

7<sup>a</sup>



JORNADA DE ESTUDOS EM  
HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO



Lugares da política na historiografia  
do cinema brasileiro

*Caderno  
de resumos*

*Juiz de Fora - 22 a 24 de outubro de 2025*

## VII JORNADA DE ESTUDOS EM HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO *“Lugares da política na historiografia do cinema brasileiro”*

Consolidada como um espaço de referência, a Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro vem promovendo anualmente o encontro entre diferentes gerações de estudiosos e incentivando a circulação de pesquisas em andamento, através da discussão de recortes, metodologias e abordagens ainda pouco explorados sobre a história da atividade cinematográfica no país.

Em sua sétima edição, realizada no Museu de Arte Murilo Mendes da UFJF (Juiz de Fora) pelo Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual (IAD/UFJF), a Jornada apresenta o tema “Lugares da política na historiografia do cinema brasileiro”. Além de interrogar como a história do cinema brasileiro vem sendo escrita ao longo dos anos, a VII Jornada vai discutir de que maneira essa história vem sendo marcada, determinada ou questionada pela política. Por “historiografia” entende-se tanto a escrita dos acontecimentos ao longo do tempo (a “história-discurso”), como a história dessa escrita, isto é, a “história da historiografia”. Em relação à política, objetiva-se questionar como os seus múltiplos aspectos representacionais, institucionais e ideológicos informam e definem os campos de disputa na história do cinema brasileiro. Que posicionamentos políticos impactaram e vêm impactando a forma como as histórias sobre a atividade cinematográfica no país estão sendo construídas? Em que medida a escolha de objetos, metodologias e recortes configuram variadas dimensões políticas da escrita da história do cinema brasileiro? Como a situação desfavorável de um mercado ocupado pelo produto estrangeiro e as relações complexas e contraditórias entre o cinema e o Estado definem a forma como a produção, a distribuição, a exibição e a crítica têm suas histórias contadas ou silenciadas? Quais as repercussões de diferentes cenários políticos nas práticas de preservação audiovisual? E qual é o papel das universidades nesse processo de conservação ou de revisão historiográfica em curso?

Confira o *site* da VII Jornada na página do Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual: <https://historiografiaaudiovisual.com.br/vii-jornada-de-estudos-em-historia-do-cinema-brasileiro/>

### ***Comitê Organizador:***

Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar)

Luís Alberto Rocha Melo (UFJF)

Rafael de Luna Freire (UFF).

### ***Realização:***

Grupo de Pesquisa “Historiografia Audiovisual” (UFJF)

Grupo de Pesquisa “Cinemídia” (UFSCar)

Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF).

### ***Apoio:***

Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Design da UFJF

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine-UFF)

Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS-UFSCar)

## **A Jornada** *(breve histórico)*

A I Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro foi realizada entre os dias 16 e 18 de agosto de 2017, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ) e na Universidade Federal Fluminense (UFF), apresentando trabalhos em torno do eixo temático “O que não sabemos sobre chanchadas e ainda não perguntamos?”. Foi realizado, durante o evento, o I Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro, e a personalidade homenageada foi a professora, cineasta e poeta Hilda Machado.

A II Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro, realizada na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), entre os dias 15 e 17 de agosto de 2018, no Instituto de Artes e Design, apresentou como eixo principal de discussão o tema “Produtores e produtoras na história do cinema brasileiro”, contemplando pesquisas voltadas para a atividade da produção cinematográfica no país, os modos e mecanismos de financiamento (com ou sem a participação do Estado) e a trajetória de produtores e de companhias produtoras ao longo da história do cinema no Brasil, a começar pelos primeiros produtores/financiadores do período silencioso. Além do II Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro, o evento homenageou o historiador, crítico e cineasta Alex Vianny.

A III Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro, realizada na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), entre os dias 4 e 6 de setembro de 2019, apresentou o tema “Uma situação transnacional? – Diálogos transnacionais no cinema brasileiro”, buscando discutir, sob diferentes perspectivas, as articulações com elementos estrangeiros estabelecidas ao longo da história do cinema brasileiro, constituindo circuitos de intercâmbios, tensões e paixões. O tema da III Jornada fez uma homenagem ao célebre ensaio de Paulo Emilio Salles Gomes, “Uma situação colonial?”, publicado em 1960, mas com a proposta de deslocar o foco para abordagens transnacionais, das quais, inclusive, reflexões sobre a situação colonial não estariam ausentes. Foi realizado, durante o evento, o III Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro, e a personalidade homenageada foi o professor, crítico e historiador Jean-Claude Bernardet.

A Jornada foi suspensa nos anos de 2020 e 2021, devido à pandemia da Covid 19, voltando a ser realizada, presencialmente, em 2022.

A IV Jornada foi realizada na Universidade Anhembi Morumbi (UAM), em São Paulo, entre os dias 31 de agosto e 2 de setembro de 2022, com o eixo temático “Atravessando fronteiras e repensando limites”. Na historiografia do cinema brasileiro são recorrentes as linhas divisórias rígidas entre diferentes períodos, regiões, estilos, setores ou gêneros. A IV Jornada colocou em discussão tais fronteiras, tanto para questioná-las quanto para reafirmá-las, no intuito de abrir caminhos para abordagens e metodologias capazes de ampliar a compreensão das dinâmicas históricas, econômicas e estilísticas do cinema no Brasil. Foi realizado, durante o evento, o IV Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro, e a personalidade homenageada foi o pesquisador e professor Carlos Roberto de Souza.

Em 2023, a Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro retornou à Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, onde ocorreu a sua primeira edição. Com o tema “Para além do longa-metragem comercial de ficção”, a V Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro, realizada entre os dias 23 e 25 de agosto de 2023, reuniu pesquisadores para discutir a vasta produção composta por tipos, formatos e gêneros de filmes que destoam daquela que é considerada a unidade básica da indústria cinematográfica e principal produto destinado às salas de cinema comerciais, isto é, o longa-metragem de ficção.

Foi realizado, durante o evento, o V Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro, e a personalidade homenageada foi o professor e crítico de cinema José Carlos Monteiro.

A VI edição da Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro foi realizada entre os dias 28 e 30 de agosto de 2024, pelo curso de Cinema e Audiovisual da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), em Belo Horizonte. Com o tema “Cultura cinematográfica: entre o local e o universal”, buscou-se refletir sobre as variadas acepções do termo. Se, décadas atrás, a noção de “cultura cinematográfica” era associada a certa erudição, a um acúmulo de conhecimentos ditos universais de uma cinefilia configurada pelo cânone do cinema enquanto arte, nos últimos anos um olhar mais contemporâneo e alargado sobre o termo foi sendo proposto. O evento realizou o VI Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro, e fez uma dupla homenagem: ao Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte e ao cineasta Geraldo Veloso.

Em 2024 foi lançado o livro impresso *Cinema sob medida: diversidade de formatos, circuitos e consumo no Brasil*, reunindo uma seleção de trabalhos originalmente apresentados na quinta edição da Jornada, ocorrida na UFF (2023). A organização do livro ficou a cargo de Luciana Corrêa de Araújo, Luís Alberto Rocha Melo e Rafael de Luna Freire, organizadores da Jornada. A publicação resultante do evento, editada pelo selo PPGCine-UFF e pela Ilustre Editora (São Paulo), contou com financiamento da Faperj. Os capítulos tratam da multiplicidade de metragens, bitolas e janelas, atendendo aos mais variados objetivos, interesses e públicos, que atravessou toda a história do audiovisual em nosso país, muito antes de terminologias como “sob demanda” ou “customizado” se popularizarem.

## O Fórum

O Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro constitui um espaço para apresentações, projeções e discussões que integra as atividades da Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro. Sem linhas temáticas ou formatos pré-definidos, o Fórum se articula de maneira a privilegiar o debate, incorporando aspectos variados que podem incluir apresentações de estudos de caso e/ou trabalhos de preservação e restauração; homenagens; discussões temáticas voltadas para diferentes tópicos como práticas de ensino, metodologias de pesquisa em arquivo, internacionalização da pesquisa e publicações sobre cinema brasileiro – entre várias outras possibilidades. O objetivo do Fórum é estimular a divulgação de trabalhos e pesquisas realizados em história do cinema brasileiro e promover o intercâmbio entre os pesquisadores da área.

Homenageado da VII Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro: José Mário Ortiz Ramos (1950-2012), pesquisador e professor, em reconhecimento ao conjunto de sua obra e em especial à sua contribuição aos estudos de cinema e audiovisual no Brasil.

## SUMÁRIO

<b>Por uma sociologia do cinema: a contribuição de José Mário Ortiz Ramos.....</b>	<b>07</b>
<i>Arthur Autran (UFSCar)</i>	

### **VII FÓRUM DE PESQUISAS EM HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO.....**

**11**

- 1) Novos acervos, novas histórias. Relato de experiência na organização do arquivo do produtor e ator Jotta Barroso.....11  
*Alessandra Souza Melett Brum (UFJF), Jáder Barreto Lima da Silva (UFJF)*
- 2) Entre a televisão e o cinema: catalogação e organização do acervo do SRTV da Embrafilme.....12  
*Natália de Castro Soares (CTAv) , Luís Alberto Rocha Melo (UFJF), Enrico Gonçalves Mancini (UFJF)*
- 3) Mentes em Espera por um restauro: sobre a restauração digital de dois filmes Super 8 de Guilherme de Almeida Prado.....14  
*Davi Pedro Braga (UFF)*

### **VII JORNADA DE ESTUDOS EM HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO.....**

**16**

- 4) A presença da produção cinematográfica dos EUA na Bahia dos anos 1910 e 1920.....16  
*Filipe Brito Gama (UESB)*
- 5) Lugares do feminino e do feminismo na sala de cinema: a reabertura do Theatro Casino em 1927.....17  
*Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar)*
- 6) Exibidores ambulantes nos primórdios do cinema: a trajetória de Carlos Alberto Nunes Leal.....18  
*Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis (UFF)*
- 7) “Cuidado com as fitas americanas”:  
O cinema no jornal católico *A Cruz*-RJ (1919-1929).....20  
*Sancler Ebert (UFF/FMU-FIAMFAAM)*
- 8) El alcance del cine mexicano en Brasil: una aproximación desde las producciones Calderón.....21  
*Silvana Flores (UBA-CONICET)*
- 9) O cinema nas colônias alemãs de Santa Catarina (1900 – 1938).....22  
*Bernardo Schmitt (UFF)*

- 10) Três filmes, dois países, quantas censuras? Diálogos entre cinemas políticos de Brasil e Polônia nos anos finais da ditadura militar brasileira.....24  
*Wallace Andrioli Guedes (UFF)*
- 11) Sobrevivências na destruição: o cinema brasileiro nos arquivos da ditadura militar....25  
*Reinaldo Cardenuto (UFF)*
- 12) O curso de Cinema da UnB em 1965 e o regime militar.....26  
*Letícia Gomes de Assis (UFSCar)*
- 13) “Casaco vermelho e alma verde-amarela”: Carmen Santos e Humberto Mauro entre tensões culturais e políticas em 1935.....28  
*Livia Maria Gonçalves Cabrera (UFF)*
- 14) Um cinema comunista?.....29  
*Arthur Autran Franco de Sá Neto (UFSCar)*
- 15) Os russos estão chegando! Um breve panorama da distribuição comercial de filmes soviéticos no Brasil de 1945 a 1964 – O caso Tabajara Filmes.....30  
*Fábio Vellozo e Gregory Baltz*
- 16) O canalha em crise: Miguel Borges e a história do cinema brasileiro na curva de rio..32  
*Enrico Gonçalves Mancini (UFJF)*
- 17) Um fascista entre os militares e o Cinema Novo: Otávio de Faria no Conselho Federal de Cultura (1966-1971).....33  
*Gustavo Gabaldo Grama de Barros Silva (UFJF)*
- 18) *A vida quis assim* – A produtora Freund-Gadotti e o Movimento Cinematográfico Católico.....35  
*Lucas dos Reis Tiago Pereira (UFF)*
- 19) Proposta para uma nova história? Crítica historiográfica da narrativa de Juca Ferreira na revista *Piauí*.....36  
*Tiago Quintes (UFF)*
- 20) *Literatura não é documento*: a contribuição de Ana Cristina César para a historiografia do cinema brasileiro.....37  
*Luís Alberto Rocha Melo (UFJF)*
- 21) História e historiografia do cinema brasileiro nos anos 1990.....38  
*Sheila Schvarzman (UAM)*
- 22) *O governo decretou o deboche*: repercussões da lei dos “8x1” nos jornais *Correio da Manhã* e *Diário Carioca*.....40  
*Isabella Costa Janson Ney (UERJ)*

- 23) Uma chanchada censurada: *Maria 38* (Watson Macedo, 1959) e o realismo social...41  
*Carlos Eduardo Pinto de Pinto (UERJ)*
- 24) Raça, política e tecnologia no cinema colorido brasileiro dos anos 1950.....42  
*Rafael de Luna Freire (UFF)*
- 25) *Na Boca do Mundo*: um diálogo entre a sutileza e o histrionismo.....43  
*Rafael Jacinto Rodrigues (UFJF)*
- 26) Márcio Borges entre estrelas, bandeiras e esquinas: O cinema e a política do poeta...45  
*Daniel Pecego Vieira Caetano (UFF)*
- 27) Ressurgir das cinzas: a Cinemateca do MAM após o incêndio do Museu de 1978.....46  
*Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF)*



## Por uma sociologia do cinema: a contribuição de José Mário Ortiz Ramos

Arthur Autran (UFSCar)

Este texto objetiva mapear a importância para os estudos do cinema e do audiovisual dos dois livros da autoria de José Mário Ortiz Ramos. Nascido em Catanduva (SP), em 1950, José Mário foi professor na PUC-SP e na UNICAMP, atuando no campo da Sociologia da Cultura, com destaque para o cinema e a televisão. Além dos trabalhos aqui analisados, co-escreveu com Renato Ortiz e Silvia Borelli o volume *Telenovela: história e produção*. Teve capítulos de livros publicados em obras como *História do cinema brasileiro*, organizada por Fernão Ramos, e artigos nos periódicos *Revista USP*, *Cultura Vozes* e *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, entre outros. Contribuiu também na imprensa em jornais como a *Folha de S. Paulo* e a revista *Istoé*, além de ter colaborado com o *Em Tempo*<sup>1</sup>, jornal de resistência à ditadura militar. Ele faleceu em Juiz de Fora (MG), em 2012.

O livro mais antigo intitula-se *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)* e o mais recente, *Cinema, televisão, publicidade – Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. O primeiro foi editado pela editora Paz e Terra em 1983, sua origem foi a dissertação de mestrado defendida pelo autor na PUC-SP. Já o segundo resulta da sua tese de doutoramento desenvolvida na mesma universidade. O trabalho teve uma primeira edição datada de 1995, pela editora Vozes, com o título *Televisão, publicidade e cultura de massa*, mas quando da sua segunda edição em 2004, a cargo da Annablume, o título foi alterado.

Pierre Sorlin, em seu livro clássico, observa que cabe à Sociologia do Cinema “estabelecer as relações de homologia entre os filmes e o meio no qual eles surgem”. O mesmo autor ainda anota que a Sociologia do Cinema deve buscar construir uma relação de mão dupla entre cinema e sociedade, pois enquanto esta impõe diversas restrições aos cineastas, os realizadores de cinema, por sua vez, buscam criar nos filmes uma perspectiva a respeito da realidade<sup>2</sup>.

Um aspecto fundamental da obra de José Mário é a busca por explicar os tipos de dificuldades com as quais os produtores audiovisuais brasileiros tiveram de se defrontar ao longo da história, as formas de organização desses produtores, bem como a relação com o Estado e os mercados. Por meio do estabelecimento de finas relações, o sociólogo teceu considerações acerca de obras do cinema e da televisão brasileiros produzidas no contexto de um país subdesenvolvido, mas que se integrava de forma acelerada e contraditória à modernidade capitalista.

\*

Passados mais de quarenta anos da publicação de *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*, ainda chama atenção nessa obra, hoje um clássico da bibliografia sobre cinema brasileiro, a clareza da exposição e a qualidade da sua escritura, no que pese a complexidade do tema: as relações entre cineastas e Estado no período apontado no título.

Quanto ao modo encontrado por José Mário Ortiz Ramos para expor da maneira mais clara possível a pletera de perspectivas do meio cinematográfico em torno de como a ação do Estado deveria ocorrer em relação ao cinema brasileiro, assim como as expectativas do Estado acerca do cinema; há que se destacar a divisão da obra em quatro capítulos, os quais possuem

---

1 *Em Tempo* surgiu de um “racha” do jornal *Movimento*. O semanário começou a circular em 1978. Para maiores informações sobre a publicação ver: KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2018. P. 405-430.

