



Caderno de Resumos

Rio de Janeiro e Niterói, 16 a 18 de agosto de 2017

A I Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro é uma realização do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), e dos Grupos de Pesquisa “História do cinema no Brasil: recepção, mercado e tecnologia”, “Historiografia audiovisual” e “Cinema brasileiro: história e preservação”.

O evento conta com o apoio do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL-UFJF), do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (PPGIS-UFSCar) e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A Comissão Organizadora é formada pelos professores Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar), Luís Alberto Rocha Melo (UFJF) e Rafael de Luna Freire (UFF).

Mais informações em: www.cinevi.uff.br/jornada

DIA 1 – 16 de julho de 2017 – Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro

I Fórum de pesquisas em história do cinema brasileiro

14:10 – Apresentações e estudos de acervos

Carlos do Amaral Fonseca, sua trajetória e seu acervo.

Rafael de Luna Freire (UFF) e Natália Teles (UFF)

Resumo:

Este trabalho teve origem na doação do acervo documental do crítico, produtor e gestor cultural Carlos do Amaral Fonseca (1930-2006) para o Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense e para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde ele atualmente se encontra em processo de organização. Esta apresentação fará um breve resumo da trajetória profissional de Carlos Fonseca, descreverá brevemente o seu acervo documental, e analisará o único filme que ele co-dirigiu, o curta-metragem *Rio, maravilha do mundo* (Carlos Fonseca e Ruy Pereira da Silva, 1965), realizado através da Procine, produtora da qual foi sócio.

Nascido em Alfenas, MG, mas criado em Copacabana, para onde a família se mudou na sua juventude, Fonseca sempre foi um apaixonado por cinema. Num contexto de intenso movimento cineclubista e de expansão da cinefilia no Rio de Janeiro, Fonseca e amigos de infância como Flávio Manso Vieira e Arnaldo Arêas Coimbra criaram, em 1956, o Centro de Cultura Cinematográfica (CCC). A partir daí, eles se aproximaram de Ruy Pereira da Silva, então responsável pelo Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna, o que acabou significando a fusão do CCC com a futura Cinemateca do MAM (QUENTAL, 2010). No final de 1957, Fonseca recebeu a honra de substituir seu ídolo, o crítico Moniz Viana, na coluna sobre cinema do *Correio da Manhã*, enquanto Moniz e Ruy viajavam à Europa e Estados Unidos, com vistas à realização, no ano seguinte, do histórico Festival História do Cinema Americano. Posteriormente, Ruy e Moniz romperam a parceria e o primeiro se afastou da Cinemateca, dedicando-se, então, à produção de filmes, através da sua produtora, Procine, criada em 1960 (FREIRE, 2015).

Nesse período, além de sua atuação na Cinemateca do MAM, Fonseca realizou uma série de atividades como crítico, escrevendo em *A Noite, Cine Revelação, Revista de Cultura Cinematográfica* e *Rio Magazine*. Trabalhou também na Shell, particularmente na Fimoteca Shell. Em 1965, a Procine começou a produzir um curta em exaltação às belezas do Rio de Janeiro, já prevendo sua participação no Festival Internacional do Filme (FIF) no ano seguinte. A exibição e premiação do curta *Rio, maravilha do mundo* (1965) no FIF significou a reaproximação de Ruy e Fonseca do crítico Moniz Viana, diretor-geral do festival.

A partir de então, a carreira de Fonseca voltou a estar estreitamente ligada à do mais respeitado e temido crítico do Brasil, sendo ele talvez um dos mais fieis “Moniz Boys” (MATOS, 2002). Acompanhando Moniz Viana, Fonseca ingressou no Conselho de Cinema do *Correio da Manhã* e, em 1967, também no Instituto Nacional de Cinema (INC), onde chegou a se tornar editor da revista *Filme Cultura*. Nesse período, exerceu diversas funções no INC enquanto também atuou na produção dos longas-metragens *Quelê do Pajeú* (Anselmo Duarte, 1969), *O descarte* (Anselmo Duarte, 1973), *Pureza Proibida* (Alfredo Sternheim, 1974) e *O mundo em que Getúlio viveu* (Jorge Ileli, 1976).

Deixando o INC em 1976, Fonseca voltou a trabalhar na crítica diária em jornais e revistas como *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *O Globo* e, já nos anos 1990, *Manchete*. Doado pela família, o acervo de Carlos Fonseca é composto por diversos documentos pessoais sobre sua vida e carreira, fundamentais para a análise de um segmento da corporação cinematográfica pouco estudado, geralmente alinhado a uma tendência conservadora em oposição ao grupo do Cinema Novo. Ou seja, documentos relevantes para a compreensão do que pode ser chamada de a “história reacionária do cinema brasileiro” (MELO, 2016). Para além disso, Fonseca era um cinéfilo ardoroso e guardou fotografias e *releases* de centenas de filmes, brasileiros e estrangeiros, que ele recebia das distribuidoras para divulgação na imprensa, fazendo com que seu acervo represente também uma contribuição preciosa principalmente para o estudo do cinema brasileiro das décadas de 1950, 1960 e 1970.

Bibliografia básica:

FREIRE, Rafael de Luna. “Quem é Gerson Tavares?” in: D’ANGELO, Raquel Hallak; D’ANGELO, Fernanda Hallak (orgs.), *CineOP: 10ª Mostra de Cinema de Ouro Preto*, Belo Horizonte: Universo Produções, 2015.

QUENTAL, José Luiz de Araújo. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Niterói: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2010.*

MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior: Viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MELO, Luís Rocha. “Historiografia audiovisual: a história escrita pelos filmes”. *Ars*, v. 14, n. 28, 2016,.

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

VIANNA, Antonio Moniz. *Um filme por dia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

Minibiografia:

Rafael de Luna Freire é professor de História do Cinema Brasileiro no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de PósGraduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense. Coordenou o projeto “Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares”, através do qual chegou ao acervo Carlos Fonseca, cuja doação para a UFF/Cinemateca do MAM viabilizou, estando à frente de sua organização e tratamento.

Minibiografia:

Natália Teles é estudante do sexto período no curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFF. cursou as disciplinas “Estudos de Cinematografia Brasileira I” (2016.2) e III (2017.1), dedicadas à organização do acervo de Carlos Amaral da Fonseca.

O acervo fotográfico da Carriço Film: primeiras impressões

Alessandra Souza Melett Brum (UFJF)

Resumo:

Essa comunicação tem por objetivo apresentar as primeiras impressões relativas ao acervo fotográfico da *Carriço Film* depositado no Museu Mariano Procópio na cidade de Juiz de Fora. O acervo fotográfico da *Carriço Film* é composto por aproximadamente 3 mil fotos, correspondente ao período de atuação da empresa nas décadas de 1930, 40 e 50. As fotografias estão em formato 10x15 e há ainda algumas poucas ampliações no formato 20x25. Não constam os negativos e não se sabe se eles ainda existem. O

material recebeu um tratamento inicial em que as fotos foram dispostas em cartões com uma película protetora e foram armazenadas em gavetas de arquivo de armário de aço. O conjunto de fotografias não estão catalogadas e nem digitalizadas. Segundo Rosane Carmanini, responsável pelo setor de fotografia do Museu, na década de 1980 uma equipe de estagiárias iniciou um trabalho de identificação do material fotográfico comparando as fotos com os cinejornais digitalizados. Mas, o trabalho foi descontinuado e desde então o acervo não recebeu mais nenhum tratamento.

A história da *Carriço Film* e da trajetória de João Gonçalves Carriço como cinejornalista e exibidor proprietário do Cine Theatro Popular na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, possui três obras de referência, a saber: *Cinejornal Carriço*, da Cinemateca Brasileira (2001); *João Carriço, o amigo do povo*, de Martha Simarco (2005); *Cinejornalismo Brasileiro. Uma visão através das lentes da Carriço Film*, de Adriano Medeiros (2008).

