imagem feminina para trazer suas questões acerca das mulheres, já que – como vimos no exemplo da mulher-objeto – a artista nem sempre concordava com as temáticas feministas mais correntes. *Videodanza viva Videodanza* e *La Venusina Renace y Reforma* são maneiras de colocar a experiência do corpo da artista – um corpo feminino, sexualizado, estéril, mediado pelo vídeo – no centro e trazer os espectadores para o contexto de seus dramas.

---

### BIOPODER E CINEMA: A POBREZA COMO POTÊNCIA

**Vladimir Lacerda SANTAFÉ**

Doutorando em Comunicação e Cultura pela UFRJ

[vladimirsantafe@gmail.com](mailto:vladimirsantafe@gmail.com)

#### RESUMO

Nosso artigo atravessa o cinema glauberiano e pasoliniano, relacionando-o aos conceitos político-filosóficos de potência dos pobres e biopoder, cunhados por Antonio Negri e Michael Hardt, além de outros conceitos afins, tais como os formulados por Gilles Deleuze e Felix Guattari para repensar a psicanálise e a produção de subjetividade, base da composição social da sociedade atual e, segundo nossa hipótese, também das personagens construídas pelos cineastas supracitados; envolvendo uma gama de problemas que atravessam o campo da estética, dentre outras áreas do campo do conhecimento, tais como a política e a ética, ampliando seus limites e interpenetrações.

#### PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Biopoder; Pobreza.

### RESUMO EXPANDIDO

Em nosso artigo, pretendemos analisar a *potência dos pobres*, conceito político cunhado por Antonio Negri e Michel Hardt a partir das imagens de Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini, entre outros intercessores literários. Primeiramente, percorreremos essas imagens e a emanção do conceito *negri-hardtiano* delimitando a formação da subjetividade na modernidade dentro dos dispositivos de poder mapeados por Gilles Deleuze e Félix Guattari em “O Anti-Édipo”, em seguida, estabeleceremos vínculos, heterogêneos, entre a multidão e a pobreza, sempre com as imagens dos cineastas supracitados como forma de ampliar e reatualizar os conceitos e o material imagético que os alimenta, “tal como acordes que preenchem uma sinfonia inacabada”. Entendemos que a *pobreza* enquanto potência, isto é, uma força latente ou intensiva que agrega e compõe as imagens dos cineastas e artistas que analisaremos, ocorre em processo de *forclusion*, conceito freudiano [Verwefung] atualizado por Lacan, que indica o mecanismo que encontra-se na origem da psicose e consiste na rejeição de um significante fundamental no universo simbólico do sujeito, por exemplo, o *falo* ou o *pai*. Ou seja, o sujeito o rejeita, segundo Freud, mas sua força se exprime justamente nesta *rejeição*. Entre o virtual e o atual, o *movimento* dá-se e se efetua, se por ideologia entendermos a virtualidade de ideias que se realizam no espaço e no tempo, então somos parte de sua composição, mas ao adentrarmos na “caverna do desconhecido” – *nitimur in vetitum* [e nos lançamos no sentido proibido – Ovídio] - as ideias se misturam aos simulacros que as deformam e sua natureza torna-se impura. A partir deste ponto, *o que somos* ou *o que é* já não nos interessa. Mas sim a *presença* unívoca e múltipla dos seres que nos habitam. Com a pobreza se dá o mesmo, pois ainda quando ela é rejeitada, seu poder simbólico está presente na cena ou nas ideias e afetos que atravessam a imagem.

A *pobreza*, isto é, a carne da multidão que produz a sociedade contemporânea, alicerçada no regime de produção capitalista em sua roupagem imaterial ou cognitiva, é o CsO da imagem que resiste, e no discurso indireto livre, onde o autor se exprime pelos seus personagens a partir de relações díspares, ela emerge como uma máquina de guerra contra o Estado, pois sua forma é precária e flexível, intensiva e criadora, como as “hordas nômades” que derrubaram os maiores impérios da civilização humana, dentre persas e romanos, ou a nova composição social do trabalho no capitalismo contemporâneo. Mas essa imagem também é pulsional, pois ela mobiliza as forças do inconsciente, e sua potência pode ser considerada, sob certo ponto de vista, morfogenética ou emergente das novas forças do capital e seu regime tecnológico corresponde – o digital e a tecnologia informacional. Pois atualmente, “parece não ser possível ‘fazer falar’ a fábrica, fruir a sua língua, assinalar nela uma margem de liberdade, revivê-la. E é esse o verdadeiro problema” (PASOLINI, 1980, p. 80). É um *delírio* que expressa e organiza nossa maneira de ver o mundo e de sermos vistos, ou seja, uma fábrica de sujeitos ou a produção biopolítica dos indivíduos (*dividuais*) que compõem a multidão de vozes que traçam os contornos da nova terra.