2 SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne, 1977. P. 48.

balizas que se organizam ao mesmo tempo pela cronologia e por temas. Assim, o primeiro capítulo, “Entre o nacionalismo e o Estado: o cinema imerso na luta política”, cobre as posições dos cineastas desde meados dos anos 1950 até o período anterior ao golpe militar; o segundo, “O Estado pós-64 e a reordenação do campo cinematográfico”, o período que sucedeu ao golpe militar e que vai até o fim da década de 1960, com destaque para as lutas em torno do INC (Instituto Nacional de Cinema); a terceira parte intitula-se “Tempos de repressão: o Estado prepara uma política cultural”, ela cobre os primórdios da atuação da Embrafilme e as articulações políticas de setores da corporação cinematográfica na primeira metade dos anos 1970; finalmente o quarto capítulo, “Política Nacional de Cultura versus diversidade resistente do cinema brasileiro”, aborda a lógica da política cultural da ditadura militar a partir de meados dos anos 1970 de par com o momento em que o grupo ligado por origem ao Cinema Novo consegue tomar o poder na Embrafilme e passa a orientar a ação da política cinematográfica. Se os capítulos são organizados, sobretudo, a partir de uma certa periodização, já os subcapítulos têm como eixo: a) as políticas culturais do Estado – uma ditadura em boa parte do período coberto pela pesquisa – e suas incidências no cinema brasileiro; b) os posicionamentos ideológicos no campo cinematográfico dos grupos que lutavam pelo poder de direcionar ou pelo menos influenciar a política do cinema. Por meio de um extenso levantamento de artigos e entrevistas de diretores, críticos, produtores e burocratas, José Mário Ortiz Ramos estabelece uma divisão básica do campo: os “universalistas” – Walter Hugo Khoury, Flavio Tambellini, Moniz Vianna, etc. – e os “nacionalistas” – Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, etc.

Ao acompanhar o movimento histórico das relações cineastas-Estado, vemos que um setor, o universalista, sempre viu o Estado como o mediador de uma atividade privada, adotando ainda uma “política liberal” que não cerceasse o capital estrangeiro e inclusive procurasse atraí-lo. [...]. As posições nacionalistas partiram de um chamamento do Estado e burguesia nacional para a construção de um “cinema independente”, e chegaram a roçar o limite de conceber o Estado impregnado pelos interesses nacionais, propugnando, como em [Maurice] Capovilla, uma saída estatizante. [...]. Após o golpe [de 1964], que lança um balde de água fria nesta crença numa “intervenção nacionalista” do Estado e burguesia no cinema, temos um refluir de posicionamento para a visão de Estado neutro. Já que o Estado não bancaria mais, juntamente com a burguesia nacional, um “projeto nacionalista” para o cinema, ao menos deveria colocar-se “neutramente” em termos culturais, e adotar medidas que favorecessem o desenvolvimento cinematográfico.<sup>3</sup>

A luta em torno do Estado, do seu tipo de atuação junto à atividade, é o que define os grupos no interior do meio cinematográfico. Outrossim, José Mário também demonstra as modulações, ambiguidades e modificações nas posições dos grupos, os quais não ficam infensos aos processos políticos e culturais brasileiros. Pode-se dizer que esta divisão da corporação, apontada em *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*, tornou-se um dos paradigmas importantes para compreender a nossa cinematografia de uma forma menos idealista.

Outro aspecto que merece ser destacado em *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*, absolutamente incomum em trabalhos de Sociologia que têm o cinema como o objeto, é que o autor faz a análise dos filmes com a mesma desenvoltura com a qual traça o quadro das relações entre cinema e Estado, sem nunca incorrer em mecanicismos tão comuns nas Ciências Sociais quando da abordagem de objetos artísticos. Os comentários analíticos sobre *Zézero* (Ozualdo Candeias, 1972), acerca de *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972) e

3 RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. P. 56-57.

sobre *Bye, bye, Brasil* (Carlos Diegues, 1980) são contribuições importantes no debate acerca destes filmes. A título de exemplo, cito um trecho sobre a película de Cacá Diegues:

*Bye, bye, Brasil*, que no seu vasto painel cultural opera com as contraposições diversidade / unificação, arcaico / moderno, ou ainda artista anos 60 / emergente artista popular, é um filme revelador das inquietações desta mudança de década [de 1970 para a de 1980].<sup>4</sup>

A última observação a se fazer em torno desse primeiro livro de José Mário Ortiz Ramos, é que ele foi um trabalho pioneiro de análise crítica das relações entre Estado e cineastas brasileiros. Antes da sua publicação, somente alguns textos de Jean-Claude Bernardet problematizaram a questão, com destaque especial para um capítulo de *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, publicado em 1979. Segundo Bernardet, além da dominação do filme estrangeiro no mercado brasileiro, o Estado foi quem “contribuiu essencialmente para determinar as formas da produção cinematográfica no Brasil”<sup>5</sup>. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)* representou um avanço inequívoco na compreensão de como foi possível que cineastas egressos do Cinema Novo se alinhassem com a ditadura militar e passassem a dominar a Embrafilme, em especial, ao apontar para o nacionalismo como elemento ideológico fundamental nessa associação. Desde a publicação do livro de José Mário Ortiz Ramos, diversos estudiosos dedicaram-se à análise das relações entre cinema e Estado – com destaque para Anita Simis, José Inácio de Melo Souza, Randal Johnson, Tunico Amâncio, Marcelo Ikeda, Lia Bahia e Ana Paula Sousa e Silva –, desvelando pontos fundamentais sobre a sua história e estrutura, de maneira que podemos entender melhor o cinema brasileiro.

\*

*Cinema, televisão, publicidade – Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980* possui uma proposta inovadora à época da sua concepção pois articula a descrição e a análise do universo audiovisual nas suas diferentes vertentes de produção tal como enunciado no próprio título. Para tanto, o livro divide-se em duas partes: “Produção da ficção audiovisual: materialidade e dinâmica” e “Gêneros ficcionais e cultura popular de massa”.

A primeira parte subdivide-se em dois capítulos: “Cinema, televisão e cinema publicitário” e “Os realizadores e a atmosfera cultural moderna”. O primeiro reconstitui a história do desenvolvimento da televisão e do cinema publicitário nos anos 1960-1980, destacando o forte intercâmbio entre estas duas áreas, que se pautam por padrões internacionais de qualidade; bem como reconta as vicissitudes da evolução no mesmo período do cinema comercial entre nós, com especial atenção para a produção da Boca do Lixo, a qual se caracterizou, devido aos baixos orçamentos e condições escassas de realização, como uma industrialização “estranha e precária”<sup>6</sup> que acaba por decair de forma irreversível. O capítulo também aborda a produção dita culta, com origem no grupo do Cinema Novo e que, a partir da década de 1970, busca ocupar um lugar no mercado e evoluir tecnologicamente. Elementos fundamentais que caracterizam o livro de José Mário Ortiz Ramos são, de um lado, a percepção de como modelos da indústria cultural norte-americana são adaptados no Brasil, e isso sem nenhum ranço nacionalista, e, de outro lado, a apresentação das bases materiais e de mercado com as quais os produtores audiovisuais tiveram de lidar. O segundo capítulo analisa a dificuldade histórica de o cinema brasileiro relacionar-se com a televisão e a publicidade,

4 RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Op. Cit. P. 156.

5 BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. P. 35.

6 RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão, publicidade – Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004. P. 23.

demonstrando como diferentes tradições entrecrocavam-se impedindo uma articulação mais estruturada do universo audiovisual.

A segunda parte divide-se em três capítulos: “Os Trapalhões: o riso infantil, popular e midiático”, “Policial, realismo e ficção masculina” e “Juventude, cultura pop e pós-modernidade”. O primeiro capítulo é dedicado à historicização da trajetória do grupo Os Trapalhões, buscando analisar a atuação dos comediantes no cinema e na televisão, bem como suas referências na cultura popular e na indústria cultural; já o segundo, se volta para produções do gênero policial no cinema e na televisão brasileiros realizadas nos anos 1970 e 1980, com especial atenção para os diferentes formatos (longa-metragem, minissérie, série, etc.) e as dificuldades do desenvolvimento deste gênero no contexto audiovisual do país; finalmente, o último capítulo enfoca as produções do cinema e da televisão direcionadas para o público jovem, tais como os filmes estrelados por Roberto Carlos ou séries como *Armação ilimitada*. O que se pode notar nesta parte do livro é a centralidade do gênero, tanto ao nível teórico que embasa as discussões sobre os produtos particulares, mas também como forma de organização dos diferentes modos de produção da indústria cultural e da relação destes com o público.

A tessitura do texto é marcada pela tensão entre as tradições culturais do audiovisual brasileiro e a modernização em diversos níveis. A título de exemplo, cito o seguinte comentário a respeito de um conjunto heterogêneo de filmes policiais tais como *Lúcio Flavio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977), *O caso Cláudia* (Miguel Borges, 1979) e *República dos assassinos* (Miguel Faria Jr., 1979):

Vemos que esses filmes policiais retribuem o gênero no interior do processo cultural brasileiro. Há todo um desejo de sua utilização para conseguir cativar o espectador, o que leva tanto às matrizes do cinema americano, como a elementos presentes na memória popular e de massa nacional. Mas também temos agindo ativamente o peso da tradição crítica do intelectual-jornalista, revivida no contexto do final dos anos 70, quando o aspecto de “missão” da profissão e o mercado se articularam de uma forma particular. “Mocinhos” e “bandidos” não conseguem dessa forma se realizar plenamente, a ficção não deslancha com desenvoltura segundo os moldes dos estereótipos “clássicos”, e vemos projetados nas telas personagens e filmes que carregam inevitavelmente hibridismos e ambiguidades.<sup>7</sup>

Também a análise dos filmes d’Os Trapalhões é instigante. *Os Saltimbancos Trapalhões* (J. B. Tanko, 1981) é alvo de uma discussão detalhada, a qual permite ao autor entender que esta fita apresenta “inevitável sensação de um cinema irritado por ter de coletar desesperadamente cacos do outro [o cinema norte-americano], para poder continuar avançando na identificação com o público, no interior de um audiovisual em processo acelerado de modernização”<sup>8</sup>. Afigura-se fundamental que, a partir de obras consideradas menores por grande parte da crítica e mesmo dos historiadores, haja uma recuperação que as tornam importantes pela sua significação como elementos para a interpretação de determinadas tensões da indústria cultural.

A leitura da obra de José Mário Ortiz Ramos tem o condão de inspirar nos pesquisadores leituras materialistas na análise das relações de produção, que levem em consideração a história do audiovisual e estejam atentas às especificidades estéticas dos objetos audiovisuais. Trata-se de uma herança intelectual mais do que necessária em tempos marcados pelo advento das plataformas de *streaming*.

7 RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão, publicidade – Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. Op. cit. P. 165.

8 RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão, publicidade – Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. Op. Cit. P. 139.

# VII FÓRUM DE PESQUISAS EM HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

**Dia 1 – 22 de outubro de 2025**

*Museu de Arte Murilo Mendes/UFJF | Juiz de Fora*

♦14h30 – 7º Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro

**1) Novos acervos, novas histórias. Relato de experiência na organização do arquivo do produtor e ator Jotta Barroso.**

*Alessandra Souza Melett Brum (UFJF)*

*Jáder Barreto Lima da Silva (UFJF)*

## **Resumo**

O projeto Minas é Cinema, desenvolvido desde 2013, objetiva mapear e disponibilizar em seu *site* documentos relativos à atividade cinematográfica do estado de Minas Gerais, em especial da região da Zona da Mata Mineira. No intuito de incentivar novas pesquisas, o projeto vem se dedicando a digitalizar, a partir dos acervos regionais, espaços de memória e/ou arquivos pessoais, publicações periódicas e documentos relativos ao cinema das cidades mineiras.

Em 2023, o mestrando Jáder Barreto integrou o projeto Minas é Cinema e nos informou de dois arquivos que poderiam ser de interesse do projeto, no caso, o arquivo do produtor e ator Jotta Barroso e o arquivo do cineasta Geraldo Santos Pereira. Em 2024, o projeto Minas é Cinema estabeleceu um acordo de cooperação técnica com a Associação dos Amigos do Museu Municipal de Visconde do Rio Branco com objetivo de realizar uma triagem, organização e digitalização dos documentos do arquivo Jotta Barroso.

O Museu Municipal de Visconde do Rio Branco surgiu em 1992. Seu acervo é constituído de objetos e documentos representativos da história local reunidos em vida pela Sra. Theresinha de Almeida Pinto. Trata-se, portanto, de um Museu-arquivo. Atualmente encontra-se fechado para o público em geral, pois está passando por uma reforma.

Em 2006, o Museu recebeu pelas mãos de Jotta Barroso a doação do conjunto documental produzido em vida pelo próprio. Na ocasião, o Museu realizou uma identificação do conteúdo e separou aquilo que considerou central para identificar o arquivo, ou seja, dois envelopes contendo currículo vitae de Jotta Barroso, roteiro do filme *O menino e o vento*, filme de Carlos Hugo Christensen filmado em Visconde do Rio Branco em 1966. Os demais documentos e objetos estavam em caixas de papelão dentro de armários. Em 2024, realizamos um mutirão com uma equipe composta por mim, Alessandra Brum (coordenadora), o mestrando Jáder Barreto, a doutoranda Rafaella Lima do PPG em Artes, Cultura e Linguagens e os discentes do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFJF, Mariana Bicalho e Guilherme Toledo.

No arquivo de Jotta Barroso, foram encontrados documentos pessoais, correspondências, documentos impressos (recortes de periódicos, folhetos, cartazes, roteiros, peças de teatro), documentos iconográficos (fotografias, desenhos, esboços cenográficos, filmes), objetos pessoais e livros. Essa comunicação tem por objetivo realizar um relato dos desafios, estratégias e caminhos adotados no tratamento do conjunto documental, bem como da sua

disponibilização no *site* do Minas é Cinema, onde se utilizou o *software* livre Tainacan na criação de coleções como recurso importante para dar organicidade aos documentos de Jotta Barroso.

Vale ressaltar que o projeto Minas é Cinema até o momento nunca havia atuado no tratamento documental de um arquivo. Encaramos o desafio, que ainda se impõe, mas com a certeza de que arquivos pessoais possam ser uma fonte de pesquisa e trazer fatos novos para a história do cinema no Brasil.

### ***Bibliografia***

BARROS, José D'Assunção (Org.). *História Digital. A historiografia diante dos recursos e demandas de um novo tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.

BELOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes. Tratamento documental*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BELOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivo. Estudos e reflexões*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. "Arquivos pessoais são arquivos". *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, 2009, p. 26-39.

DEPARTAMENTO de Arquivo e Documentação. Casa de Oswaldo Cruz. Fundação Oswaldo Cruz – Manual de organização de arquivos pessoais, Rio de Janeiro: FIOCRUZ/COC, 2015, 84p.

FARGE, Arlette. *Lugares para a História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

### ***Minibiografia***

Alessandra Brum é professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, do PPG em Artes, Cultura e Linguagens e do PPG em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Coordena o projeto de extensão Cineclubes Movimento e a pesquisa Minas é Cinema, projetos do grupo de pesquisa CPCine: História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual. Coordena também o Centro Integrado de Preservação Audiovisual (CIPAv) vinculado ao Centro de Conservação e Memória da Universidade Federal de Juiz de Fora (CECOM-UFJF). Jáder Barreto Lima da Silva é mestrando em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF, com a pesquisa "Um lugar, *O menino e o vento* – Impacto e memórias da gravação do filme na cidade". Integra o projeto "Minas é Cinema", atualmente com atividades de pesquisa no Acervo Geraldo Santos Pereira e nos Filmes Realizados em Ubá. Membro do Cineclubes Jotta Barroso em Visconde do Rio Branco, pela produtora Cabeça de Vento filmes. Dirigiu diversos documentários sobre personagens locais e organiza o Festival de Cinema Intersessões em Ubá.

## **2) Entre a televisão e o cinema: catalogação e organização do acervo do SRTV da Embrafilme**

*Natália de Castro Soares (CTAv)*  
*Luís Alberto Rocha Melo (UFJF)*  
*Enrico Gonçalves Mancini (UFJF)*

### ***Resumo***

O projeto "Subsídios para uma historiografia audiovisual: o acervo do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme (1976-1980)", desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual (UFJF) e financiado pela Fapemig (2022–2025), vem realizando, em parceria com o Centro Técnico Audiovisual (CTAv/SAv/MinC), um trabalho de descrição e organização do acervo audiovisual do Setor de Rádio e Televisão (SRTV) da extinta Empresa

Brasileira de Filmes (Embrafilme). O projeto inclui também a realização de um documentário de longa-metragem e de uma série televisiva sobre o SRTV, em coprodução com o CTAv.

Entre 1976 e 1980, o SRTV produziu dois programas com periodicidade semanal — *Cinemateca* e *Coisas Nossas* — exibidos na TV Educativa do Rio de Janeiro, além de documentários de média-metragem especialmente concebidos para a televisão. O projeto debruça-se sobre o acervo remanescente conservado pelo CTAv, composto por filmes em 16mm, fitas de áudio e vídeo, documentação textual e outros. O trabalho envolve a organização dos itens do acervo e a descrição catalográfica de conteúdos já digitalizados pelo CTAv, incluindo informações cruzadas entre a base de dados do centro (como número de registro, nome do episódio do SRTV, informações de conservação do item original, material de origem de fitas e HDs) e dados gerais dos conteúdos (ano, duração, equipe, personalidades, temas, entre outros). Até o momento, foram descritos 41 programas *Cinemateca*, 22 programas *Coisas Nossas* e cerca de 620 materiais brutos produzidos pelo SRTV.