O diferencial da atuação da *Carriço Film*, para além de ter realizado cinejornais fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, está no fato de ter produzido ininterruptamente por 23 anos, de 1933 a 1956, de um a dois cinejornais em 35mm por mês. A *Carriço Film*, que funcionava no mesmo prédio do Cine Theatro Popular, era equipada com um laboratório completo (revelação, montagem e sonorização) para a realização de seus cinejornais. Segundo Adriano Medeiros, “a Carriço Film chega a possuir dez filmadoras, refletores, caminhão de som, carros de divulgação. Na equipe, havia de dois a quatro cinegrafistas, auxiliares de iluminação, que também eram os motoristas, projetistas, narradores, montadores e pessoas da limpeza” (MEDEIROS, 2008, p. 83).

A *Carriço Film* tinha como principal atividade a realização de Cinejornais que eram cobertos também pelo trabalho de um fotógrafo *still* (SIRIMARCO, 2005). Nessa pesquisa procuramos compreender o acervo fotográfico na sua relação com os cinejornais, mas sobretudo na sua especificidade de registro fotográfico como duplo testemunho, na acepção de Boris Kossoy (2014), por aquilo que a fotografia pode nos informar sobre o passado, mas também pelo que nos diz de seu autor.

Essa é uma pesquisa que está vinculada ao projeto de pesquisa “Minas é Cinema: um levantamento das atividades cinematográfica de Minas Gerais - parte 2” apoiado pela Fapemig e desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa CPCine: História, estética e narrativas em cinema e audiovisual.

Bibliografia básica:

BRUM, Alessandra; MELO, Luís Alberto Rocha; PUCCINI, Sérgio. *Cinema em Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2017 (no prelo).

CINEMATECA BRASILEIRA. *Cinejornal Carriço*. São Paulo: BC Gráfica/Editora, 2001. Catálogo.

FERRAZ, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*. 2016. 401f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

MEDEIROS, Adriano. *Cinejornalismo Brasileiro. Uma visão através das lentes da Carriço Film*. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

SIRIMARCO, Martha. *João Carriço, o amigo do povo*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2005.

Minibiografia:

Alessandra Brum é professora do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora/MG. Autora do livro *Hiroshima mon*

amour e a recepção da crítica no Brasil (Annablume, 2014). Atualmente coordena a pesquisa “Minas é cinema. Laboratório de pesquisas e banco de dados sobre as atividades cinematográficas e audiovisuais em Minas Gerais – Parte 2”, financiada pela Fapemig.

Apresentação de filmes 9,5mm do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual – LUPA.

João Luiz Vieira (UFF) e Rafael de Luna Freire (UFF)

Resumo:

O Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF) é uma iniciativa que dá continuidade à tradição de ações voltadas para o campo da preservação audiovisual realizadas pelo Curso de Cinema e Audiovisual da UFF. Da criação da disciplina “Preservação, memória e políticas de acervos audiovisuais”, a primeira sobre o tema no currículo obrigatório de uma graduação em cinema na América Latina, à formalização de um convênio entre a UFF e a Cinemateca do MAM-RJ, o tema da preservação audiovisual tem permeado as ações e propostas do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF nos últimos anos. Cabe lembrar aqui que essa disciplina começou como uma optativa do currículo do bacharelado em cinema e audiovisual, mas que foi transformada em disciplina obrigatória do mesmo currículo.

A criação do LUPA está inserida no projeto de construção de novas instalações para o Instituto de Arte e Comunicação Social no campus do Gragoatá, ampliando e modernizando a infraestrutura atualmente disponível para vários cursos do instituto, entre os quais o de Cinema e Audiovisual. Além de criar condições para a realização das atividades voltadas para a preservação audiovisual na própria UFF, o LUPA teria também a função de funcionar como um arquivo audiovisual temático. Nos últimos anos, o modelo de grandes cinematecas nacionais tem sido questionado, sendo proposta a formação de redes de arquivos temáticos e regionais (FRICK, 2011). Nesse sentido, o LUPA, um arquivo de filmes universitário, tem como foco, em princípio, a preservação de filmes amadores do Estado do Rio de Janeiro, delimitando um escopo regional e temático que privilegia uma série de produções não-profissionais nas quais se incluiriam as próprias produções estudantis realizadas pelo curso de cinema e audiovisual da UFF. Atuando nas margens e nas lacunas das grandes cinematecas, voltadas em sua maioria para a preservação de longas-metragens, o LUPA pretende voltar-se para os chamados “filmes órfãos”, conceito que tem dinamizado as discussões e práticas do campo da preservação audiovisual nos últimos anos (STREIBLE, 2009). Para o LUPA, em sintonia com o conceito institucionalizado de “filme órfão”, estamos mais interessados em materiais que se situam na periferia do cinema comercial e em domínio público, filmes domésticos, filmes educacionais, independentes, institucionais, publicitários etc.

Mesmo sem suas instalações físicas prontas, o LUPA iniciou sua atuação, recebendo a doação de um lote de nove rolos de filmes 9,5mm. Trata-se de uma bitola não-profissional, lançada para os equipamentos franceses Pathé Baby em 1922 e que se tornaram bastante populares no Rio de Janeiro nos anos seguintes (FOSTER, LEÃO, 2015). O conjunto de nove filmes a serem aqui exibidos, com duração de 6 a 10 minutos cada, possivelmente pertenciam ao mesmo realizador, J. Nunes, como vemos nos créditos, provável autor da maior parte das imagens. Alguns rolos contêm títulos e créditos, outros não, embora todos pareçam estar montados. Este conjunto de filmes traz

imagens raríssimas do Rio de Janeiro e de Teresópolis, entre os anos 1920 e 1940, revelando visões de autoridades como o presidente Washington Luís, mas também de multidões de populares nas festas da Igreja da Penha e do carnaval de rua. Revelam facetas inusitadas (uma tourada!) de um Rio de Janeiro já moderno (com corridas de carro) e ainda arcaico (em que galinhas eram criadas e degoladas nos quintais das casas).

Será apresentada uma compilação de quinze minutos de duração desse material, editada por professores e alunos e possibilitada pela digitalização realizada na Cinemateca Brasileira graças à parceria da UFF com a Cinemateca do MAM. Foram privilegiadas imagens menos deterioradas (muitos trechos estão inutilizados devido ao encolhimento da película) e também as mais representativas da riqueza e variedade dos filmes encontrados.

Bibliografia básica:

FOSTER, Lila; LEÃO, Roberto Souza. *A presença da Pathé Baby no Rio de Janeiro e a coleção Paschoal Nardone no acervo do AGCRJ*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, n. 9, 2015.

FRICK, Caroline. *Saving cinema: the politics of preservation*. New York: Oxford University Press, 2011.

MENEZES, Ines Aisengart Menezes. *Memorial crítico na área de preservação audiovisual*, Monografia de conclusão de curso – Departamento de cinema e vídeo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009

STREIBLE, Dan. The state of orphan films: editor's introduction. *The Moving Image*, AMIA, v. 9, n. 1, 2009.

Minibiografia:

João Luiz Vieira é Professor Titular do Departamento de Cinema e Vídeo, atual Coordenador do PPGCine-Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, e integrante do LUPA-UFF

Minibiografia:

Rafael de Luna Freire é professor de História do Cinema Brasileiro no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense, e integrante do LUPA-UFF.

16:00 – Homenagem à Hilda Machado



Professora, cineasta, pesquisadora, repórter, militante, historiadora, poeta... A trajetória de Hilda Machado (1952-2007), a quem a I Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro presta homenagem nos seus 10 anos de falecimento, é abrangente e multifacetada. Nela, a curiosidade obsessiva – qualidade intrínseca de todo pesquisador apaixonado por seu tema – somava-se a uma sensibilidade extrema. Mais do que uma personagem singular, Hilda Machado tinha algo de misterioso, o que a multiplicidade de seus interesses, o volume de material inédito e o aspecto um tanto fragmentado de sua metodologia ajudavam a realçar.