**Ficha técnica**

**Coordenação**

Yanet Aguilera Franklin de Matos (UNIFESP)

Laura Loguercio Cánepa (UAM)

**Comitê científico**

Ana Laura Lusnich (UBA)

Afrânio Catani (USP)

Antônio Carlos Tunico Amâncio da Silva (UFF)

Carla Daniela Rabelo Rodrigues (UNIPAMPA)

Carlos Roberto de Souza (UFSCar)

Cynthia Sarti (UNIFESP)

Daniela Gillone (USP)

Denise Tavares (UFF)

Dilma de Melo Silva (PROLAM/ECA)

Djair Britto Amorim (UNIP)

Edgar Teodoro da Cunha (UNESP)

Elen Doppenschmitt (FIAM/FMU e PUC-SP)

Eliane Coster (UFSCar)

Fabián Nunes (UFF)

Ilana Goldstein (UNIFESP)

Ismail Xavier (USP)

Karla de Holanda (UFF)

Laura Canepa (UAM)

Lúcia Monteiro (Paris 3)

Maria Noemi de Araújo (Pesquisadora Independente)

Mariana Villaça (UNIFESP)

Mariano Mestman (UAM – México)

Marília Franco (USP)

Marina Soler Jorge (UNIFESP)

Mauro Rovai (UNIFESP)

Mónica Villarroel (UCHILE)

Olgária Matos (UNIFESP)

Rosângela Fachel (URI/FW)

Rubens Machado Jr. (USP)

Sheila Schvarzman (UAM)

Valeria Macedo (UNIFESP)

Yanet Aguilera Franklin de Matos (UNIFESP)

### Comissão Organizadora

Ana Dandara Brasil Miranda (UNIFESP)  
Carla Daniela Rabelo Rodrigues (UNIPAMPA)  
Cristina Alvares Beskow (USP)  
Daniela Gillone (USP)  
Dirceu Antônio Scali Junior (PUC- Campinas)  
Djair Britto Amorim (UNIP)  
Eduardo Meciano Resende (UNIFESP)  
Fernanda Sales Rocha Santos (USP)  
Fernando Rodrigues Frias (USP)  
Gretel Najera (UFABC)  
Jonas Mendes (UNIFESP)  
Luís Fernando Beloto Cabral (UNIFESP)  
Margarida Nepomuceno (PROLAM/CESA)  
Maria Ignês Carlos Magno (UAM)  
Maria Noemi de Araújo (Pesquisadora independente)  
Marília Bilemjian Goulart (USP)  
Marina Soler Jorge (UNIFESP)  
Mona Perlingeiro (UNIFESP)  
Natalia Christofolletti Barrenha (UNICAMP)  
Ormuzd Alves (UNIFESP)  
Rosangela Fachel (URI/FW)  
Paola Louise F. de Rezende (UNIFESP)  
Sérgio César Júnior (UNIFESP)  
Sheila Schvarzman (UAM)  
Thays Salva (UNIFESP)  
Thiago Soares Ribeiro (UNIFESP)  
Vivian Berto de Castro (UNIFESP)  
Yaci Harumi Nakasone de Mello (UNIFESP)  
Yanet Aguilera Franklin de Matos (UNIFESP – coordenadora)

### Equipe UAM

Laura Loguercio Cánepa  
Alessandra Gislaine Marotta  
Amanda Lopes  
Asdrúbal Savioli  
Élcio Basílio  
Eliana Costa  
Genio de Paulo Nascimento  
Marília Folgoni Marcussi

Marília Xavier de Lima  
Paula Ferreira  
Rodrigo Terplak  
Sisto Parollo Jr.  
Thiago Crivellaro

**Coordenadores dos eixos temáticos**

***Arte e cinema experimental na América Latina: história e crítica***

Rubens Machado Jr.

***Audiovisual, estética e política***

Marilia Bilemjian Goulart  
Cristina Álvares Beskow  
Nicolau Bruno de Almeida Lionel  
Daniella Gillone

***Cinema contemporâneo e gêneros cinematográficos***

Rosangela Fachel

***Cinema e artes cênicas***

Thiago Soares Ribeiro  
Mario Miranda Rezende  
Natalia Vianna

***Cinema e artes visuais***

Thays Salva  
Dilma de Melo Silva  
Djair Brito Amorim

***Cinema e movimentos sociais***

Margarida Nepomuceno  
João Knijnik

***Cinema e psicanálise***

Maria Noemi Araújo  
Paula Louise F. Rezende  
Ana Dandara Brasil Miranda

***Cinema e som***

Fernanda Sales Rocha Santos  
Khadyg Fares  
Yaci Harumi Nakasone de Mello

***Cinema na América Latina: história e historiografia***

Sheila Schvarzman  
Carlos Roberto de Souza

***Cinema, arte e antropologia***

Ilana Goldstein  
Valéria Macedo  
Edgar Teodoro da Cunha

***Cinema, arte e história***

Sérgio César Junior  
Fernando Rodrigues Frias

***Cinema, arte e literatura***

Luis Fernando Beloto Cabral  
Fernanda Sales Rocha Santos

***Cinema, economia e política cultural***

Carla Daniela Rabelo Rodrigues

***Cinema, televisão e novas mídias***

Laura Loguercio Cánepa  
Maria Ignes Carlos Magno

**Caderno de Resumos**

Alessandra Gislaine Marota  
Célia Cristina Torres  
Élcio Basílio  
Laura Loguercio Cánepa