Um dos aspectos mais instigantes revelados por essa pesquisa refere-se à produção dos chamados *especiais*: obras realizadas pelo SRTV em colaboração com diretores convidados. Exemplos incluem *Rio – vendo, vivendo uma cidade* (Aída Marques, 1979), *Nelson Pereira dos Santos saúda o povo e pede passagem* (Ana Carolina, 1979) e *Paulo Emilio Salles Gomes* (David Neves, 1978). Alguns desses filmes são referenciados pela historiografia do cinema brasileiro como parte da filmografia de seus autores sem que a origem no SRTV seja mencionada.

Como estudo de caso, examinaremos os filmes *Jorjamao no cinema* (Glauber Rocha, 1977) e *Viola Chinesa* (Julio Bressane, 1978). O primeiro foi uma encomenda do SRTV para registrar a noite de autógrafos de *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado, bem como a estreia do filme *Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos. Já *Viola Chinesa* surgiu no contexto do episódio *Cinemateca n. III — Underground: 10 anos depois*, dedicado ao Cinema Marginal. O programa foi dividido em duas reportagens: uma assinada por Rogério Sganzerla, outra por Bressane. A análise do roteiro e as características físicas do material original corroboram a hipótese de que o filme originou-se na reportagem.

Esses casos ilustram como a atuação do SRTV extrapolou os limites da programação televisiva, com produções que tiveram uma sobrevida para além dos programas veiculados na TV Educativa entre os anos de 1976 e 1980.

### **Bibliografia**

ANDRIES, André. *SRTV - Breve memória e documentação visual do cinema brasileiro (1976 a 1980)*. Documento interno, [CTAv]. Rio de Janeiro, 2005.

MARQUES, Aída. Ficha descritiva SRTV Programa *Cinemateca*. Documento interno, [CTAv]. Rio de Janeiro, 1982.

MELO, Luís Alberto Rocha. “*A vocação do cinema: um ‘especial’ de Haroldo Marinho Barbosa para o programa Cinemateca*”. In: MELO, Luís Alberto Rocha; ARAÚJO, Luciana Corrêa de; FREIRE, Rafael de Luna (Org.). *Cinema sob medida: diversidade de formatos, circuitos e consumo no Brasil*. São Paulo: Ed. Ilustre, 2024, p. 183-197.

PONTES, Igor Andrade. “Investigação e catalogação da coleção SRTV do acervo do Centro Técnico Audiovisual do Ministério da Cultura”. *Revista REcine*, Rio de Janeiro, v.10, p. 150-157, nov. 2013.

PROGRAMA *Cinemateca n° III*. Roteiro. Rio de Janeiro, 1978.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. “*Seriados sem série e outros espantos*”. *Filme Cultura*, n° 41-42. Rio de Janeiro: maio 1983, p. 11-19.

### **Minibiografia**

Natália de Castro Soares (CTAv) é preservadora audiovisual e servidora pública. É mestra em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP (2014) e graduada em Cinema pela UFF (2007). Servidora da UFRJ, desde 2021 está em exercício no Acervo audiovisual do CTAv/SAv/MinC, onde integra a equipe do projeto “Subsídios para uma Historiografia Audiovisual: o Acervo do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme (1976-1980)”, em parceria com a UFJF. Luís Alberto Rocha Melo é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), cineasta e pesquisador. Dirigiu, entre outros trabalhos, os longas *O Cangaceiro da Moviola* (doc., 2022) e *Um homem e seu pecado* (fic., 2016), o média *O Galante rei da Boca* (doc., 2004), o curta *Que cavação é essa?* (fic., 2008) e o vídeo-ensaio *5 X Sérgio* (2020). É autor do livro *Alinor Azevedo e o cinema carioca* (Belo Horizonte: UFMG, 2022). Enrico Gonçalves Mancini é bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFJF, mestrando no PPGACL/UFJF, na linha de Cinema e Audiovisual, orientado pelo Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo com a pesquisa “Miguel Borges e o cinema popular”. Integra os grupos de pesquisa CPCine e Historiografia Audiovisual, ambos da UFJF. Foi bolsista Fapemig do projeto “Subsídios para uma Historiografia Audiovisual: o Acervo do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme (1976-1980)”.

### **3) Mentos em Espera por um restauro: sobre a restauração digital de dois filmes Super 8 de Guilherme de Almeida Prado**

*Davi Pedro Braga (UFF)*

#### **Resumo**

Em fins de 2024, o LUPA-UFF recebeu a doação de um lote de filmes Super 8 do cineasta Guilherme de Almeida Prado, diretor de obras como *A Dama do Cine Shanghai* (1987) e *Perfume de gardênia* (1992). Tratavam-se de filmes diversos; familiares, cópias de filmes comerciais e, principalmente, filmes de ficção dirigidos pelo próprio Almeida Prado, nos anos 1970. O cineasta, então ainda um estudante, já almejava fazer filmes profissionalmente, mas começou filmando pequenos enredos de ficção estrelados por familiares e amigos.

Seguindo a rotina de trabalho no laboratório, o material foi revisado, incorporado ao acervo e, então, preparado para digitalização. Enquanto o estado físico geral dos suportes era razoável ao ponto de não criar grandes empecilhos à sua duplicação em formato digital, a emulsão já estava bem danificada: descolorimento, riscos e algum encolhimento foram identificados na revisão física. Estes são todos danos que, logicamente, são duplicados nas versões digitais – trazendo à tona, por exemplo, um filme em cores de aspecto lavado e puxado para o magenta (pelo descolorimento) ou *frames* bastante instáveis, desestabilizados (fruto do encolhimento).

À época, o LUPA realizou uma simples correção de cor que pudesse, ao menos, melhorar o aspecto predominante de magenta nos filmes. Os danos presentes no filme – pegando emprestado o conceito proposto por Julia Wallmüller – como arranques de emulsão e riscos, desestabilização e marcas intensas de emenda por diversos fotogramas, a princípio, não foram trabalhados. Foi só então que o próprio Almeida Prado, entusiasmado com o resultado das primeiras versões dos filmes digitalizados, mesmo com tantos danos, acenou com a possibilidade do LUPA realizar a restauração digital de alguns dos filmes.

Os escolhidos por Almeida Prado para a restauração foram *Mentos em fuga para um paraíso* (1973) e *Exercício de espera* (1976), curtas em Super-8 com 35 e 12 minutos, respectivamente. O trabalho foi levado a cabo pelo autor na qualidade de restaurador do laboratório. Durante o processo, me deparei com inúmeras questões; o quão intenso deveria ser o trabalho de restauro em cima do filme? O que deveria ser corrigido ou não? Ou ainda, como trazê-lo de volta a um suposto estado de originalidade – quando ele se constituiria, após

a revelação do filme, sua primeira exibição pública, privada...? Como coloca Marco Dreer em sua dissertação,

Em uma arte na qual o conceito de “original” é algo impreciso, fato que se intensifica ainda mais com a chegada das ferramentas digitais, torna-se um desafio para o profissional de restauração chegar a um bom termo de qual seria a sua referência original no momento de um restauro (Dreer, 2011, p.11).

Atento a estas e mais questões e pensando sob a égide dos conceitos de Cesare Brandi, como pátina, lacuna e fundo, a apresentação detalhará as escolhas feitas e como estas dialogam com o pensamento brandiano, nunca perdendo de vista as especificidades materiais deste caso de restauro.

### ***Bibliografia***

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

BUARQUE, Marco Dreer. *Entre grãos e pixels, os dilemas éticos na restauração de filmes: o caso de Terra em transe*. Dissertação (mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais. 2011.

BUTRUCE, Débora Lúcia Vieira. *A restauração de filmes no Brasil e a incorporação da tecnologia digital no século XXI*. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo. 2020.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Guilherme de Almeida Prado: um cineasta cinéfilo*. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

READ, Paul; MEYER, Mark-Paul. *Restoration of motion picture film*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000.

### ***Minibiografia***

Davi Pedro Braga é mestrando no PPGCine – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, e possui graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense, com um período de intercâmbio com bolsa na ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa. É técnico em preservação no LUPA – Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual, trabalhando principalmente na restauração digital do acervo. Desde 2020, é redator na *LIMITE – Revista de ensaios e crítica de arte*.

♦ **16h30 – Exibição de Filmes**

♦ **18h30 – Homenagem a José Mário Ortiz Ramos**

# VII Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro

**Dia 2 – 23 de outubro de 2025**

*Museu de Arte Murilo Mendes/UFJF | Juiz de Fora*

♦ 9h30 – Mesa 1 – *Cinema silencioso*

1) A presença da produção cinematográfica dos EUA na Bahia dos anos 1910 e 1920.

*Filipe Brito Gama (UESB)*

## **Resumo**

O mercado cinematográfico brasileiro passou por severas mudanças entre o fim da década de 1900 e os anos 1910, com a consolidação do setor de distribuição de filmes, bem como a expansão do circuito exibidor em diferentes territórios, tanto nas capitais como nos interiores. Como aponta Rafael de Luna Freire (2022), neste período o protagonismo do mercado estava com as companhias europeias, com destaque para fábricas francesas, italianas, dinamarquesas e alemãs. Mas as fitas norte-americanas também tiveram boa circulação no período, a exemplo de empresas como a Vitagraph e a Biograph, distribuídas pelos exibidores-distribuidores Staffa, Stamile e Cia. entre 1909 e 1911, por exemplo. No período anterior à Primeira Guerra Mundial, podemos sugerir o predomínio da circulação de fitas europeias nas telas do Brasil, mas com a presença regular de obras de companhias dos EUA. Salvador acompanhou esta dinâmica, como é possível observar nas programações dos cinemas que surgiam naquele momento (Gama, 2024).

A Primeira Guerra interferiu significativamente nas dinâmicas comerciais do mercado cinematográfico no mundo, impactando fortemente a produção e a distribuição de filmes europeus. É na segunda metade dos anos 1910 que algumas companhias norte-americanas instalam suas filiais no Brasil, com paulatino crescimento da circulação de fitas de suas fábricas em território nacional, trazendo os *features films* e as produções seriadas para as telas dos cinemas (Butcher, Freire, 2022). Na Bahia, Walter da Silveira (1978) sugere que o marco inicial deste processo se deu com a exibição de *Mistérios de Nova York* em 1916, um compilado de três seriados que fez grande sucesso a nível nacional e local, quando foi exibido por alguns meses no Teatro São João, posteriormente seguindo para salas como o Jandaia e o Olympia. Mas é na virada dos anos 1920 que podemos observar o domínio efetivo do mercado baiano pelas produções dos EUA, período em que os principais cinemas da cidade, como o Guarany, o Ideal e o Olympia, além das outras salas, focavam suas programações nos filmes e seriados dessas companhias. Um exemplo foram os anos de 1920 e 1921, quando podemos observar a disputa pelos lançamentos de obras da Fox e Paramount, exibidas prioritariamente no Guarany, e da Universal, estreando no Ideal.

Mas este fenômeno não ficou apenas nas capitais. É possível verificar a forte presença dos filmes norte-americanos em alguns cinemas do interior do estado, como observamos nos casos de Feira de Santana, no Cine-Theatro Santana, e Senhor do Bonfim, no Cine Confiança. Nos anos de 1920 e 1921, verificamos a forte presença dos seriados da Universal nessas cidades, apontando para uma tentativa de interiorização dessas produções (Gama, 2024). A partir da pesquisa em jornais e revistas do período, é possível entender parcialmente a

consolidação da presença dos filmes de companhias dos EUA nas telas baianas naquele momento, com amplo destaque para as produções seriadas.

### ***Bibliografia***

BUTCHER, Pedro; FREIRE, Rafael de Luna. “1919, 19 de junio en Río de Janeiro. La Alianza de los Exhibidores y la Junta de los Importadores: conflictos y prácticas en el mercado de exhibición y distribución”. In: HOPFENBLATT, Alejandro Kelly; POPPE, Nicolás (Org.). *En la cartelera: Cine y culturas cinematográficas en América Latina, 1896-2020*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2022.

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

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

GAMA, Filipe Brito. *Entra a capital e o interior: a circulação de filmes na Bahia até a década de 1920*. Tese (doutorado). Universidade Federal Fluminense, IACS, Niterói, 2024.

SILVEIRA, Walter da. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

### ***Minibiografia***

Professor Assistente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, atuando nas áreas de ensino, pesquisa e extensão. Doutor em Cinema e Audiovisual na UFF. É pesquisador convidado do Observatório do Audiovisual Baiano. Realizador audiovisual especializado na produção de documentários e produtor cultural, atuando especialmente no campo da difusão audiovisual.

## **2) Lugares do feminino e do feminismo na sala de cinema: a reabertura do Theatro Casino em 1927**

*Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar)*

### ***Resumo***

Em 1927, quando já havia publicado três livros de poesia, Anna Amelia de Queiroz Carneiro de Mendonça (1896-1971) é contratada pela Empresas Reunidas Metro-Goldwyn-Mayer para assumir a “orientação artística” do Theatro Casino que, depois de reformado, reabre em março como a sala lançadora dos filmes da MGM no Rio de Janeiro.

Embora pouco conhecida hoje, Anna Amelia se destacou a seu tempo não só como poetisa mas também por sua participação em eventos e associações que cobriam desde as esferas sociais e artísticas até os campos da educação, assistencialismo e das causas ligadas à mulher, como sua atuação na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF).

Entre 1926 e 1927, seu nome aparece na imprensa sobretudo devido às participações em eventos “artístico-mundanos”, em geral com fins assistencialistas, como o festival de poesia, canto e teatro que ela organiza em agosto de 1926 no Theatro Casino em prol dos menores jornalheiros (Gazeta, 1926). A organização desses eventos, assim como sua inserção no meio social, a credenciam para assumir a “orientação artística” do Casino, quando reinaugurado em 1927. Tanto Anna Amelia quanto o maestro Francisco Braga, responsável pela “orientação musical”, ganham destaque na imprensa, com textos e fotos, sendo apontados como colaboradores importantes para conferir distinção artística à nova sala.

Uma entrevista com Anna Amelia, que recebe o sugestivo título “A vitória do feminismo nacional”, descreve suas funções no Casino, que incluem dar instruções quanto à ornamentação; expedir convites especiais para altas autoridades; reservar lugares para

jornalistas, escritores e elementos da alta sociedade; e dar orientações sobre o figurino das lanterninhas. (Gazeta, 1927a)

Depois da reabertura do Casino, com um espetáculo de gala em que estreia a superprodução *The big parade* (King Vidor, 1924), o nome de Anna Amelia logo desaparece das notícias, indicando uma permanência bastante curta na função. O apelo ao feminismo desloca-se então para o programa exibido. Terceiro lançamento da MGM no renovado Casino, *Evas de hoje* (*The waning sex*, Robert Z. Leonard, 1926) ganha publicidade que explora o tema do feminismo, satirizado no filme. Enquanto matérias trazem a opinião da estrela Norma Shearer sobre o feminismo, os anúncios de *Evas de hoje* fazem promessas (o filme irá “agitar o feminismo nacional”), perguntas (“qual a verdadeira missão do feminismo?”) e ameaças (“o feminismo ‘avança’ dia a dia”) (Gazeta, 1927b, 1927c).

Ao abordar o trabalho da mulher no período do cinema silencioso, esta comunicação pretende discutir também a adoção, por parte da Reunidas-MGM, de uma política de gênero convertida em estratégia promocional, seja na contratação de uma escritora de prestígio no meio social carioca, seja na divulgação de filmes exibidos, voltada para o público feminino, que também se vale do feminismo como apelo publicitário.

### **Bibliografia**

GAZETA de Notícias, 24 ago 1926, p. 5.

GAZETA de Notícias, 13 mar 1927a, p. 3.

GAZETA de Notícias, 16 abr 1927b, p. 9.

GAZETA de Notícias, 20 abr 1927c, p. 6.

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

INFANGER, Isabela Bracalente. *Anna Amelia de Queiroz Carneiro de Mendonça: atuação em prol das mulheres nas décadas de 1930 e 1940*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Assis, 2023.