Hilda falava pouco de si, mas projetava-se inteiramente em seu trabalho acadêmico e criativo. À pretensa “objetividade” positivista da Academia, contrapunha a intuição intelectual e os *insights* poéticos. Nas aulas de História do Cinema Brasileiro e na Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, onde lecionava, preferia uma saudável e generosa anarquia em suas relações com alunos e orientandos – que quase sempre se transformavam em amigos –, à caricata sisudez dos “grandes mestres”. Sua didática era anticonvencional: as aulas se davam em bibliotecas, museus, centros culturais ou mesmo em sua casa, nos passeios pelas ruas do centro do Rio ou nos bares da cidade. A pesquisa criteriosa e o rigor no levantamento de fontes não impediam o envolvimento afetivo com o objeto de estudo. História e ficção habitavam o mesmo impulso intelectual. Personagens excepcionais ou obscuros a atraíam com igual intensidade: que o digam as pesquisas que desenvolveu sobre Laurinda Santos Lobo e Raymundo Ottoni de Castro Maya, duas figuras do mecenato e da elite carioca da primeira metade do século passado, ou sobre o italiano Alberto Traversa, cineasta de carreira errática e internacional, que no Brasil realizou *O segredo do Corcunda* (1924), um dos nossos poucos remanescentes do período silencioso. Se a pesquisa sobre Laurinda Santos Lobo, publicada em livro em 2002, a fez mergulhar na *belle époque* carioca e no bairro de Santa Teresa, o interesse por Traversa a levou à Itália e à Argentina, locais onde o cineasta realizou alguns de seus filmes.

Entre 1974-77, Hilda Machado foi Chefe de Divisão de Promoção da Embrafilme, responsabilizando-se pelo lançamento de mais de 500 longas-metragens. Nesse mesmo período atuou como repórter, redatora e apresentadora do programa *Cinamateca*, exibido pela TV Educativa do Rio de Janeiro. A prisão no final dos anos 1970, em consequência da militância contra a ditadura civil-militar, a levou a uma espécie de semiclandestinidade. Isso deve ter contribuído para um certo retraimento, que só aos

poucos foi rompido. Nos primeiros três anos da década de 1980, o nome de Hilda Machado aparece de forma discreta, em funções aparentemente técnicas ou burocráticas: na Embrafilme, trabalha no setor de documentação, divulgação e publicação; para a Paz e Terra, faz a editoração dos dois volumes das críticas de Paulo Emilio Salles Gomes no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*; mudando-se para São Paulo, trabalha na prefeitura de Osasco.

São Paulo parece ter sido um ponto de virada em sua trajetória: além de defender um mestrado na USP sobre Nelson Pereira dos Santos (1983-87), participou dos cursos oferecidos por Jean-Claude Bernardet que resultaram na publicação de *Cineastas e imagens do povo* (1984), livro-referência sobre o cinema documental brasileiro. Além de Bernardet e de Nelson Pereira, outro mestre desempenhou um papel fundamental na carreira de Hilda Machado como pesquisadora e historiadora do cinema no Brasil: Alex Viany, a quem acompanhou em uma série de entrevistas com nomes da cultura e do cinema carioca dos anos 1930-40. Data daí sua admiração pelo fotógrafo e militante do PCB Ruy Santos, um dos personagens entrevistados por Viany. Hilda Machado foi uma das primeiras a investigar as relações entre as fotografias estáticas de Ruy Santos e o estilo cinematográfico sofisticado que o notabilizou.

A pesquisa em torno de Ruy Santos indica também o interesse de Hilda Machado pelo cinema documental, ou pelo que ela chamava de “desejo de realidade” no cinema brasileiro. Atenta ao processo de revisão historiográfica (em curso pelo menos desde 1970), voltou-se para o filme de “cavação”; buscando as contaminações entre o documentarismo e a ciência, interessou-se pelo institucional *A broca do café* (1925). Pouco antes de falecer, havia iniciado uma série de entrevistas com parentes dos cinegrafistas Alberto e Paulino Botelho.

A discreta funcionária da Embrafilme surpreendeu o meio cinematográfico com seu primeiro e único curta-metragem em 16 mm. *Joilson marcou* (1987), que será exibido durante o I Fórum de Pesquisas em Cinema Brasileiro, ganhou prêmios de melhor direção nos festivais de Gramado, Fortaleza e Rio de Janeiro (Rio Cine Festival). O tema forte e a linguagem direta indicavam uma realizadora preocupada com um cinema de compromissos sociais e políticos que não abrisse mão da experimentação de linguagem, postura que remetia ao seu recente passado de militância e ao interesse por personagens marginalizados, boêmios, visionários, *gauches*.

A cineasta teve mais reconhecimento do que a poeta. Apenas recentemente alguns de seus poemas começaram a circular, em publicações impressas e através da internet. Para Ricardo Domeneck, um dos editores da revista *Modos de Usar & Co.*, que publicou alguns de seus poemas, Hilda “viveu uma existência de poeta camuflada, escondida, silenciosa”. A expressividade das imagens e a ironia cortante de alguns de seus trabalhos a aproxima de poetas contemporâneos como Paulo Leminski e Ana Cristina Cesar: “compomos o obrigatório conflito/repetir com honestidade a velha trama/até que ao fim do primeiro bimestre/erra-se no açúcar/escorrega-se na farsa/e mudam-se todos para a novela das 7” (*O cineasta do Leblon*).

Sobre o eixo temático desta I Jornada, “O que não sabemos sobre a chanchada e ainda não perguntamos”, Hilda Machado certamente teria muitas perguntas a fazer. A “chanchada tardia” foi um de seus objetos de estudo. A atração pela comédia passava por Shakespeare e pelo romance russo (*As 12 cadeiras*), pela rapsódia como estrutura narrativa e pelo espetáculo do “corpo singular”: a teratologia como transgressão.

Num dos seus textos mais tocantes, intitulado “Alberto Traversa: corpo singular e paraíso”, seu *estudo de caso* parece resumir todas essas acalentadas obsessões. Em uma belíssima passagem, Hilda Machado figura Ilha Grande, onde o velho cineasta

italiano morreu tentando rodar seu último longa-metragem, como uma espécie de “paraíso” na América:

A ilusão de que no novo continente as principais necessidades humanas eram satisfeitas com facilidade conduziu à possibilidade ali de uma vida instintiva e desregulada. O paraíso, numa visão não-edênica, incluía os temidos monstros que amedrontavam os viajantes que ousavam cruzar os mares. O paraíso inclui o outro, visto como monstro. A permanência dessa representação nas versões fílmicas do Brasil é surpreendente e grande parte da produção ainda dita nacional se propôs discutir esse país onde monstruosidades corporais convivem na bem-aventurança edênica.

O “paraíso monstruoso” ou a “monstruosidade paradisíaca” poderia ser uma bela chave de compreensão para discutirmos tantos laços soltos e histórias fragmentadas que compõem o cinema feito no Brasil: afinal de contas, as “cavações” que uniam ciência e sensacionalismo em duas cartelas estariam assim tão distantes das chanchadas?

Que a homenagem da I Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro possa contribuir para que a obra de Hilda Machado continue a ser estudada, reconhecida, divulgada!