### **Minibiografia**

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

## **3) Exibidores ambulantes nos primórdios do cinema: a trajetória de Carlos Alberto Nunes Leal**

Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis (UFF)

### **Resumo**

Ao longo das últimas décadas, é notório o crescimento da quantidade de pesquisas sobre exibição cinematográfica no Brasil. No entanto, quando comparada com a produção ou a direção, essa é uma área ainda pouco explorada. Dentro desse universo já tão restrito, as investigações que abordam a trajetória dos exibidores ambulantes são ainda mais escassas. A maior parte dos estudos aborda a história de salas de cinema fixas. Isso acontece porque os registros de suas apresentações não foram devidamente preservados. Logo, é difícil rastrear o percurso que eles fizeram de cidade em cidade. No Brasil, existem importantes publicações sobre essas figuras. Por exemplo, os livros escritos por Máximo Barro (2000), Ary Bezerra

Leite (2011) e José Inácio de Melo Souza (2016). Além disso, é fundamental destacar a iniciativa “Exibidores ambulantes no início do cinema no Brasil”, base de dados em constante atualização, vinculada ao Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da UFF, que tem como objetivo compilar informações sobre as exhibições itinerantes no país. Porém, ainda há muito a ser pesquisado. Dito isso, esta comunicação, que é fruto de parte da tese *A cinematografomania afeta a Princesa de Minas: os primórdios do cinema em Juiz de Fora (1897-1910)*, defendida em 2024 na UFF/UGent, pretende se somar a esses importantes esforços ao apresentar os resultados já obtidos sobre a trajetória de Carlos Alberto Nunes Leal. Nascido em Horta do Douro – freguesia de Vila Nova de Foz Côa – em 1858, ele emigrou para o Brasil quando completou 16 anos de idade. Em 1900, junto com o tenente Alfredo Amaral, organizou uma sociedade com o propósito de oferecer, aos juiz-foranos, diversões de gêneros variados. A principal delas seria o Cinematógrafo. Para esse fim, Leal encontrou um amplo salão na Rua Halfeld, nº 109. O empreendimento acabou recebendo, primeiro, o nome de Salão Paris e, depois, quando passou para o nº 144 do mesmo logradouro, de Salão High Life. Apesar do apoio da imprensa local, devido ao escasso número de fitas que tinha para exibir, Leal foi obrigado a transferir seu estabelecimento para outras cidades de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. Portanto, acabou se tornando um exibidor ambulante. Na comunicação, procurarei mapear a rota das suas apresentações pelos estados, sobretudo nos primeiros anos do século XX, e discutir a sua importância para a história da exibição cinematográfica na região, que é totalmente desconhecida pelos locais.

### **Bibliografia**

- BARRO, Máximo. *Na trilha dos ambulantes*. São Paulo: Editora Maturidade, 2000.
- BRANDÃO, Ryan. *A cinematografomania afeta a Princesa de Minas: os primórdios do cinema em Juiz de Fora (1897-1910)*. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.
- FREIRE, Rafael de Luna (Coord.). *Base de dados “Exibidores ambulantes no início do cinema no Brasil”*, 2022. Disponível em: <https://lupa.uff.br/exibidores-ambulantes-no-inicio-do-cinema-no-brasil/>.
- LEAL, Ruy do Brasil. *Portugueses em Juiz de Fora e suas descendências*. Juiz de Fora: Edições do Autor, 2004.
- LEITE, Ary Bezerra. *Memória do cinema: os ambulantes no Brasil*. Fortaleza: Editora Premium, 2011.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros*. São Paulo: Editora SENAC, 2016.
- VIEIRA, João Luiz. Prefácio. In: BRUM, Alessandra; BRANDÃO, Ryan (Orgs.). *Histórias dos cinemas de rua de Minas Gerais*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2021.

### **Minibiografia:**

Doutor em Cinema e Audiovisual pela UFF e em Ciências da Comunicação pela UGent (2024). Mestre em Artes, Cultura e Linguagens (2016) e Bacharel em Comunicação Social (2013) pela UFJF. Integrante dos GPs CPCine: História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual (desde 2015) e Modos de Ver: Estudos das Salas de Cinema, Exibição e Audiências Cinematográficas (desde 2018). Em parceria com Alessandra Brum, organizou o e-book “Histórias de cinemas de rua de Minas Gerais” (Ed. da UFJF, 2021).

♦ 11h30 – Mesa 2 – *Miradas transnacionais*

1) “Cuidado com as fitas americanas”: O cinema no jornal católico *A Cruz*-RJ (1919-1929)

*Sancler Ebert (UFF/FMU-FIAMFAAM)*

**Resumo**

O periódico *A Cruz: órgão da Paróquia de S. João Baptista* foi criado em 1919 dentro de um movimento maior da Igreja Católica de ter veículos de imprensa (Brum, 2016). No caso do jornal carioca, a iniciativa buscava apresentar o posicionamento da instituição frente as novidades da Modernidade, oferecer uma ofensiva ao aumento da presença protestante no país e reforçar os valores cristãos junto aos fiéis (Machado, 2023).

O jornal principia focado apenas na comunidade do bairro Botafogo, onde a paróquia estava localizada e depois se expande para mais regiões da cidade. Inicialmente quinzenal, o periódico passa a ser semanal em 1922.

Para esta comunicação nos interessa analisar como o cinema aparecia no jornal *A Cruz*, do seu início, em 1919, ao ano de 1929, quando são feitas as primeiras exhibições cinematográficas sonorizadas no país (Freire, 2021). Para isso, realizamos a pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional pelo termo “cinema” no periódico católico. Foram encontradas 164 menções no recorte temporal investigado.

O material encontrado demonstra a forma como os membros da Igreja Católica ligada ao jornal buscavam lidar com o cinema: de um lado, apresentava a preocupação com os fiéis que poderiam ser corrompidos pelas fitas, principalmente as jovens mulheres e as crianças; de outro, buscava ditar qual cinema era bom e poderia ser útil a fé cristã, as chamadas “fitas de verdade”.

Nas citações encontradas, a presença das crianças na sala de cinema era vista com preocupação pelos católicos, sendo até mesmo a causa, segundo o periódico, de suicídios infantis. Devido a isso, o jornal mais de uma vez publicou notícias de leis que buscavam limitar a presença dos infantes nas salas. Em 03 de outubro de 1920, *A Cruz* noticiou que o Ministro da Justiça belga buscava aprovar uma lei que proibia a entrada de menores de 16 anos nos cinemas. Em seguida, em 14 de novembro do mesmo ano, informava que o prefeito de Buenos Aires propunha sessões específicas aos menores. Ambas as iniciativas eram comemoradas pelo veículo, que apontava ambas como inspirações ao Brasil.

Outras possíveis vítimas das fitas seriam as mulheres, principalmente as jovens. O jornal publicou diversos textos de opinião em que o cinema era um dos motivos de perdição das moças, a ponto de atrapalhar a relação de casais. Num texto assinado por Soares D’Azevedo intitulado “Marido e mulher”, o cinema aparece como mais uma distração das mulheres que ao invés de se ocuparem com a cozinha e os afazeres da casa, se perdem com a moda e as ruas.

Por fim, nas páginas de *A Cruz* há a contraposição entre o cinema corruptor e o que seria o cinema ideal dentro dos preceitos católicos. O primeiro era descrito como uma “escola de crimes”, responsável por “seduções e exhibições vergonhosas, desfazem o véu do decoro e são um perigo direto para os bons costumes”. Já as “fitas de verdade” seriam um cinema benéfico, instrutor e educador, capaz de expor as “verdades da santa religião” católica.

### **Bibliografia**

*A Cruz: órgão da Paróquia de S. João Baptista* (RJ). Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

BRUM, Alessandra. “Estratégias de persuasão: o cinema visto pelo semanário *Lar Católico*”. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, p. 99–109, 2016. Disponível em:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15741>. Acesso em: 10 jul. 2025.

FREIRE, Rafael de Luna. “Truste, músicos e vitrolas: a tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos”. *Imagofagia*, [S. l.], n. 05, 2021. Disponível em:

<https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/684>. Acesso em: 01 jul.2025.

MACHADO, Daniel Fagundes de Carvalho. *A "cruzada magna" do século XX: uma análise da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) sob a ótica do jornal A Cruz: órgão da paróquia de São João Baptista* (RJ). 2024. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Franca, 2023.

### **Minibiografia**

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

## **2) El alcance del cine mexicano en Brasil: una aproximación desde las producciones Calderón.**

*Silvana Flores (UBA-CONICET)*

### **Resumo**

Toda cinematografía nacional nace con la intencionalidad de difundir sus films en el propio territorio, para insertarlos como parte del patrimonio cultural. Asimismo, si tenemos en cuenta que el concepto de lo nacional no puede ser fuertemente delimitado, y más aún en este complejo transnacional que ha sido siempre el hecho cinematográfico, es también frecuente la intencionalidad de concretar una difusión que traspase las fronteras, buscando asentar las películas en un mercado regional o internacional. Para esto ha existido siempre, como rama indispensable de la industria del cine, la actividad de la distribución de películas. Su existencia y consecuentes emprendimientos ha sido primordial para permitir la extensión de redes de intercambio entre agentes del cine, con el fin de ampliar los alcances de los productos cinematográficos, e incluso de incentivar la inclusión de artistas de diferentes nacionalidades y de incorporar elementos transnacionales en el interior mismo de las narrativas. Partiendo de estos presupuestos, con esta ponencia proponemos aproximarnos a la injerencia que ha tenido en Brasil el cine elaborado por los productores mexicanos Pedro, José Luis y Guillermo Calderón entre los años cincuenta y sesenta. Para ello, daremos cuenta de la función que ha cumplido la distribuidora Películas Mexicanas (o Pel Mex) en la difusión de films mexicanos en América Latina como herramienta de expansión de dicha cinematografía en la región, Particularizaremos entonces en el estudio de caso mencionado y su incursión en el país sudamericano, teniendo en consideración la afectación de la trayectoria de estos productores no solo en las diversas áreas que competen al desarrollo industrial del cine – que

abarcó la producción, pero también la exhibición y la distribución a través de diversas empresas (Circuito Alcázar, Azteca Films Distributing Co. y subsidiarias) –, sino también la adherencia de algunas de sus películas en Brasil en base a las tácticas transnacionales que se observan en las narrativas en ellas desplegadas (por ejemplo, el empleo de la música).

### ***Bibliografía***

CASTRO RICALDE, Maricruz y MCKEE IRWIN, Robert. *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: D Literatura UNAM, 2011.

FLORES, Silvana. “El cine mexicano más allá de las fronteras: aproximación a las actividades de José U. Calderón”. *Eras*, vol. 9, n° 2, 2018, p. 20-36. Disponible en: <http://eras.mundis.pt/index.php/eras/article/view/168>

“Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia del cine regional y transnacional en México”. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 32, n° 3, 2019, p. 561-602.

PEREDO CASTRO, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México, D.F.: UNAM, 2011.

### ***Minibiografía***

Doctora en Artes (UBA) e Investigadora del CONICET. Docente de Semiología y Secretaria Académica de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano (UBA). Co-directora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (UBA) y de la revista *Imagofagia*. Autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (2013) y coeditora de *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado* (2022).

## **3) O cinema nas colônias alemãs de Santa Catarina (1900 - 1938)**

*Bernardo Schmitt (UFF)*

### ***Resumo***

Quando o cinema chegou em Santa Catarina, no final do século XIX, os imigrantes alemães que haviam se instalado no interior do território possuíam uma forte tradição cultural organizada nas chamadas associações recreativas (*verein*): havia associações dedicadas às mais diversas atividades, como caça, canto, teatro, literatura, ginástica e boliche. Estas instituições formavam o pilar da cultura e do entretenimento nas cidades de colonização alemã, eram locais de comunhão, que ofereciam para a comunidade diversão em conjunto com uma afirmação étnica e um sentimento de pertencimento a uma herança germânica, fortemente influenciada pelo pangermanismo do século XIX (Seyferth, 1999).

A partir das primeiras projeções cinematográficas na região, no ano de 1900, o cinema esteve em constante relação com as associações recreativas. Não somente os salões das associações eram utilizados como espaços de exibição, mas os próprios filmes exibidos se conformavam à ideologia dos espaços: eram em sua maioria fitas alemãs, algumas com imagens corriqueiras do país, com locais e tradições germânicas, e outras de cunho mais diretamente nacionalista – imagens do Kaiser, do exército alemão e do chanceler Otto von Bismark.

Mesmo com a emergência dos primeiros espaços de exibição fixos na região, no final da década de 1900, o cinema e as associações recreativas continuaram compartilhando as mesmas bases: dividiam por vezes os mesmos espaços, dirigentes, funcionários e públicos. Em particular, o cinema na região reproduziu o principal aspecto ideológico das associações: a promoção de uma cultura associativa com bases étnicas germânicas. Nos cinemas de Brusque, Blumenau e Joinville não ocorriam apenas a exibição de filmes, mas também organizações políticas e manifestações culturais.

Neste trabalho, buscamos demonstrar o vínculo local entre estas duas instituições culturais que, pelas primeiras quatro décadas do século XX, dividiram a paisagem cultural da região, mostrando tanto as diversas maneiras com que elas convergiram, e também nas formas com que se apartaram. Este recorte temporal é marcado por uma série de mudanças culturais, sociais e políticas na região que culminam num processo descrito por Emílio Willems (1946) como “aculturação” das populações teuto-brasileiras da região, caracterizado por sua eventual assimilação à população geral do Brasil, com a perda de diversas especificidades culturais – particularmente o uso da língua alemã – que culminou no projeto de nacionalização do território durante o Estado Novo (1937-1945).

Desta forma, buscamos encontrar as diversas especialidades da maneira como o cinema chegou e se estabeleceu na região na primeira metade do século XX, as diversas práticas e ideologias que se formaram ao redor da nova atração e as diversas maneiras como os cinemas, e seus públicos, navegaram um período particularmente turbulento da história catarinense.

### ***Bibliografia***

FUHRMANN, Wolfgang. “German films in Brazil: immigration, associations and national film culture”. In: EGAN, Kate; SMITH, Martin Ian; TERRILL, Jamie (org.) *Researching historical screen audiences*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.

GERTZ, Renè E. *O fascismo no sul do Brasil: Germanismo, Nazismo e Integralismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SCHMITT, Bernardo. *O Cinematógrafo em Santa Catarina: 1897-1911*. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2024.

SEYFERTH, Giralda. As associações recreativas nas regiões de colonização alemã no sul do Brasil: Kultur e etnicidade. In: *TRAVESSIA – Revista do Migrante*, 12(34), 1999, p. 24–28.

WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946.

### ***Minibiografia***

Bernardo Schmitt é bacharel em cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE/UFF), onde cursa atualmente Doutorado, pesquisando sobre a história do cinema e da imigração em Santa Catarina.

♦ 14h30 – Mesa 3 – *Cinema e ditadura*

1) Três filmes, dois países, quantas censuras? Diálogos entre cinemas políticos de Brasil e Polônia nos anos finais da ditadura militar brasileira

Wallace Andrioli Guedes (UFF)

**Resumo**

O presente trabalho é parte da pesquisa de pós-doutorado intitulada “A censura ao cinema de países socialistas durante a ditadura militar brasileira: filmes soviéticos, poloneses, chineses e cubanos na DCDP (1964-1985)”, desenvolvida no PPGH/UFF, e dialoga com o tópico “diálogos transnacionais” da VII Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro. Proponho a análise dos processos censórios de dois filmes poloneses – *O homem de mármore* (*Człowiek z marmuru*, 1977) e *O homem de ferro* (*Człowiek z zelaza*, 1981), ambos dirigidos por Andrzej Wajda – e um brasileiro – *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman –, bem como a comparação narrativa e estilística entre as três obras. O objetivo é compreender características e limites da atuação da censura, nos anos finais da ditadura militar, voltada tanto para o cinema político brasileiro do período quanto para dois filmes advindos de um país socialista, e também possíveis diálogos entre obras de oposição aos regimes autoritários instaurados nesses países, naqueles fins de década de 1970 e princípios da de 1980.

Polônia e Brasil viviam, no referido período, realidades políticas muito diferentes, mas que também guardavam algumas semelhanças: o primeiro país experimentava tempos de crise do longo regime socialista implantado logo após a Segunda Guerra Mundial, enquanto o segundo se encontrava nos anos finais de uma também longa ditadura, mas militar e anticomunista; por outro lado, em ambos ressurgiram, naquela virada de década, movimentos operários robustos – o Solidariedade na Polônia, o “novo sindicalismo” do ABC Paulista no Brasil – que logo se tornaram forças de oposição ao poder instituído, encabeçadas por lideranças carismáticas – respectivamente, Lech Wałęsa e Luís Inácio Lula da Silva. Apesar das particularidades de cada contexto, os dois movimentos tiveram na Igreja Católica um importante ponto de apoio e, como observa o historiador Eric Hobsbawm, eles se inseriam num mesmo processo de industrialização atrasada pelo qual passavam os dois países na década de 1970, ainda que em campos econômicos distintos.

Quanto aos filmes, todos tiveram ampla circulação internacional e fizeram parte de um cinema político naturalista daquele momento. No Brasil, os três passaram pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no mesmo período (entre 1981 e 1982) e foram liberados sem cortes para exibição nos cinemas, no entanto, uma análise detida dos respectivos processos censórios permite verificar nuances dessa recepção, como diferenças no tratamento dispensado a obras sobre temas semelhantes (os referidos movimentos operários), mas advindas de países distintos. Um filme polonês sobre as lutas do Solidariedade na Polônia incomodava menos a DCDP do que um equivalente brasileiro focado no “novo sindicalismo”? Como essas eventuais diferenças se manifestaram nos processos censórios? Até que ponto essas obras se assemelham estilística e politicamente? Tais questões norteiam o presente trabalho.

**Bibliografia**

CARDENUTO, Reinaldo. *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre (org.). *Censura no Brasil republicano (1937-1988): governo, teatro e cinema*. Salvador: Saga, 2021.

HALTOF, Marek. *Polish cinema: a history*. Nova York/Oxford: Berghahn Books, 2019.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

VISENTINI, Paulo G. Fagundes. "A política externa do Regime Militar: da ideologia ao pragmatismo". *Locus: Revista de História*, 28, n.1 (2002): 38-63.