Texto de Luís Alberto Rocha Melo

DIA 2 - 17 de julho de 2017 – Sala Interartes, IACS-UFF, Niterói

9:30 - Mesa 1 – Chanchada, exibição e distribuição

Retomando a chanchada, entre rumbeiras e cinemas

João Luiz Vieira (UFF)

Resumo:

Seguindo um mote inicial desta I Jornada—*tudo o que você gostaria de saber sobre a chanchada mas ainda não perguntou*—a proposta aqui coloca em questão a revisão histórica de dois títulos do gênero, dirigidos pelo mesmo José Carlos Burle: o bastante estudado, analisado e comentado *Carnaval Atlântida* (1953) e um exemplar do que se costuma chamar de chanchada tardia, *Quem roubou meu samba* (1958). A oportunidade desta revisão, para além das diferentes leituras da inesgotável riqueza semântica exibida nesses e em tantos outros filmes do gênero, coloca em discussão processos contínuos de resignificação de imagens e sons do passado, sempre carregados de sentidos, valores, princípios estéticos e marcas de seu tempo que, no entanto passam a ganhar um novo e inevitável peso a partir da experiência do presente.

Numa historiografia clássica, dissemos que a chanchada, aos poucos, foi sendo absorvida e engolida pela televisão. O que chamávamos majoritariamente de *cinema do rádio* desde os anos 1930, hoje costumamos reiterar o cinema brasileiro mais popular e visível como *cinema de televisão*, um percurso que já estava sendo narrativizado pela própria chanchada, como veremos em *Quem roubou meu samba*. Aqui uma revisão da chanchada pelo viés da *intermedialidade* nos parece um caminho novo e produtivo.

Outra abordagem relacionada diz respeito às possíveis formas em que a exibição sujeita a produção de filmes, uma questão nada nova quando se pensa no tripé produção-distribuição-exibição tão bem azeitada no exemplar caso da Atlântida. A revisão de *Carnaval Atlântida* nesta chave apresenta hipóteses que, além de mostrar uma insuspeitada inserção da chanchada no universo latino-americano pelo viés da música e da dança, expõe o que pode ser visto como uma competição entre cinemas de rua, vizinhos bastante próximos em disputa pelo mesmo público, o São Luiz (1937) e o Azteca (1952), no bairro do Catete, Rio de Janeiro.

Minibiografia:

João Luiz Vieira é Professor Titular do Departamento de Cinema e Vídeo e atual Coordenador do PPGCine-Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

Cinelândia Filmes, *Querida Suzana* e a criação da UCB

Luís Alberto Rocha Melo (UFJF)

Resumo:

A partir de 1946, com a obrigatoriedade de exibição de três longas-metragens nos cinemas lançadores em todo o território nacional, verificam-se diversas mudanças nas relações entre produtores, distribuidores e exibidores. As tensões se mostram mais evidentes no Rio de Janeiro, sobretudo após 1947, quando o então maior exibidor do país, Luiz Severiano Ribeiro Júnior, assume o comando da Atlântida Cinematográfica e cria a distribuidora União Cinematográfica Brasileira (UCB), verticalizando sua atuação. A pergunta que nos move é: de que maneira essa verticalização foi sendo construída? Procuraremos examinar o momento imediatamente anterior à entrada de Ribeiro Júnior na Atlântida, atentando para duas iniciativas aparentemente independentes, mas no fundo associadas: a realização da comédia *Querida Suzana* (Alberto Pieralisi, 1947), coproduzida pela Cinelândia Filmes, pela Cinegráfica São Luiz e pela Cinematografia Imperial, e a fundação da distribuidora UCB.

Fundada em 1943, a Cinelândia Filmes jamais alcançou o prestígio de empresas como a Atlântida ou a Herbert Richers. Contudo, teve uma trajetória prolífica, sobretudo entre os anos 1955-61, quando, em associação com a Cinedistri, realizou comédias com Zé Trindade, Ankito, Procópio Ferreira, Dercy Gonçalves, Arrelia e Mazzaropi. O esquema de produção era baseado em uma fórmula segura e de baixíssimo custo: a produção ficava a cargo de Alípio Ramos e Oswaldo Massaini, a direção era assumida por Eurides Ramos e a parte técnica cabia a Hélio Barrozo Neto, que cuidava da fotografia, da montagem, do som, e muitas vezes dirigia os números musicais. Entre 1947 e 1954, a principal parceria da Cinelândia Filmes se dava com Luiz Severiano Ribeiro Júnior, através da Cinegráfica São Luiz e da UCB.

As relações profissionais entre os irmãos Ramos e Ribeiro Júnior remontam a 1942, quando Alípio ingressou como diretor-superintendente na Distribuição Nacional (DN), empresa fundada no Rio de Janeiro em 1936, e ligada ao empresário Alberto Byington Jr., proprietário da Sonofilms. Entre 1944-45, a DN foi distribuidora dos filmes da Atlântida, que naquela época já contava com a participação de Ribeiro Júnior como exibidor. Inicialmente, *Querida Suzana* seria um filme coproduzido pela Cinelândia Filmes e pela DN. Associando-se a Ribeiro através da Cinegráfica São Luiz e da Cinematografia Imperial, Alípio Ramos fortalece o campo dominado pelo poderoso exibidor. A associação vai além da produção do filme, e se define com a entrada de Alípio e Eurides Ramos como sócios da UCB.

Querida Suzana pode ser entendido como uma experiência inaugural em vários sentidos. A comédia impulsionou a carreira do italiano Alberto Perialisi no Brasil e lançou astros como Anselmo Duarte e Tônia Carrero. Foi o longa de estreia da Cinelândia Filmes, que até então dedicava-se apenas à realização de cinejornais. Além disso, foi o primeiro filme brasileiro a ser lançado pela UCB, que em breve se tornaria a distribuidora mais poderosa em todo o país.

Bibliografia básica:

AUTRAN, Arthur. "RAMOS, Eurides." (Verbetes). In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, p. 448.

"A CINELÂNDIA Filmes passa dos filmes complementares à produção de longa-metragem". *Cine-Repórter* (545). Ano XIII. São Paulo: 29 jun 1946, p. 13.

"DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Ata da Assembléia Geral Ordinária realizada a 11 de maio de 1942". *Diário Oficial* (259). Rio de Janeiro: 07 nov 1942, pp. 16446-7.

HEFFNER, Hernani. "RAMOS, Alípio" (Verbetes). In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, pp. 447-8.

"UM novo filme brasileiro: *Querida Suzana* marca a estreia de Madelaine Rosay, Nelson Vaz e Silvino Netto no cinema nacional". *A Cena Muda* (06). Vol. 27. Rio de Janeiro: 11 fev 1947, pp. 08-9.

"UNIÃO Cinematográfica Brasileira S.A. Ata da Assembléia Geral de Constituição realizada em 28 de julho de 1947". *Diário Oficial* (199). Rio de Janeiro: 29 ago 1947, pp. 11640-1.

Minibiografia: Luís Alberto Rocha Melo é cineasta, pesquisador e professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF. Mestre e doutor em Comunicação pela UFF. Líder do Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual, financiado pelo CNPq e pela Fapemig. Dirigiu, entre outros trabalhos, o curta *Cinebiogravura* (2017) e os longas *Um homem e seu pecado* (2016) e *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* (2012).

Atlântida apresenta: um levantamento quantitativo e qualitativo dos trailers de cinema da companhia

Fernanda Affonso de André Jaber (UFSCar)

Resumo:

Com rica estrutura, o trailer é um discurso audiovisual sobre o filme, endereçado ao público, com intuito de vender o filme (KERNAN, 2004: 4). Ao longo da história do cinema, trailers permanecem até hoje como uma das mais eficientes ferramentas da indústria norte-americana para atrair o espectador. Entre 1930 e 1940, o trailer de cinema, como um formato importado dos Estados Unidos, surge e se insere de forma maciça no contexto brasileiro. A partir de 1940, o formato passa a fazer parte da experiência brasileira de ir ao cinema. Neste período, o discurso publicitário hollywoodiano, com um padrão extremamente uniforme, domina as telas e integra as expectativas do público. Aos poucos, as experiências produtoras brasileiras passam a interagir com o formato. As informações aqui contidas fazem parte de um estudo sobre a assimilação do trailer de cinema pela atividade cinematográfica brasileira entre as décadas de 1940 e 1950. Como parte integral deste estudo, os trailers produzidos pela Atlântida Cinematográfica constituíram fonte essencial de pesquisa, e esta comunicação pretende apresentar os dados já coletados.