### ***Minibiografia***

Doutor e mestre em História pela Universidade Federal Fluminense, com pesquisas nas áreas História e Cinema, História do cinema brasileiro e Cinema e regimes autoritários. Autor do livro *Política como produto: Pra Frente, Brasil, Roberto Farias e a ditadura militar*. Atualmente é pesquisador de pós-doutorado no PPGH/UFF e crítico de cinema filiado à Abraccine.

## **2) Sobrevivências na destruição: o cinema brasileiro nos arquivos da ditadura militar**

*Reinaldo Cardenuto (UFF)*

### ***Resumo***

No decorrer da ditadura militar brasileira (1964-85), inúmeras formas de perseguição foram cometidas contra o cinema brasileiro. Sob serviço de um Estado aparelhado para a coerção, departamentos de Censura e de vigilância policialesca procuraram marginalizar expressões filmicas capazes de questionar o autoritarismo vigente no país. Sobretudo na primeira metade dos anos 1970, durante o ápice repressivo ao campo artístico, filmes em celebração a modos alternativos de vida e de sexualidade ou que representassem a classe popular como força política de resistência foram terminantemente proibidos de circular nas salas comerciais de exibição. Acusados de ferirem a segurança nacional, de atentarem contra a moral e os bons costumes, muitas cineastas tiveram suas obras mutiladas ou engavetadas.

Com o intuito de efetivar essas perseguições ao campo artístico, o regime autoritário utilizou a burocracia como método de poder. Para dar suporte ao autoritarismo do Estado, uma ampla máquina institucional foi forjada e alimentada por agentes à serviço da repressão. Enquanto o Serviço Nacional de Informação (SNI), espalhando-se nacionalmente, empregava métodos obscuros de vigilância contra aqueles que incomodavam a ditadura; outros setores, a exemplo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), empregavam instrumentos formais para coibir manifestações artísticas contrários ao regime. Entre aquilo que era secreto, próprio à espionagem ditatorial, e aquilo que era aberto, como parte evidente da maquinaria estatal, forjou-se um circuito repressivo em diversas camadas.

Devido às ações desse circuito, uma vasta documentação burocrática foi produzida para subsidiar a coerção ao campo cultural. Relatórios de agentes que vigiavam artistas, instruções normativas para o funcionamento da repressão, correspondências entre setores do Estado ou processos de censura contra filmes geraram milhares de páginas que ainda permanecem desconhecidas dos historiadores.

É em meio a esse vasto material que surge algo de inusitado. Junto aos papéis da burocracia estatal, por vezes dando subsídio às decisões coercitivas do poder público, emergem materiais inéditos da história do cinema, do teatro e da televisão no Brasil: roteiros nunca filmados, textos de peças e de programas televisivos hoje inacessíveis, materiais de divulgação dos filmes, projetos artísticos etc. Exemplo disso é o caso envolvendo o longa-metragem *Geração bendita* (1971-73). As poucas fontes primárias remanescentes desse filme *hippie* realizado em Nova Friburgo (RJ), obra impedida pela ditadura de circular, encontram-se no processo de Censura levado a cabo pela DCDP.

Tal situação, portanto, gera um paradoxo a ser encarado pelo historiador. Nascida para destruir, a burocracia da ditadura militar acabou preservando informações fundamentais relacionadas à história do cinema e do audiovisual no Brasil. Diante disso, uma pergunta torna-se inevitável: a partir desses arquivos, é possível escrever uma história não canônica?

### ***Bibliografia***

- CARDENUTO, Reinaldo. “O cinema brasileiro sob ataque: perseguições a um filme *hippie* durante os anos 1970”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 37, n. 82, sem paginação, mai.-ago. 2024. Acesso em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/90570/85938>
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2022.
- FIGUEIREDO, Lucas. *Lugar nenhum: militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- FICO, Carlos. *Como eles agiam. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. São Paulo, Record, 2001.
- KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo, Intermeios, 2017.

### ***Minibiografia***

Reinaldo Cardenuto é Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense e possui doutorado em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). Dentre suas publicações, encontra-se o livro *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência* (2020). Em 2016, dirigiu o documentário *Entre imagens (intervalos)* e organizou o livro *Antonio Benetazzo, permanências do sensível*. Atualmente, dedica-se a estudos sobre história, política, cinema, dramaturgia e teatro.

### **3) O curso de Cinema da UnB em 1965 e o regime militar**

*Leticia Gomes de Assis (UFSCar)*

#### ***Resumo***

Neste trabalho, proponho pensar como as tensões da crise política instaurada na Universidade de Brasília (UnB) com a implantação da ditadura civil-militar no Brasil atravessaram o interior do curso de Cinema em seu primeiro ano de existência, em 1965.

Para compreender de que maneira foi possível manter o curso em atividade na UnB, instituição prontamente atingida pela crise instaurada após o golpe civil-militar de 1964 e que viveu a situação mais dramática de repressão entre as universidades do país (Motta, 2014, p.31), adoto como referência a linha interpretativa proposta por Rodrigo Patto Sá Motta em *As universidades e o Regime Militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Para o autor, naquele momento, havia certa convergência entre setores da esquerda e da direita em torno do diagnóstico sobre a necessidade de modernização da estrutura universitária. Assim, as relações entre o aparato repressivo e os meios acadêmicos, “para além das ações repressivas, que não podem ser minimizadas, [...] foram permeadas por jogos de acomodação que não se enquadraram na tipologia binária resistência versus colaboração”.

Entre as documentações que auxiliam a aprofundar essa reflexão, destaco os materiais do arquivo de Lucilla Ribeiro Bernardet, depositados na Cinemateca Brasileira, que ajudam a reconstruir, de forma rica e detalhada, o contexto do curso de Cinema. Entre esses

documentos, sobressai um relato enviado ao crítico e historiador do cinema brasileiro Alex Viany, em 16 de outubro de 1965, com 12 páginas datilografadas. Nesse relato, a então instrutora do curso de Cinema da UnB descreve a intensificação das tensões na universidade, que se acentuam com a ameaça de demissão do professor Alberto de Las Casas, deflagrando greves de estudantes e de instrutores. Ela observa que, enquanto isso, “os professores não fizeram greve: preferiram (com ou sem razão) adotar a atitude que vêm adotando desde o golpe: ostensivamente continuar trabalhando normalmente”.

Proponho, assim, a análise desses documentos de forma relacionada com o material já levantado a respeito das atividades do curso de Cinema, a fim de aprofundar as análises das tensões expressas entre as diferentes posições ocupadas por docentes, instrutores e estudantes ao longo desse breve, mas significativo, primeiro ano do ensino superior de Cinema na UnB. Compreendendo que a experiência da UnB, ainda que interrompida durante seu período inicial de efetivação, exerceu influência decisiva sobre outras iniciativas formativas, como as dos cursos de Cinema da Universidade de São Paulo e da Universidade Federal Fluminense, implantados no decorrer da década de 1960 (Silva, 2004), o trabalho busca contribuir para o debate sobre os lugares da política na historiografia do cinema brasileiro, refletindo sobre as disputas que moldaram o surgimento do Ensino Superior de Cinema em universidades públicas no Brasil, durante o regime militar.

### ***Bibliografia***

- BERNARDET, L. R. Carta a Alex Viany. Brasília, 16 out. 1965. 12 p. In: Pasta *Crise na UnB, 1965*. Arquivo Lucilla Ribeiro Bernardet PI 003. Cinemateca Brasileira, São Paulo.
- BORRMANN, R.; LUDMER, L.; AGUIAR, A. “Underlying conflicts between Vladimir Herzog and Paulo Emílio Salles Gomes? Different views on Brazilian cinema during the 1960s”. *Passagens*, Rio de Janeiro, v.17, n.1, p.110–132, 2025.
- MOTTA, R. P. S. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- SALMERON, R. A. *A universidade interrompida*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.
- SILVA, L. R. *A formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras*. Dissertação de mestrado, ECA-USP, São Paulo, 2004.
- SOUZA, J. I. M. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ZANATTO, R. “O curso para dirigentes de cineclubes (1958): momento decisivo para a formação dos cursos universitários de cinema no Brasil (UnB e ECA-USP)”. *Ciberlegenda*, UFF, v.1, p.71–90, 2022.

### ***Minibiografia***

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), na linha de História e Políticas do Audiovisual. É graduada (2018) e mestra (2023) em Imagem e Som pela mesma universidade, com pesquisa sobre o Ensino Superior de Cinema no Brasil e na Argentina financiada pela FAPESP. É produtora e realizadora de cinema e audiovisual.

#### ♦ 16h30 – Mesa 4 – *Os comunistas estão chegando*

##### 1) “Casaco vermelho e alma verde-amarela”: Carmen Santos e Humberto Mauro entre tensões culturais e políticas em 1935.

Livia Maria Gonçalves Cabrera (UFF)

###### **Resumo**

A proposta de comunicação objetiva localizar o trabalho de Carmen Santos e Humberto Mauro, produtora e diretor de *Favela dos meus amores* (1935), ao contexto histórico e cultural do Governo Getúlio Vargas, quando o país vivia um momento de grande instabilidade política e econômica, marcado por disputas ideológicas polarizadas entre o fascismo e comunismo que acabaram resultando num endurecimento do governo e intensificação de perseguições políticas, censura e investigações de atividades suspeitas.

A primeira produção de peso da Brasil Vita Filme, empresa presidida por Carmen Santos, que tinha ao seu lado Humberto Mauro, uma espécie de braço direito para assuntos artísticos e técnicos, foi *Favela dos meus amores*, dirigido por Humberto Mauro, com argumento de Henrique Pongetti, filmado e lançado no Rio de Janeiro no ano de 1935. A proposta era realizar um “romance musical” que reunisse elementos de brasilidade, expressões da cultura popular, para contar a história de dois rapazes que resolvem abrir um cabaré na Favela e confrontam seus hábitos da cidade com os costumes e a paisagem do morro.

O filme foi um sucesso nacional, muito bem recebido pelo público e pela crítica. A proposta foi realizar um filme diferente, buscando qualidade técnica e uma trama mais consistente, colocando na narrativa elementos que agradassem os espectadores no geral, como os números musicais e as esquetes cômicas. *Favela* dialogava com o que vinha sendo discutido entre artistas e intelectuais, apresentando um filme conectado com a verdadeira cultura popular brasileira, trabalhados no filme de uma maneira que chamou muito a atenção. Mauro optou por registros realistas, quase documentais do morro, da sua população, chamando muito a atenção de intelectuais e artistas, principalmente da esquerda, por produzir um filme de cunho mais social. Da mesma maneira que essa perspectiva mais social agradou alguns, também desagradou outros e gerou tensões e suspeitas.

Mauro precisou se desdobrar junto à censura e prestar esclarecimentos a polícia para manter o filme do jeito que havia montado. O lançamento foi realizado em outubro e, em dezembro, Carmen também precisou ir à polícia prestar esclarecimentos sobre cartas e fotografias suas encontradas numa diligência que derrubou uma célula comunista. O suposto envolvimento de Carmen com o comunismo, somado às escolhas feitas em *Favela*, taxaram a estrela e empresária de comunista.

As situações envolvendo Carmen e Mauro nos provocam a analisar de que maneira o primeiro filme da Brasil Vita acalorou o debate e a disputa entre esquerda e extrema direita na construção de símbolos e valores nacionalistas naqueles anos 1930. Também nos permitirão pensar de que modo a produtora e o diretor se encaixaram nesse contexto de disputa ideológica, em meio a um grupo de artistas que atendeu ao chamado do governo para colaborar com o projeto político cultural de criar a identidade nacional.

###### **Bibliografia**

CABRERA, Livia. “O maior drama nacionalista do Brasil”: *produção, recepção e circulação de Inconfidência Mineira (Carmen Santos, 1936-1948)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico”: recepção e reminiscências de *Favela dos meus amores* (H. Mauro, 1935)”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 36, n. 32, 2009. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/68096/70654> . Acesso em: jul. 2025.

PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

*Humberto Mauro: sua vida/sua arte/sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1978.

### **Minibiografia**

Lívia Cabrera é bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos, bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, realizando pesquisas na área de história e política do audiovisual brasileiro e o pioneirismo de Carmen Santos. É servidora pública, atualmente ocupando o cargo de gerente do Cine Arte UFF.

## **2) Um cinema comunista?**

*Arthur Autran Franco de Sá Neto (UFSCAr)*

### **Resumo**

Esta comunicação aborda inicialmente os indícios de um cinema comunista no Brasil entre 1945 e 1964, ou seja, no período da experiência democrática pós-ditadura do Estado Novo. Neste interregno de tempo, o PCB (Partido Comunista Brasileiro) chegou a ser legal entre 1945 e 1947. Exemplo significativo do surgimento de um cinema comunista no Brasil é o documentário de curta-metragem *Comício – São Paulo a Luís Carlos Prestes* (Ruy Santos, 1945). Em 1946, os comunistas Oscar Niemeyer e Ruy Costa fundaram a empresa Liberdade Filmes, a qual produziu o longa *Vinte e quatro anos de lutas* (Ruy Santos, 1947), documentário sobre a história do PCB (Autran, 2012).

Ao longo dos anos 1950 e 1960, em geral nos períodos de menor perseguição política, mesmo com a ilegalidade do Partido, alguns cineastas realizaram filmes, em geral de não-ficção, nos quais havia a expressão da perspectiva política dos comunistas e/ou o registro de atividades de pessoas ligadas ao PCB. Um exemplo é o documentário *Juventude* (1950), dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Esta fita foi realizada por solicitação do PCB para ser apresentada no Festival da Juventude, que ocorreria em Berlim (Salem, 1996).

Também é de se assinalar o caso de *Ana*, episódio dirigido por Alex Viany para o longa-metragem *Die windrose* (1957), produção da DEFA, empresa estatal da Alemanha Oriental. Esta ficção segue os ditames do realismo socialista, caso único no Brasil no campo do cinema, e apresenta em pleno sertão nordestino um líder comunista que subleva um grupo de retirantes contra seus opressores.

O centro da comunicação será a atividade do cineasta comunista Esdras Baptista, que, no período abordado, filmou atividades envolvendo militantes do PCB (Penido, 2021). O seu acervo está depositado no LUPA (Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual), ligado à UFF (Universidade Federal Fluminense). Dentre muitas preciosidades, merece destaque o material sem som “Delegação brasileira em Cuba, com Fidel Castro, em 1961” (título atribuído), o qual apresenta um encontro do líder cubano com, entre outras pessoas, Heloísa Ramos, militante comunista e viúva de Graciliano Ramos, Letelba Rodrigues de

Britto, advogado de Prestes e também militante, e Jurema Finamour, jornalista ligada a Leonel Brizola.

O início dos anos 1960 foi um momento de descompressão na repressão ao PCB e foi aventada até mesmo a sua legalização, que afinal não ocorreu. Este quadro certamente facilitava a produção de filmes, mas há muitas indagações acerca deste material: foi encomenda do Partido ou iniciativa do cineasta? Qual o objetivo dessa filmagem? O material circulou de alguma forma?

Como se trata de uma pesquisa em estágio inicial, não pretendo responder integralmente a estas interrogações na comunicação. O objetivo é esboçar a trajetória de um cinema comunista no Brasil entre 1945 e 1964, inserindo a produção da Esdras Baptista neste contexto e configurando de maneira mais elaborada questões importantes para a análise do filme.

### ***Bibliografia***

AUTRAN, A. “Cineastas comunistas no Brasil”. In: ROXO, M.; SACRAMENTO, I. (Orgs.). *Intelectuais partidos – Os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers / Faperj, 2012. P. 297-324.

CHILCOTE, R. H. *Partido Comunista Brasileiro – Conflito e integração*. Rio de Janeiro: Graal, 1982,

GALLINARI, P. “Le film est une arme: le PCF fait son cinéma à l’heure de la guerre froide (1947-1953)”. In: BERTIN-MAGHIT, J. P. (Org.). *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*. S. l.: Nouveau Monde, 2008. P. 579- 593.

PENIDO, L. B. C. *Esdras Baptista, cinegrafista: vida, acervo e obra*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos – O sonho possível do cinema brasileiro*. 2 ed. Rev. Atual. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SECCO, L.; PERICÁS, L. B. (Orgs.). *História do PCB*. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.

SRTV 149. “MULHERES de Cinema – Leilany Fernandes/Lygia Pape/Vera de Figueiredo”. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1977. 1 vídeo (11 min.). Publicado pelo canal CTAv. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFJfSisl2vA>. Acesso em: 09 jul. 2025.

### ***Minibiografia***

Professor Titular do Depto. de Artes e Comunicação da UFSCar. Doutorou-se no Instituto de Artes da Unicamp e fez pós-doutorado na Universidade de Buenos Aires. Publicou os livros *Alex Viany: crítico e historiador* (2003), *Imagens do negro na cultura brasileira* (2011) e *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (2013). Dirigiu os documentários *Minoria absoluta* (curta-metragem, 1994) e *A política do cinema* (longa-metragem, 2011). Integrou o Conselho da Cinemateca Brasileira (2003-2016).