O acervo da Atlântida encontra-se atualmente em fase de processamento na Cinemateca Brasileira. Nele figuram trailers de muitos dos filmes feitos a partir de 1949 e de obras emblemáticas da companhia. Trata-se de *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949), *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950), *Aí vem o barão* (Watson Macedo, 1951), *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), *Areias ardentes* (J. B. Tanko, 1952), *Três vagabundos* (José Carlos Burle, 1952), *Matar ou correr* (Carlos Manga, 1954), *De vento em popa* (Carlos Manga, 1957), *O homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959), *Os dois ladrões* (Carlos Manga, 1960) e *As sete Evas* (Carlos Manga, 1962).

Nota-se que o acervo filmico da Atlântida só possui trailers de filmes realizados a partir de 1949, sendo o trailer de *Carnaval no fogo* o primeiro trailer localizado. É importante considerar que este acervo foi muito prejudicado por fatalidades e por transferências de responsabilidade. O material sofreu com um incêndio em 1952 e com uma inundação em 1971, passando por outras instituições até chegar à Cinemateca. Os trailers não encontrados pela pesquisa poderiam facilmente ter sido destruídos ou perdidos. No entanto, também não foram localizados certificados de censura para trailers da Atlântida anteriores ao ano de 1949. Tampouco figuram notas na imprensa acusando a existência de tais trailers. É possível que os primeiros filmes da Atlântida tenham sido lançados sem trailer, por falta de recursos ou sentido de oportunidade.

Em 1947, em meio à ampliação da reserva de mercado para o filme brasileiro a três filmes por ano, houve a entrada de Luiz Severiano Ribeiro Júnior e a saída de Moacyr Fenelon da Atlântida. O novo sócio majoritário da companhia, Severiano Ribeiro possuía conhecida atuação no mercado distribuidor e exibidor, além de um laboratório de cinema. A partir do ano de 1947, todos os filmes da companhia seriam distribuídos pela União Cinematográfica Brasileira de Severiano Ribeiro Júnior. Seria interessante saber se a ativa participação de Ribeiro Júnior, com o foco na distribuição, envolveu alguma alteração não apenas na estética dos trailers da companhia, mas também em sua política de produção.

Um filme é sempre um produto novo, e seu consumo está sempre associado a um risco: nunca o público pode estar completamente seguro de sua qualidade antes de comprar o ingresso e assistir a ele. A indústria cinematográfica americana tenta minimizar esta incerteza com a padronização da publicidade. O padrão do trailer hollywoodiano durante o cinema clássico foi um estilo homogêneo de comunicação, com significados específicos, empregado de modo a proporcionar uma gama de benefícios estratégicos para a comercialização.

A padronização das peças de publicidade não apenas traz a promessa de padrão para filmes individuais. Ela gera um equivalente na indústria de filmes de uma “identidade corporativa”, uma “identidade industrial”. Essa “identidade industrial” existe como uma promessa de qualidade geral: muitos realizadores, uma indústria, um padrão constante de produto. Os trailers trazem essas marcas registradas, “dos estúdios da Universal vem uma nova aventura...” (HEDIGER, 2001, p. 56).

Em suma, não importa o quão diferente as produções sejam entre si, praticamente todos os trailers de filmes hollywoodianos clássicos trazem a mesma construção da mensagem de vendas, de modo que o público consegue rapidamente depreender a exposição e os motivos para assistir a determinada película. Através de uma estrutura conhecida, em poucos segundos de trailer o público já consegue formar uma ideia do filme.

Dessa forma, temos que a construção de significado se dá não apenas dentro de cada trailer, mas de um trailer para outros trailers, demarcando um conjunto de códigos compartilhados entre produtores e o público do filme hollywoodiano. Embora a

interpretação do código varie de acordo com o ambiente cultural em que a publicidade se insere, o discurso importado, ao dominar um mercado, aos poucos naturaliza sua estrutura e seus apelos para o público.

A Atlântida não seguia os padrões de Hollywood em relação aos grandes e modernos estúdios com numerosa equipe técnica e caras produções. Ao contrário, produziu com custo mínimo, filmando rapidamente e com equipamento de segunda mão. “Mal instalada, era também mal equipada” (CATANI; SOUZA, 1983, p. 46). No entanto, era um cinema empresarial, dentro de prazos e orçamentos previstos, produzindo de forma contínua. Mais do que isso, a partir de 1947 a empresa atuou de forma vertical, em modelo de estúdio.

A pesquisa teve acesso ao conteúdo integral dos trailers dos filmes *Carnaval no fogo*, *Aviso aos navegantes* e *Aí vem o barão*, e pode visualizar os primeiros dois minutos do trailer de *Três vagabundos*. A pesquisa não advoga que os exemplos apresentados representem na totalidade os trailers dos filmes da produtora. Estes trailers podem, contudo, nos fornecer pistas sobre como Atlântida articulava sua mensagem de vendas nos cinemas. Dessa forma, a comunicação pretende apresentar os trailers da Atlântica visualizados e discutir como estes trailers podem contribuir para ampliar o entendimento sobre a relação da empresa com público e mercado.

Bibliografia básica:

ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1953)*. São Paulo, 2008. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.

AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'água, 2001.

CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COSTA, Flávia Cesarino. “Chanchada e intermedialidade: alguns comentários sobre *Aviso aos navegantes (1950)*”. In: *Revista Pós*, v. 6, n. 12, nov. 2016. p. 87-98.

FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Rio de Janeiro, 2011. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense.

HEDIGER, Vinzenz. *Verführung zum Film: der amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Marburg: Schüren, 2001.

KERNAN, Lisa. *Coming attractions: reading American movie trailers*. Austin: University of Texas Press, 2004.

MELO, Luís Alberto Rocha. *Cinema independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Rio de Janeiro, 2011. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense.

VIEIRA, João Luiz. “O corpo popular, a chanchada revisitada ou a comédia carioca por excelência”. In: *Revista do Arquivo Nacional* v. 16, n. 1, 2003. p. 45-62.

Minibiografia:

Fernanda Jaber é bacharel em Audiovisual pela Universidade de São Paulo, especialista em Marketing pela Universidade Dong Hua e mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Possui dez anos de atuação profissional em publicidade e produções artísticas com diversas instituições, tais como BBC World Service, Teatro Nacional da Escócia, Teatro de Repertório de Xangai, British Council e SES-SP.

11:30 – Mesa 2 – Chanchadas e América Latina

Todos a bordo: uma análise comparada de *Aviso aos navegantes* e *Luna de miel en Río*

Arthur Autran (UFSCar)

Resumo:

A presente comunicação objetiva comparar a chanchada brasileira *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950) com a comédia argentina *Luna de miel en Río* (Manuel Romero, 1940). Para além do gênero comédia, de apresentarem diversos números musicais, de serem voltados para públicos massivos e dirigidos por realizadores que se consagraram nesse tipo de obra, ambos os filmes têm em comum o fato de que parte ponderável das respectivas diegeses se desenvolvem no âmbito de viagens de navio entre Buenos Aires e o Rio de Janeiro. No caso da película brasileira, trata-se do retorno da artista Cléia (Eliana), que se encontrava em turnê em Buenos Aires, o que cria espaço para as interpretações musicais, além do seu namoro com o oficial de bordo Alberto (Anselmo Duarte), bem como para as trapalhadas do malandro Frederico (Oscarito) e do cozinheiro Bagunça (Grande Otelo) e as vilanias do professor Scaramouche (José Lewgoy). Já a fita argentina tem parte da trama transcorrida em um cruzeiro e, como o próprio nome indica, gira em torno da lua de mel no Rio de Janeiro do casal interpretado por Niní Marshall – no papel da sua inesquecível personagem Catita – e Enrique Serrano – como Goyena –; o escroque interpretado por Tito Lusiardo – no papel de Gorosliaga – busca enganar os recém casados. Note-se que tanto em uma obra como na outra o papel do vilão cabe a atores extremamente dotados de talento.

É de se observar ainda no contexto do cinema clássico argentino pelo menos outros dois filmes que contém cenas passadas em um transatlântico que faz a viagem entre Buenos Aires e Rio de Janeiro: *Romance no Rio (Caminito de gloria)*, Luis Cesar Amadori, 1939), melodrama no qual brilha Libertad Lamarque; *Passaporte para o Rio (Pasaporte a Río)*, Daniel Tinayre, 1948), fita policial em que a personagem de Mirtha Legrand foge para o Brasil com dinheiro roubado.

Nas películas argentinas, incluindo a de Manuel Romero, apenas parte das respectivas tramas se passam nos navios; já em *Aviso aos navegantes* quase toda a trama tem como lugar o cruzeiro.

Sérgio Augusto registra que comédias com tramas passadas em transatlânticos se constituíam em uma “vertente” do cinema norte-americano que incluía títulos como *Os quatro batutas (Monkey business)*, Norman McLeod, 1931) – com os Irmãos Marx –, *Transatlântico de luxo (Luxury liner)*, Richard Whorf, 1948) ou *Romance em alto mar (Romance on the high seas)*, Michael Curtiz e Busby Berkeley, 1948) (1989, p. 117).

O objetivo central da comunicação é discutir como são apresentadas as relações entre Argentina e Brasil em ambos os filmes, ou seja, que tipo de relações entre os dois países as películas de Watson Macedo e Manuel Romero constroem, bem como a caracterização de cada país. Minha hipótese é que o filme brasileiro possui um grau de nacionalismo mais manifesto quando comparado ao argentino. Isso deve decorrer do fato de que a obra brasileira não circulava comercialmente fora do mercado interno, ao contrário da argentina.

Bibliografia básica:

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
COSTA, Flavia Cesarino. “Chanchada e intermedialidade: alguns comentários sobre *Aviso aos navegantes* (1950)”. *Pós*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 87-98, nov. 2016.

KARUSH, Matthew B. *Cultura de clase – Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel, 2013.

LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992.

NÚBILA, Domingo di. *La época de oro – Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Le cinéma en Amérique Latine – Le miroir éclaté*. Paris: L'Harmattan, 2000.

VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)". In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. P. 129-187.

Minibiografía:

Doutor pelo Instituto de Artes da Unicamp. Dirigió o curta-metragem *Minoria absoluta* (1995) e o longa-metragem *A política do cinema* (2011), ambos documentários. Publicou os livros *Alex Viány: crítico e historiador* (2003), *Imagens do negro na cultura brasileira* (2011) e *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (2013). Tem artigos publicados em periódicos como *Journal of Film Preservation*, *Contracampo* e *Significação*. Desde 2002 é professor na Universidade Federal de São Carlos.

Unidos por la música: las conexiones transnacionales de las películas de rumberas con el cine y la cultura brasileña

Silvana Flores (Universidad de Buenos Aires – CONICET)

Resumo:

Durante los años treinta al cincuenta, los cines de América Latina vieron surgir un vendaval de producciones cinematográficas unidas por lo musical, que apuntaban al fortalecimiento de la industria de cada uno de esos países, siempre en desventaja ante la popularidad de las películas provenientes de Hollywood -que siempre tuvieron un mayor mercado de exhibición-, pero también exprimiendo las oportunidades que traía al cine la incorporación del sonido, lo cual permitió una mayor visibilidad para el mercado interno. En ese contexto, el cine musical empezaría a desarrollarse profusamente en naciones centrales como Argentina, Brasil y México, cada una de ellas explotando las novedades que la industria radiofónica venía divulgando, para trasladarlas a las pantallas. Las grandes estrellas de la música empezarían a tener un rostro, además de una voz, y así, la incipiente industria cinematográfica explotaba sus posibilidades de expansión con su mayor alcance para los espectadores que no podían acceder, por variados motivos, a las presentaciones públicas de dichos artistas. Entendemos que, en estos años, además de la consolidación de los cines nacionales se buscado también establecer cruces que permitieran una expansión industrial en otros países, a través de vínculos transnacionales basados en intercambios de estrellas, directores, actores, y asimismo, de la importación de ritmos musicales foráneos.

En esta ponencia proponemos aproximarnos a la conexión entre las cinematografías de México y Brasil en base al cine musical producido por los hermanos José Luis, Pedro y Guillermo Calderón en el primer país, a través de las películas de rumberas realizadas en torno a sus empresas Producciones Calderón y Cinematográfica Calderón. Si bien los cruces mencionados se inscriben principalmente dentro del propio cine mexicano, y aunque las mayores conexiones transnacionales en el cine de rumberas se dieron entre México y Cuba, podemos notar que gran parte de esas películas, interpretadas por la bailarina Ninón Sevilla, incluyeron números musicales con ritmos provenientes de Brasil, y sumado a ello, ha existido un caso particular de co-producción, que incluye también un trabajo en locaciones en Río de Janeiro. Nos referimos al film *Aventura en*

Rio (Alberto Gout, 1953). Además de analizar el modo en que los vínculos entre la cultura musical de ambas naciones se establecieron en esta película, daremos cuenta de otras producciones de los Calderón (*Aventurera*-Alberto Gout, 1949; *Perdida*-Fernando A. Rivero, 1950, entre otras) en donde el imaginario construido sobre Brasil ha sido aprovechado como un medio de atracción para la expansión internacional dentro del continente.

Bibliografía básica:

CASTILLO, Fernando Muñoz (1993), *Las reinas del trópico*, México, Grupo Azabache.

FERREIRA, Suzana Cristina De Souza (2003), *Cinema carioca nos anos 30 e 40. Os filmes musicais nas telas da cidade*, São Paulo, Annablume.

FREIRE, Rafael De Luna (2010), "A ideia de gênero nacional no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada", en Mariarosaria Fabris, Gustavo Souza, Rogério Ferraraz, Leandro Mendonça y Gelson Santana, (Orgs.), *XI Estudos de cinema e audiovisual SOCINE*, São Paulo, Socine.

HJORT, Mette (2010), "On the plurality of cinematic transnationalism". En Durovicova, Natasha y Newman, Kathleen (Eds.), *World cinemas, transnational perspectives*, London, Routledge/American Film Institute Reader.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1985), *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre, L&PM Editores.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.

RICALDE, Maricruz Castro y MCKEE, Robert Irwin (2011), *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, D Literatura UNAM.

SHAW, Deborah y GARZA, Armida De la (2010), "Introducing transnational cinemas", en *Transnational cinemas*, Volume 1, N° 1, Bristol, Intellect.

Minibiografía:

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (Imago Mundi, 2013), resultado de su tesis doctoral, y co-editora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014), además de varios artículos sobre cine latinoamericano en revistas especializadas.