### **3) Os russos estão chegando! Um breve panorama da distribuição comercial de filmes soviéticos no Brasil de 1945 a 1964 – O caso Tabajara Filmes**

*Fábio Vellozo e Gregory Baltz*

#### ***Resumo***

Antes de 1945, a distribuição comercial do Cinema soviético no Brasil era restrita a iniciativas esporádicas, como os lançamentos de *Tempestade sobre a Ásia*, em 1930, *O encorajado Potemkin*, em 1932, e de *Cavaleiros de ferro* (*Aleksandr Nevskiy*, Sergei Eisenstein, 1938) e *Pedro, o Grande* (*Pyotr pervyy I*, Vladimir Petrov, 1937), pela Art Films, em 1940.

As transformações na conjuntura internacional no pós-guerra – com a decisiva participação das tropas soviéticas na derrota nazista – favorecem o processo de redemocratização brasileiro, com o fim do Estado Novo e a reestruturação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que reconquista a legalidade. Distribuído pela carioca Swiss-Film, o cinema soviético é reintroduzido no mercado brasileiro. Entre abril de 1945, iniciando com *General Suvorov* (*Suvorov*, Vsevolod Pudovkin, 1941) – erroneamente anunciado pela empresa como “o primeiro filme soviético distribuído no Brasil” –, e agosto de 1947, quase vinte títulos são lançados, de *Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyy*, Sergei Eisenstein, 1944) a *Olá! Moscou* (*Zdravstvuy, Moskva!*, Sergei Yutkevich, 1945). A divulgação da Swiss-Film continha a logomarca da Artkino, distribuidora nova-iorquina responsável por apresentar a produção soviética às platéias norte-americanas desde 1940.

Em outubro de 1947, com o rompimento das relações diplomáticas do Brasil com a URSS e a cassação do registro do PCB, a distribuição comercial do cinema soviético no Brasil é interrompida. O retorno às telas ocorreria apenas em 1956, através da Tabajara Filmes, de William e Eliana Cobbett e Túlio Sampaio. Fundada em 1955, no Rio de Janeiro, a Tabajara lançaria seu primeiro filme soviético em novembro de 1956, a fantasia *Sadko* (*Sadko*, Aleksandr Ptushko, 1953), seguida pelo documentário *Na arena do circo* (*Na arene tsirka*, Leonid Varlamov, 1951), em 1957. Na estréia carioca, o crítico da *Tribuna da Imprensa* observava que “*Na arena do circo* é o segundo e, aparentemente, o último filme russo importado pela Tabajara” (“*Na arena...*”, 1957, p. 5). No entanto, o que se verificou foi o aumento da oferta de títulos de prestígio, como *O quadragésimo primeiro* (*Sorok pervyy*, Grigoriy Chukhray, 1956), *Quando voam as cegonhas* (*Letyat juravli*, Mikhail Kalatozov, 1957) e a versão sonorizada de *O encouraçado Potemkin*, em dezembro de 1961. Os Cobbett implantam uma rede de divulgação entre a crítica especializada – com o envio de material da Sovexport Film, estatal soviética responsável pela promoção do cinema local no exterior – e passam a distribuir filmes de países da Cortina de Ferro, como Iugoslávia e Tchecoslováquia. O escritório da distribuidora, na Rua Álvaro Alvim, torna-se uma “célula”, um centro de convergência de cineastas e críticos.

A prosperidade dos negócios é interrompida em 1963, com a interdição de *Canalha em crise* (Miguel Borges) – produção da Tabajara – pela Censura Federal e com o Golpe Militar de 1964, quando a distribuidora e seus donos tornam-se alvos dos órgãos de repressão do regime.

### **Bibliografia**

BEUMERS, Birgit. *A history of Russian cinema*. Londres: Bloomsbury, 2009.

CARDENUTO, Reinaldo. “A economia do cinema nacional-popular (comentários em torno dos anos 1960)”. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009.

“NA ARENA do circo”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 04 fev. 1957, p.5.

NOTARI, Fabíola Bastos. *Eisenstein no Brasil*. São Paulo: Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO. “Para conhecer o PCB: breve histórico do PCB”. 2010. Disponível em: <https://pcb.org.br/portal2/658>. Acesso em: 12 jul. 2025

PUDOVQUIN, Vsevolod I.; PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Pequena história do cinema das repúblicas populares*. Rio de Janeiro: ANDES, 1958.

VIANNA, Moniz. “O filme russo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 out. 1949, p. 15.

### ***Minibiografia***

Fábio Vellozo é preservador audiovisual. Engenheiro químico, trabalhou na Petrobras e no CTAV. De 2015 a 2024 foi Coordenador de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do MAM. Gregory Baltz é diretor e produtor executivo. Atualmente, finaliza seu primeiro longa-metragem, *Silvia Oroz e o cinema de lágrimas da América Latina*.

### **♦ 18:30 – Lançamento de livros**

## **Dia 3 – 24 de outubro de 2025**

*Museu de Arte Murilo Mendes/UFJF | Juiz de Fora*

### **♦ 9h30 – Mesa 5 – Conservadorismo e/no cinema**

#### **1) O canalha em crise: Miguel Borges e a história do cinema brasileiro na curva de rio.**

*Enrico Gonçalves Mancini (UFJF)*

#### ***Resumo***

O título da proposta faz menção ao primeiro longa-metragem de Miguel Borges, *Canalha em crise* (1965). O filme marca o começo do distanciamento do cineasta do Cinema Novo, desencontro que seria aprofundado na década de 1970.

Proponho uma releitura historiográfica que resgata Miguel Borges do ostracismo em que foi relegado desde 1990. Borges foi um importante personagem da história do nosso cinema, com atuações relevantes como cineasta, jornalista, militante e político da indústria cinematográfica brasileira. Porém, ficou marcado como um dos responsáveis pela dissolução da Embrafilme em abril de 1990, sob o governo de Fernando Collor de Mello, tornando-o *persona non grata* dentro do campo cinematográfico brasileiro. O que eu sugiro não é uma defesa moral, ideológica, nem mesmo artística de Miguel Borges. Antes, me interessa, a partir dele, explorarmos o cinema na “curva de rio” do Brasil na década de 1970.

Na curva de rio é onde ficam os cineastas descartados e esquecidos. Isto é, os que não se ligam à centralidade nem à periferia da história do cinema brasileiro.

Os esquecidos são os que passam batido por não serem vinculados a correntes estéticas ou ideológicas dominantes. Não vivem nem às sombras, já que algo que existe à sombra inevitavelmente revela aquilo que a projeta. Um exemplo é Xavier de Oliveira.

É uma defesa do cineasta ordinário, já que ao escrever história do cinema, não podemos nos fixar apenas nas exceções. Em geral, os grandes filmes são justamente isso: exceções que marcam uma época. Mas são os filmes e cineastas médios que constituem a época – se os excepcionais atravessam a história, os medianos a definem.

Já em relação aos cineastas descartados, o conceito parece mais intuitivo, tendo como exemplo Miguel Borges. Segundo Michèle Lagny, “Não existe na história um terreno ideologicamente homogêneo”. É fácil identificar viés em uma história que contraria nossas convicções políticas, mais difícil é reconhecê-lo quando ele reforça aquilo em que já acreditamos.

Como escrevem Robert C. Allen e Douglas Gomery, “a escrita da história não é a transmissão passiva de fatos, mas um processo ativo de julgamento – um confronto entre o historiador e seu material”. E esse confronto vem sendo determinado por afinidades estéticas e políticas,

negligenciando cineastas cujas posturas ou trajetórias destoam à “história oficial” do cinema brasileiro, de orientação ideológica alinhada à esquerda.

A proposta do cinema brasileiro na “curva de rio” não busca redimir seus personagens, não pretende apresentá-los como figuras virtuosas, nem como cineastas tecnicamente impecáveis ou inovadores. O que se propõe, antes, é a possibilidade de compreendê-los historicamente. Pesquisá-los é situar suas escolhas, evidenciar suas contradições, questionar seus percursos. Quero apontar como um dos lugares da política na historiografia do cinema brasileiro se dá a partir não do que a história mostra, mas o que ela oculta. É nesse lugar que estão os cineastas de curva de rio.

### ***Bibliografia***

ALLEN, Robert C.; GOMERY. *Film history: theory and practice*. Nova York: Newbery Award Records, 1985.

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

FREIRE, Rafael de Luna. “Colegas norteamericanos y europeos: ¿Qué no hay de nuevo en la New Cinema History desde un punto de vista que no es el de ustedes?”. In: Krieger, Clara e Poppe, Nicolás (orgs.). *Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica (1896-1960)*. Buenos Aires: Prometeo Editorial, 2023, p. 19-39.

LEVINE, Lawrence W. *Highbrow/lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1986

RAMOS, José Mário Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Miguel Borges: um lobisomem sai da sombra*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

### ***Minibiografia***

Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFJF, mestrando no PPGACL/UFJF, na linha de Cinema e Audiovisual, orientado pelo Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo com a pesquisa “Miguel Borges e o cinema popular”. Integra os grupos de pesquisa CPCine e Historiografia Audiovisual, ambos da UFJF. Foi bolsista FAPEMIG do projeto: “Subsídios para uma Historiografia Audiovisual: o Acervo do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme (1976-1980)”.

## **2) Um fascista entre os militares e o Cinema Novo: Otávio de Faria no Conselho Federal de Cultura (1966-1971)**

*Gustavo Gabaldo Grama de Barros Silva (UFJF)*

### ***Resumo***

São muitas as tensões entre a Ditadura Militar e o Cinema Novo. Neste trabalho, discuto essa questão a partir da trajetória de Otávio de Faria (1908-1980) como membro do Conselho Federal de Cultura (CFC), órgão ligado à política cultural do Regime. Oriundo da elite carioca, ingressou no debate intelectual em 1928 como crítico de cinema na revista *O Fan*, na qual recepcionou certo expressionismo alemão tardio, a montagem soviética e *Limite* (1931), de Mário Peixoto, um de seus grandes amigos. Já nos anos 1930, se encaminhou para a arena política reivindicando o fascismo como saída para a crise do Brasil moderno. Nesses dois momentos, que replicam num contexto periférico um percurso comum do entreguerras – a saída do *avant-garde* rumo ao fascismo – é notável a continuidade de uma mesma visão de

mundo: aristocrática, universalista e aberta à ideia do “novo”, enquadrando o cinema e o fascismo como as grandes novidades do século, as sínteses, estética e política, da civilização do pós-1918. Após um período de ostracismo posterior a Segunda Grande Guerra, retorna ao debate público em 1960, ainda escrevendo críticas em jornais sobre novidades cinematográficas e mantendo abertamente uma anacrônica posição fascista. É nesse novo contexto que é convidado a compor o CFC, cujos quadros eram ocupados por outros intelectuais maduros orientados por certo modernismo autoritário preocupado em construir uma identidade brasileira mediante um Estado nacionalista. É como conselheiro do CFC que Faria reivindicará o Cinema Novo como a mais autêntica manifestação da nossa cultura, a qual deveria ser apoiada institucionalmente pelo Estado Militar. Através de artigos publicados na *Revista Brasileira de Cultura*, veículo oficial do CFC, bem como nas reuniões do Conselho, interpreta o projeto cinemanovista como uma reação sadia ao que via como o comercialismo de uma indústria que se tornava cada vez mais cosmopolita, fornecendo uma ancoragem nacionalista para uma revolução estética capaz de construir uma imaginação sólida do Brasil e inseri-lo numa temporalidade moderna. Ali, até mesmo negocia a revogação das censuras operadas pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) sobre algumas obras cinemanovistas. Assim, argumenta que a conhecida gramática do nacionalismo e da revolução é articulada por Otávio de Faria – herdeiro das antigas afinidades do fascismo com o *avant-garde* – para mediar as ações culturais dos militares e o projeto do Cinema Novo, preparando o terreno para uma relação que iria prosperar enquanto política oficial na década de 1970. Nesse sentido, pretendo explorar algumas das razões políticas e institucionais pelas quais o Cinema Novo adquiriu tanta centralidade na história e na historiografia do cinema brasileiro. Centralidade esta também reivindicada por um fascista tardio como Otávio de Faria, caso que revela bastante o lugar do político nas disjunções entre tempo e estética nas elaborações sobre o passado de nossa cinematografia.

### **Bibliografia**

- BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FARIA, Otávio de. “Autocrítica”. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 771, p. 28-31, 28 jan. 1967.
- FARIA, Otávio de. “Cinema novo e cinema nacional”. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, 1969.
- FARIA, Otávio de. “A grande crise do cinema atual”. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, 1971.
- FERNANDES, Luciano. *O Estado aos cinemanovistas: inserção em redes sociais e multiposicionalidade*. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- GRIFFIN, Roger. *Modernism and fascism*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.
- MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. “O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980”. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do cinema brasileiro*. Vol. II. São Paulo: Edições SESC, 2018.

### **Minibiografia**

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCSO/UFJF), com período sanduíche na Università degli Studi di Padova (Unipd). Bolsista CAPES, Editor-chefe da Revista CSOnline (UFJF) e membro do Grupo de Estudos de Pensamento Social Brasileiro (UFJF).

### 3) *A vida quis assim* – A produtora Freund-Gadotti e o Movimento Cinematográfico Católico

Lucas dos Reis Tiago Pereira (UFF)

#### **Resumo**

A igreja católica esteve presente na política brasileira na década de 1960 de maneira heterogênea. Assim, o cinema pertencia à dimensão social que o cristianismo alcançou nesse período. É possível citar cineclubes, salas de cinema comerciais e curtas-metragens realizados na referida década como forma de indicar a influência do catolicismo no campo cinematográfico. O presente trabalho irá discutir especificamente os longas-metragens de ficção que estrearam no circuito exibidor no Brasil durante a década de 1960, realizados pela produtora Freund-Gadotti Ltda. por entender que estes representaram uma característica distinta do cinema católico do período.

Os filmes *A vida quis assim* e *Ainda resta uma esperança* são trabalhos que resultaram do Concílio Vaticano II, momento em que a igreja católica passou por uma profunda reformulação em seu interior com o objetivo de se aproximar mais dos fiéis em um contexto de transformações políticas e sociais (Ferreira; Castro, 2014). O segundo documento do Concílio Vaticano II conhecido como *Inter Mirifica* foi aprovado em 1963 assinalando a primeira vez que a Igreja, de modo formal, voltava-se para a questão dos meios de comunicação.

O presente trabalho visa destacar que, a partir de ideias propostas na encíclica papal, foi fundado o Movimento Cinematográfico Cristão (MCC) por Dom Agnelo Rossi para estabelecer a igreja católica presente nos meios de comunicação de massa, como era o caso do cinema. O MCC era formado por um grupo de diferentes profissionais que se organizaram para realizar obras abertamente cristãs. Dessa maneira, o trabalho irá destacar um projeto de produção de longas-metragens realizados junto da produtora Freund-Gadotti Ltda. para alcançar o grande público. A proposta é apresentar como o longa-metragem de ficção era fundamental para que os filmes pudessem circular em um contexto de maior circulação na imprensa e nas salas de cinema do país.

A comunicação propõe que há uma diferença entre o MCC e outros projetos da igreja católica ligados ao cinema como cineclubes (Malusá, 2007) ou a produção de curtas-metragens (Paes, 2010). O projeto papal era de associação aos meios de comunicação de massa e, para que os filmes pudessem circular para além de um circuito restrito e já voltado para os fiéis da igreja, era necessário que os filmes se imbricassem em um contexto de distribuição diferente do que já havia sido fundamentado pela igreja católica.

A partir dos materiais de lançamento dos filmes *A vida quis assim* e *Enquanto houver uma esperança*, a comunicação irá se debruçar em fontes primárias como sinopses, fotografias, matérias de jornais, convites para a exibição do filme, cartazes e citações da crítica para identificar como o projeto do MCC estava voltado para “o agrado do grande público, que foi, aliás, um dos objetivos do seu diretor e roteirista Edward Freund” (*Folha de S. Paulo*, 1967) como citado no jornal *Folha de S. Paulo* sobre o lançamento de *A vida quis assim*.

#### **Bibliografia**

- AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2004. Tese (Doutorado) – Multimeios, Universidade de Campinas, Campinas, 2004.
- FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. *1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

*FOLHA de S. Paulo*. “Cardeal assiste ao lançamento do filme *A vida quis assim*”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 15 jul. 1967.

MALUSÁ, Vivian. *Católicos e cinema na capital paulista: o cineclube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema de São Luís (1958-1972)*. Dissertação (Mestrado) – Curso de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PAES, Daniel Nunes Guimarães. *Olhar ativo: a Central Católica de Cinema do Rio de Janeiro (1954-1971)*. Dissertação (Mestrado) – Curso de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010.

### **Minibiografia**

Lucas dos Reis Tiago Pereira é mestre e doutorando no PPGCINE/UFF e graduado em Cinema – Licenciatura pela UFF. É produtor audiovisual e atua nas áreas de educação, história do cinema brasileiro e preservação audiovisual.