Riso & Lar: empregadas domésticas em comédias populares no Brasil e Chile

Fabián Núñez (UFF)

Resumo:

Santa Cruz Achurra (2011), ao estudar a representação do nacional-popular no cinema chileno dos anos 1940, década considerada áurea dessa cinematografia durante o período clássico, constata a diminuição de filmes históricos, gênero comum na produção silenciosa, e o grande sucesso de comédias e melodramas com sequências musicais, em cujos filmes podemos encontrar o protagonismo de personagens populares. Tais filmes abordam tanto o ambiente rural quanto o urbano. Assim, a figura do popular presente nas telas é encarnada sob as duas personas típicas da chilenidade: o *huaso* e o *roto*. No entanto, Santa Cruz Achurra identifica nessa produção uma maior presença de filmes rurais do que urbanos, enquanto que a sociedade chilena, desde a década anterior, sofria um forte êxodo rural em direção aos centros urbanos. Além

disso, o autor interpreta a picardia do *roto* dos filmes de José Bohr como “a imagem do popular subordinado, mas simpático, ainda que posto nos marcos do urbano e do moderno, sem abandonar o fundamental da matriz identitária conservadora”. No entanto, o autor faz uma distinção entre as personagens interpretadas por Eugenio Retes, considerado o principal ator cômico a encarnar o *roto* no cinema chileno, e Ana González, especialmente a sua personagem Desideria, de origem radiofônica e migrada para o cinema. Assim, geralmente, o *roto* protagonizado por Retes expressa o “popular subordinado”, enquanto que a personagem da empregada doméstica interpretada por Ana González, a Desideria, expressa um discurso profundamente crítico.

No entanto, ao mencionarmos a personagem da Desideria, não podemos deixar de mencionar que a figura interpretada por González nos faz lembrar a célebre personagem, também de origem radiofônica e posteriormente migrada para o cinema, de Catita, protagonizada pela atriz argentina Niní Marshall. Cremos que um estudo comparativo entre Desideria e Catita, e, portanto, entre González e Marshall, merece ser realizado. Assim como é promissor pensar em outras análises comparativas em relação a outras personagens de empregadas domésticas no cinema latino-americano, por exemplo, as encarnadas por Dercy Gonçalves ou Zezé Macedo nas chanchadas brasileiras ou na personagem da Índia María, interpretada por María Elena Velasco, no cinema mexicano a partir dos anos 1970. Esse rol de personagens em várias cinematografias latino-americanas chama a atenção em como a figura da empregada doméstica em comédias pode ser uma chave para interpretar a modernização conservadora de nossos países.

A nossa intenção é realizar algumas linhas de análise comparativa entre a figura da Desideria, mais especificamente no longa *P'al otro lao* (1943), dirigido por José Bohr, coprodução entre Chile e Argentina, e as personagens de empregadas domésticas interpretadas por Dercy Gonçalves nos filmes realizados pelos irmãos Alípio e Eurides Ramos, da produtora Cinelândia Filmes, nos anos 1950.

Bibliografia:

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989.

BRAGANÇA, Maurício de. *Cantinflas e Mazzaropi: um peladito e um caipira no descompasso do bolero e do samba*. 2003. 140f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2003.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 1950*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

GUTIÉRREZ, Héctor. Exaltação do mestiço: a invenção do *roto* chileno. *Esboços - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC*. Florianópolis, n. 20, jun.- dez. 2008. pp. 139-153.

SANTA CRUZ ACHURRA, Enrique. In. Entre huasos y rotos. Identidades en pantalla: el cine chileno en la década de los 40. In. BARRIL R., C.; SANTA CRUZ G., J. (Org). *El cine que se fue: 100 años de cine chileno*. Santiago: Arcis, 2011. pp. 130-8.

SANTA CRUZ GRAU José. José Bohr y un cine ausente. In. BARRIL R., C.; SANTA CRUZ G., J. (Org). *El cine que se fue: 100 años de cine chileno*. Santiago: Arcis, 2011. pp. 42-0.

Mini-biografia:

Fabián Núñez é professor adjunto do departamento de cinema e vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também leciona no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine). É membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). É pesquisador vinculado à PRALA (Plataforma de Reflexão sobre o

Audiovisual Latino-Americano) e o LUPA (Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual). Também atua no projeto de extensão Cineclubes Sala Escura.

14:30 - Mesa 3 – Representações nas chanchadas

Por onde tem andado a Chanchada?

Sheila Schvarzman (Universidade Anhembi Morumbi)

Resumo:

Foi em torno de 2006, momento em que as comédias contemporâneas pareciam se firmar como o gênero popular da produção audiovisual que resultava das novas políticas públicas de investimento e da participação da televisão na produção cinematográfica, que o cineasta Guilherme de Almeida Prado cunhou a expressão Globochanchada para definir os novos filmes de humor que vinham então sendo produzidos. Assim fazendo ele estabelecia uma linha de continuidade, ou similaridades que vinham da Chanchada dos anos 1950, passando inclusive, eventualmente pela Pornochanchada dos anos 1970. O que parecia tê-lo levado a essa constatação foi o acolhimento que os filmes vinham ganhando junto a um público não apenas popular, mas frequentador dos multiplexes acessíveis a um público de classe média, o caráter de seu humor por vezes escrachado, atores que despontavam como as estrelas do gênero e a relação forte com a televisão, mais claramente a TV Globo como influência temática e estética e a Globofilme como financiadora.

No entanto, embora bem urdida, a denominação deve ser questionada. Se alguns filmes foram capazes de construir uma nova comédia que expressa muito bem o momento histórico em que se inseriam criando formas próprias e contemporâneas de expressão, ativando novos protagonismos como o das mulheres o que mudou inclusive a comédia romântica, em padrões estéticos e narrativos próximos aos desenvolvidos pela televisão, na maioria deles a ausência da crítica social pertinente, da sátira e sobretudo a ausência total de crítica aos poderes constituídos que as Chanchadas continham, nos levam destacar alguns filmes onde, ao contrário dessas características, é possível perceber uma postura deliberada de retomada da chanchada dos anos 1950. Esse partido é atualizado através da mediatização da chanchada, da televisão - não como modelo estético - mas como meio onde a chanchada continuava a se expressar, e dessa feita pela emulação e não mais a paródia ao cinema americano - traço fundamental dos filmes contemporâneos que aspiram a grandes bilheterias. Estão ali arquétipos do humor, personagens tradicionais das comédias e Chanchadas, assumida também pela televisão e, todos esses elementos reatualizados num Rio de Janeiro de aspecto internacionalizado à espera dos grandes eventos que prometiam mudar o destino da cidade partida entre as repetidas imagens glamorosas da Zona Sul ou da violência espetacularizada de suas favelas e habitantes.

No entanto, assim como a Chanchada que se desenvolve nos anos 1950, num momento próspero e de crença positiva no país e de um Rio de Janeiro de vedetes e glamour e que fenece antes de 1964 com a mudança da Capital Federal, a televisão e o Golpe Militar, a comédia contemporânea que majoritariamente se caracterizou pela ausência da sátira ao poder e mesmo de crítica social, ela também parece estar desaparecendo das telas diante do quadro de grave crise pelo qual passa o país. É a esses tópicos que vamos nos dedicar nossa apresentação.

Bibliografia básica:

ARAUJO, Inácio. "A hora e vez da Globochanchada", Blog do Inácio Araujo 26/06/2009.

CALIL, Ricardo. "Nova 'Globochanchada' subverte a lógica da malandragem". Folha de S. Paulo. São Paulo: 28 dez 2012. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1207016-critica-nova-globochanchada-subverte-logica-brasileira-da-malandragem.shtml>

FREIRE, Rafael de Luna. "Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional". Contracampo. Niterói, nº 23, dezembro de 2011, p. 66-85.

RIBEIRO, Márcio Rodrigo. "A classe média e a proliferação das 'Globochanchadas'". Revista Significação, v. 43, n. 45, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/102987>

SHAW, Lisa. "The Brazilian Chanchada and Hollywood Paradigms (1930-1959)". Framework: The Journal of Cinema and Media. Vol. 44, No. 1, Latin American Film and Media, 2003, pp. 70-83.

SCHVARZMAN, Sheila. "O cinema contemporâneo brasileiro de grande público e a crise brasileira". Revista O Olho da História, n. 23, novembro de 2016.