## **♦ 11h30 – Mesa 6 – Cinema, Estado e revisões historiográficas**

### **1) Proposta para uma nova história? Crítica historiográfica da narrativa de Juca Ferreira na revista *Piauí*.**

*Tiago Quintes (UFF)*

#### **Resumo**

Esta apresentação analisa criticamente a narrativa apresentada por Juca Ferreira no artigo “O cinema como um projeto de país”, publicado em 2024 na revista *Piauí*, no qual o autor delimita como marco inicial da chamada “retomada do cinema brasileiro” o ano de 2003, quando o presidente Lula tomou posse em Brasília. Ao propor essa redefinição, Ferreira desloca a origem da retomada dos anos 1990 – tradicionalmente associados a filmes como *Carlota Joaquina* (1995) e *Central do Brasil* (1998) ou aos marcos da Lei Rouanet (1991) e Lei do Audiovisual (1993) – para um novo ponto, alinhado ao projeto político-cultural do Partido dos Trabalhadores, do qual fez parte como Ministro da Cultura, após a saída de Gilberto Gil. Essa operação de deslocamento do marco inicial é interpretada aqui como uma estratégia de reescrita historiográfica que visa deslegitimar outros acontecimentos históricos com objetivo de reforçar a narrativa de legitimação de um projeto de governo.

Apesar de concordar com a análise que produz Ferreira sobre a proposital diminuição de apoio estatal à indústria do audiovisual desde o golpe de 2016 até os desmontes do Governo Bolsonaro, o argumento do texto de Juca, que pretende mostrar um cenário de terra arrasada no pós-golpe, representa mais do que uma análise de conjuntura: trata-se de uma operação que busca recentralizar a narrativa histórica em torno de uma hegemonia. Em vez de romper com a história linear e teleológica, tal narrativa propaga uma visão totalizante, e ainda coloca em pauta novamente a questão nacional, incluída já no título do texto. A proposta do presente trabalho é, portanto, discutir como a disputa por marcos históricos do cinema brasileiro é também uma disputa entre projetos políticos, visando não apenas o passado, como também a manutenção desse projeto.

Com apoio nas proposições de Bernardet (1995), abordamos a crítica à historiografia tradicional do cinema brasileiro, muitas vezes organizada segundo ciclos totalizantes, com pretensões nacionalistas, da qual se aproxima o texto de Ferreira. A apresentação também faz uso do trabalho de Ikeda (2022), que contesta a noção de marco fundacional único e homogêneo. Segundo Ikeda, o conceito de retomada é uma construção discursiva que foi fortalecida pela crítica e pelas instituições em torno de alguns filmes e cineastas, terminando por produzir uma memória seletiva e excludente. Ele propõe uma leitura mais crítica, que

reconheça a diversidade estética, regional e política dos filmes produzidos a partir dos anos 1990, e os embates que permeiam essa categorização.

### ***Bibliografia***

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

FERREIRA, Juca. “O cinema como um projeto de país”. *Piauí*, São Paulo, n. 211, abr. 2024. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/cinema-juca-ferreira-retomada-audiovisual/>. Acesso em: 14 jul. 2025.

IKEDA, Marcelo. *Revisão crítica do cinema da retomada*. Porto Alegre: Sulina, 2022.

### ***Minibiografia***

Tiago Quintes é técnico em audiovisual no Instituto Federal Fluminense, também pesquisador e diretor de documentários. É graduado em Cinema, especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação e mestre em Cinema e Audiovisual pelo PPGCine - UFF, onde atualmente cursa o doutorado.

## **2) *Literatura não é documento: a contribuição de Ana Cristina César para a historiografia do cinema brasileiro***

*Luís Alberto Rocha Melo (UFJF)*

### ***Resumo***

A passagem dos anos 1970-1980 foi marcada por alguns estudos que examinaram as relações entre o cinema brasileiro e o Estado como problemas centrais, em um quadro complexo de tensões e contradições, que teve no diálogo entre os cineastas pertencentes ao movimento do Cinema Novo e o governo do general Ernesto Geisel seu ponto de culminância. Dois livros em particular apontam para metodologias e recortes prolíficos, que tiveram continuidade nas décadas seguintes. O primeiro deles é *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, de Jean-Claude Bernardet, publicado pela Paz e Terra em 1979; o segundo, também editado pela Paz e Terra, é *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*, de autoria de José Mário Ortiz Ramos, lançado em 1983.

Entre essas duas obras, merece ser destacado um terceiro título, em geral menos lembrado ou reconhecido, mas que teve inegável papel na construção de um conjunto de reflexões em torno das relações cinema-Estado: trata-se de *Literatura não é documento*, escrito por Ana Cristina César e publicado em 1980 pela Funarte (MEC). Escrito por uma jovem poeta e jornalista que não tinha envolvimento com a militância no cinema brasileiro, *Literatura não é documento* discute, em cinco breves capítulos, o imaginário em torno de escritores e da literatura brasileira, construído por documentários de curta-metragem, quase todos subvencionados pelo Estado. O livro de Ana Cristina César – originalmente uma dissertação de mestrado defendida na UFRJ em 1978, sob orientação de Heloísa Buarque de Hollanda – apresenta um desenho cristalino das complexas relações entre os cineastas e o Estado autoritário, abarcando do Estado Novo ao governo Geisel. Dentre as principais contribuições de *Literatura não é documento* para a historiografia do cinema brasileiro, temos a recusa de uma análise mecanicista que subordina a “subvenção oficial” à “ideologia dominante”; a discussão em torno da separação estratégica entre “educação” e “cultura”; a presença singular de Humberto Mauro não como realizador vinculado ao Ciclo de Cataguases, mas como funcionário do Instituto Nacional de Cinema Educativo; a atenção dada a curtas-metragens documentais e não aos filmes de longa-metragem de ficção; a distância em relação ao método autorista; o aproveitamento da noção de “ideologia da competência”, termo já utilizado por

Heloísa Buarque de Hollanda (1980); bem como a ideia de que o “discurso da nacionalidade” não deveria ser visto como simples “anulação capciosa da contradição e da luta de classes”, mas como uma efetiva dominação produzida pelo Estado com a colaboração de intelectuais, artistas e agentes culturais, dentre eles os cineastas.

Esta proposta de comunicação está inserida na pesquisa “Subsídios para uma Historiografia Audiovisual: o Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme (1976-1980)”, desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual da UFJF e financiada pela Fapemig (2022-2025).

### ***Bibliografia***

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

CÉSAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1980.

COUTINHO, Carlos Nelson. “Cultura e sociedade no Brasil” [1977-1979]. In: COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 37-80.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MORICONI, Sérgio. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; RioArte, 1996.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. Ática, 1980.

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

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969” [1970]. In: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 7-55.

### ***Minibiografia***

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

## **3) História e historiografia do cinema brasileiro nos anos 1990**

*Sheila Schvarzman (UAM)*

### ***Resumo***

Antes que os anos 1990 trouxessem Collor e o fim do apoio do Estado ao cinema, Fernão Ramos organizou com mais seis autores a *História do cinema brasileiro*. Nesse primeiro esforço abrangente de sistematização foram reunidos, em 1987, trabalhos que seguiam os marcos cronológicos e recortes estabelecidos por Alex Viány e Paulo Emilio Salles Gomes, assim como aportes de Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, João Luiz Vieira, Maria Rita Galvão, que formaram uma nova geração de pesquisadores de várias regiões brasileiras, dentre os quais alguns dos autores desse livro. Essa iniciativa inédita, reunindo num só livro a trajetória do cinema brasileiro, sinalizava o adensamento do interesse pelo tema. A produção se expandira, o diálogo com o público também. Entretanto, os anos 1990 foram de ruptura no cinema brasileiro e no país. A extinção da Embrafilme introduzia no cinema o neoliberalismo

e a lógica de mercado que iria tomar conta da cultura e de outros campos de atividade e instituições nacionais.

*Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995), filme de inesperado sucesso dirigido por uma mulher – o que não era habitual – reconstituía o passado de forma inventiva, com um olhar crítico e incômodo sobre o Brasil, vindo de personagens estrangeiros, o que se repete em *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996). Produzido em Recife, o filme inaugurava a descentralização da produção, abordando, a partir do olhar de um personagem estrangeiro, disputas políticas e a aventura de fazer cinema no país, partilhando com o espectador imagens preciosas. Histórias e memórias do Brasil, do cinema e do fazer cinematográfico e seus arquivos. Surgiam também filmes que davam a ver e tensionavam o presente com o vivido e ocultado do passado, especialmente da Ditadura Militar.

A historiografia do cinema brasileiro não ficou indiferente a esses movimentos, crises e transformações, em diálogo com o pensamento internacional, não só do cinema. Revisitava-se a história e a escrita da história do cinema brasileiro, as tradições fílmicas, revitalizando o conhecimento sobre temas, gêneros e períodos como o cinema silencioso, ou a emergência do sonoro, apoiados em novas visões dos estudos de cinema, da historiografia e do seu cruzamento através da “História e Cinema”, da História Cultural e outros aportes teóricos e metodológicos, até chegarmos no século XXI a plasmar não mais, ou não apenas uma história do cinema brasileiro, mas também a história do cinema no Brasil.

São muitos os acontecimentos políticos, os diálogos e cruzamentos interdisciplinares, as mudanças e ganhos tecnológicos que impactaram esse período marcado pelo seminal *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995) de Bernardet, devedor dos aportes de Michèle Lagny e outros mais, às possibilidades de pesquisa aberta pela digitalização. Vistos hoje, resultam também da relativa estabilidade política do país, e da conciliação, certamente. É a essas mudanças que direcionaremos nossa atenção.

### **Bibliografia**

- ALLEN, R. ; GOMERY, D. *Film history*. Nova York : Knopf, 1985.
- BERNARDET, J. C. “Acreditam os brasileiros em seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens” *Revista da USP*, n. 19, 1993, p. 17-23.
- BERNARDET, J. C.. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- CHARTIER, R.. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1987.
- DELACROIX, C., DOSSE, F, GARCIA, P.. “Une crise de l’histoire? (Les années 1980-1990)”. In: *Les courants historiques en France. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Armand Colin, 2005.
- FERRO, M. *Cinéma et Histoire*. Paris: Denöel/Gonthier, 1977.
- GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J. C. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LAGNY, M. *De l’histoire du cinéma: méthodes historique et histoire du cinema*. Paris: Armand Colin, 1992.
- RAMOS, F. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- SALLES, P. E. G.; GONZAGA, A. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

### **Minibiografia**

Sheila Schvarzman é Pós-Doutora em Multimeios e doutora em História Social pela Unicamp. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Líder do Grupo de Pesquisa CNPQ “O Impacto do *Streaming* no Audiovisual Brasileiro”. Organizou com Fernão Ramos a *Nova história do cinema brasileiro*, 2018.

Trabalha com a Historiografia do Cinema Brasileiro, o trabalho de Mulheres no Cinema, História do Cinema e o Cinema na História.

♦ **14h30 – Mesa 7 – *Novos recortes sobre os anos 1950***

**1) *O governo decretou o deboche: repercussões da lei dos “8x1” nos jornais *Correio da Manhã* e *Diário Carioca****

*Isabella Costa Janson Ney (UERJ)*

***Resumo***

Em novembro de 1951, o presidente Getúlio Vargas assinou o Decreto 30.179, estabelecendo a obrigatoriedade de exibição de um filme nacional a cada oito filmes estrangeiros em todos os cinemas do país. Esse decreto, chamado popularmente de lei dos “8x1”, alterou o padrão estabelecido pelas legislações anteriores, deslocando o critério de números fixos de filmes nacionais a serem exibidos para o da proporcionalidade. Alvo de profundas polêmicas, a lei dos “8x1” teve seu texto parcialmente modificado em abril de 1952, flexibilizando a ordem de oito filmes estrangeiros para oito programas de filmes estrangeiros.

Apesar da curta vigência do texto original, o “8x1” marcou a história das leis de cota de tela, ao evidenciar, mais uma vez, o tenso lugar ocupado pelo Estado no fomento ao cinema nacional (Simis, 1996), além de explicitar os conflitos existentes no próprio meio cinematográfico (Melo, 2011). Este trabalho visa analisar as repercussões da assinatura da lei dos “8x1” a partir das colunas da crítica de cinema, veiculadas no *Correio da Manhã* e *Diário Carioca*. Busca-se investigar os argumentos que balizaram o discurso contrário a essa lei e a posição dos críticos, que escreviam em jornais de grande circulação, diante de questões que ultrapassavam o exercício interpretativo dos filmes.

A escolha em trabalhar a crítica de cinema se justifica na medida em que se entende o cinema como um complexo fenômeno social, mediado por suas práticas de consumo e circulação. Os críticos de cinema, ao buscarem se estabelecer como legítimos mediadores entre a sétima arte e o público leigo, formularam estratégias para consolidar esse lugar de autoridade em seus escritos (Silva, 2019). As colunas da crítica de cinema aliaram, logo, a avaliação dos filmes com discussões variadas sobre a conjuntura do cinema nacional, visando uma maior projeção dos críticos como vozes relevantes no meio cinematográfico.

A investigação incidiu sobre os jornais *Correio da Manhã* e *Diário Carioca*, cujos críticos eram, respectivamente, Antônio Moniz Vianna e Décio Vieira Ottoni. Ao longo da pesquisa, foi perceptível que a linha editorial desses veículos, marcadamente antigetulista, e a proeminência de seus críticos influenciaram uma forte pressão contrária à lei dos “8x1”, vista como um “deboche” ao promover a produção de filmes nacionais em prol da quantidade e em detrimento da qualidade. A peculiaridade da recepção dessa lei se encontra no fato de ter sido instrumentalizada para remeter a qualquer filme nacional distante da concepção de qualidade almejada pela crítica. Isso se torna visível nas constantes alusões feitas às comédias carnavalescas como frutos dos “8x1”, a fim de reforçar o sentido pejorativo em torno desses filmes (Freire, 2011). Em síntese, essas reflexões preliminares indicam uma singular percepção que tais críticos tinham sobre essa lei e demonstram os constantes esforços da categoria em se consolidar como um agente ativo no debate cinematográfico.

***Bibliografia***

FREIRE, Rafael de Luna. “Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional”. *Contracampo*, Niterói, n. 23, dez. 2011.

MELO, Luís Alberto Rocha. *“Cinema Independente”: produção, distribuição e exibição de filmes no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

SILVA, Thiago Luiz Turibio da. *A institucionalização da crítica de cinema no Brasil – discursividade, métodos, controvérsias (1941-1960)*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

### **Minibiografia**

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista Capes. Graduada em História pela Universidade Federal Fluminense. Possui interesse no estudo sobre a crítica cinematográfica na imprensa carioca da década de 1950, com destaque para os discursos em torno do cinema nacional.

## **2) Uma chanchada censurada: *Maria 38* (Watson Macedo, 1959) e o realismo social**

*Carlos Eduardo Pinto de Pinto (UERJ)*

### **Resumo**

O roteiro de *Maria 38*, de Watson Macedo e Ismar Porto, acompanha Maria (Eliana Macedo), cujo epíteto faz referência ao calibre de sua arma. Detida por roubos e outros delitos, a protagonista é alvo do afeto do guarda Chico (John Herbert), que tenta, em vão, “regenerar” a moça. Envolvida com uma quadrilha, ela se passa por babá de um menino para facilitar o roubo da mansão de sua família, mas se arrepende quando descobre que o objetivo era sequestrar a criança. Redimida por ajudar a polícia, pode enfim aceitar as investidas de Chico. O circuito social do filme (anúncios, entrevistas, críticas) apresenta vestígios de uma aproximação com padrões realistas em voga na segunda metade da década de 1950, principalmente após a estreia de *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955). Esse, considerado o inaugurador do cinema moderno brasileiro, entabulava um diálogo com o Neorealismo italiano – mas não só –, estabelecendo uma nova forma de filmar a cidade, com foco em personagens favelados. Por conta disso, e da passagem de seu diretor pelo Partido Comunista, teve sua exibição proibida, mobilizando uma campanha internacional por sua liberação (Pinto, 2015).

O impacto de *Rio, 40 graus* sobre as chanchadas foi notado por Rafael e Letícia de Luna Freire (2018), ao indicarem *Depois eu conto* (José Carlos Burle, 1956), produzido por Watson Macedo, como ponto de inflexão nas relações entre o gênero e as favelas. Também conta para esse diálogo o fato de que, no espectro político que organizava a atividade cinematográfica nos anos 1950, Macedo estava no grupo dos independentes, o mesmo de Nelson Pereira, identificado com pautas de esquerda (Melo, 2018). Mesmo que se apresentasse como apolítico (Dias Jr., 2022), Macedo dependia dessa aproximação para enfrentar a concorrência, o que permite, no mínimo, conjecturar que as pautas do grupo estivessem em seu horizonte.

Apesar da expectativa de uma mudança nos padrões de seus filmes com *Maria 38*, a crítica concluiu que Macedo falhou em fazer “cinema sério”, por medo de perder o seu público fiel. Tal percepção foi reforçada quando o filme foi proibido para menores de 18 anos e Macedo, consternado pela decisão da Censura, fez uma campanha pela liberação para uma faixa que incluísse, ao menos, os adolescentes. Por fim, após apelo judicial, a obra foi autorizada para maiores de 10 anos, desde que realizasse o corte de uma sequência de briga entre mulheres em uma cadeia. Em reportagem sobre o caso, se enfatiza a “inocência” do filme, que não oferecia

nenhum risco à juventude, abordando temas sérios com um propósito educativo (“Justiça”, 1959, p. 12).

Para o objetivo perseguido pelo trabalho, o fato ganha interesse por se configurar como indício de uma recepção diferenciada, que percebe no filme algum “perigo”, assim como ocorreu com *Rio, 40 graus*. Contudo, aqui a motivação não era um pressuposto caráter comunista, mas a apresentação de personagens e situações consideradas imorais, por conta do diálogo com o realismo social.

### ***Bibliografia***

DIAS Jr., Jocimar Soares. *Este mundo é uma frescura!: leituras frescas das chanchadas de Watson Macedo*. 2022. Tese (doutorado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Artes e Comunicação Social, UFF, Niterói, 2022.

FREIRE, Rafael de Luna; FREIRE, Letícia de Luna. “As favelas cariocas nas chanchadas: de berço do samba a problema público”. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 15, n. 43, p. 276-301, mai/ago, 2018.

“JUSTIÇA decide que *Maria 38* pode ser exibido para menores”. *O Jornal do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 37, n. 12045, p. 12, 10 dez 1959.

MELO, Luís Alberto Rocha. “O cinema independente no Rio de Janeiro”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova História do cinema brasileiro*. Vol. 1. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. “*Rio, 40 graus*: a disputa pela imagem da capital do Brasil nos Anos Dourados”. *Acervo*, v. 28, n. 1, p. 120-131, 2015.

### ***Minibiografia***

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

### **3) Raça, política e tecnologia no cinema colorido brasileiro dos anos 1950**

*Rafael de Luna Freire (UFF)*

#### ***Resumo***

Em 1954, durante o III Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, foram apresentadas pinturas exclusivamente monocromáticas, num protesto que ficou conhecido como o Salão Preto e Branco. As razões para isso estavam na reação da classe artística ao radical aumento no preço das tintas importadas devido à revisão das tarifas alfandegárias pelo governo de Getúlio Vargas.

Se a dependência de produtos importados e tecnologia estrangeira afetava as belas artes, o que dizer de uma arte bem mais cara e complexa com o cinema? Assim, esta comunicação parte de uma abordagem intermediária sobre a cor no cinema brasileiro, tendo como foco a transformação global decorrente da comercialização das novas películas coloridas monocapa – a exemplo do Eastmancolor, da Kodak, lançado em 1950 – que finalmente permitia a produção industrial de filmes coloridos de forma mais prática e econômica.

Mas iremos enfatizar como, no Brasil, a popularização do cinema a cores esbarrou em duas questões fundamentais: a dificuldade de importação de negativo colorido e a ausência no país de laboratórios capazes de revelar e copiar película cinematográfica colorida. Embora várias

barreiras técnicas tenham sido superadas pelo impulso industrializante do cinema brasileiro na década de 1950, o “problema da cor” permaneceu de difícil solução. A estratégia colocada em prática pelo primeiro longa-metragem ficcional brasileiro colorido, *Meu destino em apuros* (Ernesto Remani, 1953), foi a da coprodução internacional, que facilitava o acesso a insumos e laboratório estrangeiros.

Mas essa apresentação irá focar na adoção dessa estratégia pelos curtas-metragens documentários brasileiros, isto é, pela tradicional e estruturante “cavação”. Como estudo de caso, iremos abordar o processo de realização do filme *Flagrantes do 36º Congresso Eucarístico Internacional* (1956), primeira produção a cores de Isaac Rozemberg, produtor e realizador de inúmeros cinejornais e reportagens cinematográficas. Analisando como Rozemberg filmou o Congresso Eucarístico Internacional – um grande evento internacional ocorrido no Rio de Janeiro – iremos destacar a questão racial, conforme foi trazida à tona, exatamente em 1955, pelo Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento. Assim, pretendemos articular os desafios econômico-tecnológicos estruturais do cinema brasileiro com as discussões estéticas, raciais e políticas relacionadas ao uso ou não da cor por uma arte brasileira nacional, moderna e engajada em meados do século XX.

Por fim, destacaremos o papel do cineasta húngaro George Jonas nessa história, ao criar o laboratório Policrom, em 1958. Pela capacidade do Policrom (depois igualada pelo concorrente Rex) de processar película colorida que o cinema brasileiro em preto e branco começou a deixar de ser uma opção quase inevitável para se afirmar como uma escolha consciente.

### ***Bibliografia***

BOTELHO, Shannon. “Lembrar para não esquecer: arte e política no Salão Preto e Branco (1954)”. *Arte e Ensaios*, vol. 26, n. 40, jul./dez. 2020.

FREIRE, Rafael de Luna. “Color as a foreign accent: Brazilian films and film laboratories in the 1950s.” In: STREET, Sarah e YUMIBE, Joshua (Orgs.). *The monopack revolution at midcentury*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2024.

HEFFNER, Hernani. “Laboratórios cinematográficos”. In RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

JONAS, George. *A cor da vida*. São Paulo: Editora de Cultura, 2009.

SCHETINO, Paulo B. C. *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

### ***Minibiografia***

Professor associado no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, onde coordena o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF).

## **♦ 16h30 – Mesa 8 – *Corpos, poesia e instituições***

### **1) *Na Boca do Mundo: um diálogo entre a sutileza e o histrionismo***

*Rafael Jacinto Rodrigues (UFJF)*

### ***Resumo***

A década de 1970 foi um momento de crescimento quantitativo discreto, mas extremamente relevante de diretores negros no cenário cinematográfico nacional. Foi nesse contexto que nomes como Odilon Lopes, Zózimo Bulbul, Waldir Onofre, Adélia Sampaio e o nigeriano Ola Balogun realizaram filmes profundamente particulares e se tornaram figuras

incontornáveis ao se pensar a presença de artistas negros por trás das câmeras no contexto brasileiro. É no meio dessa conjuntura – um momento comercialmente áureo para a Embrafilme, inclusive – que surge o filme *Na boca do mundo* (1978), de Antônio Pitanga, um artista que, antes de chegar à direção – assim como Zózimo Bulbul –, passou por diversos setores do campo cinematográfico, com destaque especial à atuação. Nesse sentido, desde que Antônio Luiz Sampaio realizou seu primeiro trabalho como ator ao lado de Trigueirinho Neto em *Bahia de Todos os Santos* (1960) e tornou-se, em razão do nome do personagem que interpretou, Antônio Pitanga, até chegar a essa jornada como diretor, ele acumulou ricas e heterogêneas experiências dramáticas ao lado tanto de diretores com um tropismo mais forte por modos de encenação mais austeros, ligados a uma espécie de classicismo herdado do teatro burguês do século XIX e do romance oitocentista, quanto de diretores com propostas mais disruptivas, agressivas e fundamentalmente modernas. Nessa perspectiva, seu primeiro longa-metragem, mesmo partindo de uma narrativa melodramática tradicional de triângulo amoroso e apresentando complexas tramas escópicas entre as personagens, além de momentos extraordinários de sutileza e de internalização de sentimentos, é uma obra que carrega consigo, também, uma característica completamente histriônica, algo que parece herdado de Glauber Rocha ou Rogério Sganzerla, enfim, um longa repleto de momentos em que os corpos dos atores se tornam pura superfície, partículas de um sistema entrópico que externalizam, por meio de gritos e esperneios, tudo o que sentem em seus respectivos interiores. Curiosamente, se a própria forma do filme parece se servir de pólos opostos, um internalizante e outro externalizante – um psique e outro matéria, em termos gerais –, as personagens do trio protagonista também são dotadas de uma dupla polaridade: são, a um só tempo, vítimas e algozes umas das outras, de modo a não serem nem elevadas nem condenadas pela narração. Diferentemente do que afirma Robert Stam em seu livro *Multiculturalismo tropical*, dizendo que a trama do filme cria a reação adversa de “fazer da mulher branca o bode expiatório por aquilo que é basicamente a responsabilidade do homem branco, enquanto faz dos mulatos os bodes expiatórios de uma situação que não é armada por eles, situação em que eles são vítimas” (Stam, 2008, 397), o filme é marcado por um forte dialogismo moral que complexifica todas as relações étnico-sociais do longa, criando um comentário profundamente complexo e antimoralista sobre o *status quo* racial do Brasil nos anos 1970.

### **Bibliografia**

- AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2011.
- AUTRAN, Arthur. *Imagens do negro na cultura brasileira: considerações em torno do cinema, teatro, literatura e televisão*. São Carlos: EdUFSCar, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. “A cidade, o campo”. In: ROCIO, Celina. *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC/Embrafilme/Funarte, 1980, p. 137-150.
- GATTI, André. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo, EDUSP, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

### **Minibiografia**

Rafael Jacinto Rodrigues é graduado no Bacharelado de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, onde defendeu a monografia *Reflexões sobre polifonia e distanciamento no cinema: o caso de Rastros de ódio*. Atuou como monitor da disciplina de Teoria do Cinema e do Audiovisual I, orientado pelo professor Dr. Luiz Carlos Oliveira Jr.. Atualmente é parte da equipe do Cineclubes Movimento e publica traduções no *Substack* Palavras Vetustas.

## **2) Márcio Borges entre estrelas, bandeiras e esquinas: O cinema e a política do poeta**

*Daniel Pecego Vieira Caetano (UFF)*

### **Resumo**

Antes de se tornar conhecido como letrista de composições de grande sucesso do movimento musical conhecido como Clube da Esquina, tais como “Tudo que você podia ser”, “Clube da Esquina”, “Clube da Esquina nº2”, “Um girassol da cor do seu cabelo”, “O aventureiro do São Francisco” e outras, Márcio Borges, ao longo dos seus anos de formação, chegou a flertar fortemente com o cinema e com o ativismo político. Ainda criança, o futuro poeta tornou-se cinéfilo e sonhava ser cineasta. Já na adolescência, fez cursos no Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais e acompanhou o movimento cineclubista, onde conheceu figuras decisivas da sua idade e de gerações anteriores, tais como Neville D’Almeida, Geraldo Veloso e os irmãos Maurício e Ricardo Gomes Leite. Mais tarde, ganhou do pai uma câmera 16mm Paillard-Bolex, com a qual realizou *Joãozinho e Maria*, o único curta-metragem que dirigiu, montado por Geraldo Veloso. Em conjunto com filmes como *Documentário*, de Rogério Sganzerla, *Olho por olho*, de Andrea Tonacci, e *O bem-aventurado*, de seu amigo Neville, também filmado com a Paillard-Bolex de Márcio, *Joãozinho e Maria* foi lançado em 1966 na segunda edição do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla – chegando a ser premiado na ocasião – e fez parte da mostra de curtas 16mm da 2ª Semana de Cinema Brasileiro de Brasília. Mais ou menos no mesmo período, Borges envolveu-se com a militância política, chegando a ser fundador no núcleo de Minas Gerais da POLOP – Organização Marxista Revolucionária de Política Operária, em conjunto com companheiros de militância como a sua amiga Dilma Rousseff. Borges chegou então a ser investigado pelos órgãos de repressão – e, ao ser prevenido graças a laços familiares de que estava tendo seus passos acompanhados, decidiu mudar de rumo.

Esta comunicação irá relacionar falas já conhecidas sobre o contexto cultural do período (como o célebre relato da importância do filme *Jules e Jim* para a constituição do Clube da Esquina) e entrevistas recentes, uma delas ainda inédita, concedida por Borges para o documentário *Ladeiras da memória – paisagens do Clube da Esquina*. A partir destes relatos e de análises críticas, pretende-se traçar os caminhos do poeta naquele período para apresentar uma perspectiva ampla sobre o caldeirão cultural de Belo Horizonte naquele período.

### **Bibliografia**

ANDRADE, Raabe. *Ladeiras da Memória – paisagens do Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2025.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 9 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2019.

CHAVES, Geovano M. *Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964)*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

FOSTER, Lila. “Matizes da cultura jovem: imagens e imaginários em torno do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla”. Revista *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol 34, nº 72, p.30-53, jan-abr 2021.

### ***Minibiografia***

Professor do Depto. de Artes e Estudos Culturais no IHS-UFF. Formou-se em Cinema pela UFF e fez mestrado e doutorado em Literatura Brasileira pela PUC-RJ. Produziu e dirigiu mais de dez filmes, entre longas, curtas e médias metragens. Foi colaborador das revistas *Filme Cultura*, *Cinética* e *Contracampo*. Está finalizando em 2025 o longa documentário *Ladeiras da memória – Paisagens do Clube da Esquina*, dirigido em parceria com Raabe Andrade, e o curta *Vulto sagrado*.

### **3) Ressurgir das cinzas: a Cinemateca do MAM após o incêndio do Museu de 1978**

*Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF)*

#### ***Resumo***

Na noite de 8 de julho de 1978, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) sofreu um devastador incêndio. Trata-se de um tenebroso marco na história da instituição. A Cinemateca foi atingida em seus escritórios e auditório, localizados no 3º andar do Bloco de Exposições, destruído pelo fogo. Por sua vez, o acervo de filmes, localizado no Bloco Escola, ficou incólume às chamas. No entanto, foi impossível a Cinemateca não sofrer as consequências do sinistro, pois demorou um tempo para o MAM-Rio se reerguer, já que, em seguida, uma grave crise financeira se abateu sobre o Museu. Em suma, após o trauma, houve dificuldades de continuar as atividades em um cenário de reconstrução, chamado pelo Museu de “plano de reestruturação interna”, ao qual se somou uma conjuntura de recessão econômica e hiperinflação no país.

No começo de 1979, a Cinemateca suspendeu as atividades de envio de cópias do seu acervo para fora do Rio de Janeiro, atendendo apenas aos compromissos assumidos anteriormente. Essa situação permaneceu praticamente até 1982, quando a Cinemateca do MAM recebeu uma verba de quinze milhões de cruzeiros da Embrafilme para serviços de copiagem, conservação e obras. No final daquele ano, na noite de 20 de dezembro, a Cinemateca sofreu um incêndio no Bloco Escola, que atingiu a biblioteca. Afortunadamente, foram perdidos apenas alguns livros. Durante o período de reconstrução, houve uma ampliação e renovação da equipe, formada por muitos jovens universitários, entre eles, Francisco Sérgio Moreira, Juçara Palmeira, Carlos Eduardo Pereira (Cadu) e Hernani Heffner. A Cinemateca se transferiu integralmente para o Bloco Escola, onde foram construídos uma reserva técnica e um novo auditório, atualmente chamado Cosme Alves Netto.

Assim, a nossa proposta é pensar esse período de reerguimento da Cinemateca do MAM, ocorrido após o incêndio de 1978, em três vertentes. A primeira é referente à difusão, por intermédio da programação em espaços alternativos, até a inauguração do novo auditório, em 1987. Por esse viés, podemos compreender as parcerias firmadas com o Grupo Estação Botafogo e o FestRio – Festival Internacional de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, entre outras ações. Uma segunda vertente seria referente à preservação/conservação. Nesse ponto, destacamos a assinatura do convênio com a Embrafilme, que liberou uma verba para a construção de uma reserva técnica. Também no início dos anos 1980, o laboratório Líder assinou um convênio pelo qual passou a depositar matrizes na Cinemateca do MAM. E, por fim, a terceira vertente versa sobre a infraestrutura da instituição, com a necessidade de restaurar o prédio do MAM-Rio após o sinistro. Para tal, foi fundamental o recebimento de verbas da Prefeitura do Rio de Janeiro, por intermédio da RioArte, assim como do Governo

do Estado, através da Fundação de Artes do Rio de Janeiro (FUNARJ), além da União e de empresas privadas.

### ***Bibliografia***

D'ARAÚJO, Maria Celina (Org.). *Redemocratização e mudança social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

LOPES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. Rio de Janeiro: Prestígio editorial, 2013.

MENDES, Marcelo França. *Eu que amava tanto o cinema: uma viagem pessoal pela aventura do Cineclube Estação Botafogo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

NÚÑEZ, Fabián. “Esboço para um estudo histórico da gestão Cosme Alves Netto na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”, *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 1-22, jul./dez., 2022

PIRES, Bianca Salles. *A formação de públicos cinéfilos: circuitos paralelos, Museus e Festivais Internacionais*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

RUIZ, Giselle. *Arte/cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2013.

### ***Minibiografia***

Professor Associado do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também é credenciado ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine). É líder do grupo de pesquisa CNPq Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA) e pesquisador vinculado ao Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA).

### **♦ 18h00 – Encerramento**

## VII JORNADA DE ESTUDOS EM HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

### *Lugares da política na historiografia do cinema brasileiro*

#### **Equipe**

##### *Comitê Organizador*

Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar)  
Luís Alberto Rocha Melo (UFJF)  
Rafael de Luna Freire (UFF)

##### *Equipe de produção*

Edileis Novais  
Leda do Nascimento Rosa  
Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis

##### *Assessoria e comunicação*

Enrico Gonçalves Mancini

##### *Identidade visual e material gráfico (VII Jornada)*

Ruan Esteves de Carvalho

##### *Equipe de audiovisual*

Carlos Frederico Costa Arruda  
Enrico Gonçalves Mancini

##### *Identidade visual (Logotipo)*

Luiz Garcia

##### *Site*

Mel Graco Fonseca Duarte

#### **Realização**



#### **Apoio**