Minibiografia:

Pós-doutora em Multimeios e Doutora em História Social - UNICAMP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Publicou Humberto Mauro e as imagens do Brasil, Edunesp, 2004, Co-organizadora com Samuel Paiva de Viagem ao cinema silencioso do Brasil, Azougue, 2010. Organiza com Fernão Ramos a Nova História do Cinema Brasileiro, EduSESC, no prelo. Publica artigos nas revistas da área. Conselheira Científica da Socine entre 2013-2015.

As favelas cariocas nas chanchadas: de berço do samba a problema público

Rafael de Luna Freire e Leticia de Luna Freire (UFF e UERJ)

Resumo:

Essa comunicação pretende traçar um panorama histórico da representação das favelas cariocas nas comédias musicais e chanchadas cinematográficas, dos anos 1930 ao início da década de 1960, destacando as mudanças no enfoque desse cenário ao longo da história do gênero.

Na década de 1930, os filmes musicais produzidos pelos principais estúdios cariocas priorizavam a filmagem em estúdio, mas algumas produções buscaram filmar cenas de favelas em locações ou em espaços muito semelhantes. Mas quando retratadas, em filmes como Favela dos meus amores (Humberto Mauro, 1935) e O bobo do rei (Mesquitinha, 1937), as favelas eram associadas ao samba, gênero musical que passava por um processo de transformação em símbolo de identidade nacional. Sabemos que a legitimação do samba implicou em negociação, que eventualmente significava a supressão ou apropriação de suas características e origens populares. Nesse viés, tornou-se frequente, em muitos filmes carnavalescos, a presença de favelas estilizadas como cenário pitoresco para números musicais encenados em boates luxuosas, com bailarinos vestidos de malandros, cabrochas e lavadeiras, entre bananeiras de papelão e sob a luz do luar artificial, a compor o ambiente para intérpretes brancos, tais como vemos em Tristezas não pagam dívidas (Ruy Costa, 1943), Barnabé tu és meu (José Carlos Burle, 1952) e Vamos com calma (Carlos Manga, 1956). Cenas em locações nas favelas continuaram a ocorrer apenas ocasionalmente, por exemplo, em Berlim na batucada (Luiz de Barros, 1944) ou Tudo azul (Moacyr Fenelon, 1951).

O filme que consideramos um marco na mudança da representação das favelas nas chanchadas é Depois eu conto (José Carlos Burle, 1956), em que a favela entra na

trama, deixando de ser um cenário ocasional para números musicais e passando a ser invocada como território simbólico que evidencia a oposição entre o nacional e o estrangeiro, o autêntico e o importado, o povo e a elite. Sorrateiramente, a luta de classes invade as chanchadas, ainda que adaptada às convenções do gênero, como o clímax da briga generalizada e o final conciliador.

A partir de então e sob diferentes espectros ideológicos, as chanchadas, como outros filmes brasileiros que não se inscrevem no gênero, vão incorporar cada vez mais a favela, real ou cenográfica, às suas narrativas, acompanhando sua consolidação, na década de 1950, em “um dos mais importantes problemas urbanos e políticos da capital” (FREIRE, GONÇALVES, SIMÕES, 2010, p. 207). Sérgio Augusto afirma que, nessa fase, “as chanchadas passam a ler mais jornal”, embora as favelas, no gênero, “continuassem a ser idealizadas como um lugar onde se vive ‘mais pertinho do céu’” (AUGUSTO, 1989, p.167-8).

Sustentamos, porém, que a representação das favelas por algumas chanchadas tardias represente mudanças em relação às comédias musicais anteriores, devido à politização crescente do tema. Para sustentar essa hipótese, analisaremos o filme *Três colegas de batina* (Darcy Evangelista, 1962), o qual revela as tensões entre seu tema e as convenções do gênero, buscando um caminho tal qual aquele expresso pelo personagem Frei Martinho (Edmundo Maia), que deseja fazer “uma revolução social, mas no bom sentido”. Apesar da persistência de uma representação romantizada da favela pelo gênero, *Três colegas de batina* evidencia a transformação das favelas em um “problema”, o que irá motivar, nos anos 1950, diversas ações da Igreja Católica inspiradas na máxima de que “é preciso subir os morros antes que os comunistas desçam”.

Bibliografia básica:

AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro: A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira, 1989.

FREIRE, Leticia de Luna; GONÇALVES, Rafael Soares; SIMÕES, Soraya Silveira. *Uma cruzada do século XX: iniciativas católicas no campo das políticas habitacionais na França e no Brasil, Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, n.29, 2 sem., 2010, pp.201-224.

FREIRE, Rafael de Luna. “Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional”. *Contracampo*, n. 23, 2011, pp.66-85.

MELLO, Marco Antonio da Silva; MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio; FREIRE, Leticia de Luna; SIMÕES, Soraya Silveira (orgs). *Favelas Cariocas: ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico”: recepção e reminiscências de *Favela dos Meus Amores* (H.Mauro, 1935). *Significação*, n.32, 2009, pp. 137-157.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 1995.

Minibiografia:

Rafael de Luna Freire é professor de História do Cinema Brasileiro no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de PósGraduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense. Coordenou o projeto “Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares”, responsável pela restauração do filme *Antes, o verão* (1968). Entre outras publicações, é autor do livro *Cinematographo em Nitheroy: história das salas de cinema de Niterói* (2012).

Minibiografia:

Leticia de Luna Freire é antropóloga, professora do Departamento de Ciências Sociais e Educação e do Programa de PósGraduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisadora do Laboratório de Etnografia Metropolitana (LeMetro/IFCS-UFRJ) e do Instituto de Estudos Comparados em Administração Institucional de Conflitos (InEAC/UFF). Entre suas publicações, é coorganizadora do livro *Favelas Cariocas: ontem e hoje* (2012) e autora do livro *Próximo do saber, longe do progresso* (2014).

Elogios a uma ex-capital: a representação do Rio em *Um candango na Belacap*, (Roberto Farias, 1961)

Carlos Eduardo Pinto de Pinto (UERJ)

Resumo:

Embora a representação de Brasília nas chanchadas tenha sido abordada por alguns autores (AUGUSTO, 1989; LOBO, 2012), a contraposição através da representação do Rio foi apenas tangenciada. Mesmo em trabalhos que têm o Rio como foco (DIAS, 2008; VIEIRA, 2011; FERREIRA, 2003), as análises giram em torno dos cenários, das canções e dos personagens populares tipicamente cariocas. Contudo, à despeito da importância e excelência dos resultados alcançados, faltam trabalhos que identifiquem as chanchadas como reforço e sustento do discurso da capitalidade. Essa pesquisa procura contribuir, modestamente, com esse propósito.

Um candango na Belacap pode ser percebido como agente de um debate iniciado cerca três anos antes de sua estreia, quando a nova capital (Novacap) começava a sair do papel e se impunha a questão sobre o que seria da antiga e “bela” capital (Belacap). A questão foi respondida com a criação do Estado da Guanabara, uma cidade-estado (MOTTA, 2002), que funcionava como uma espécie de reverência à cidade que fora a cabeça da nação por quase duzentos anos. A reforçar tal processo, Carlos Lacerda, seu primeiro governador, declarou em seu discurso de posse: “Eles achavam que, ao nos abandonarem, levavam a civilização para o interior, mas foi aqui que a deixaram. Porque nós somos a síntese do Brasil (...)” (MOTTA, 1997, p. 168). Além de defender a capitalidade do Rio, Lacerda investiria na recuperação de sua modernidade, sobretudo através da construção de elementos simbólicos modernistas – como o Parque do Flamengo, inaugurado em 1965 – que deveriam fazer frente ao estilo urbanístico e arquitetônico da Novacap.

O filme participa desse embate pondo em tensão imagens contrastantes – mas nem sempre opostas – das duas cidades. Brasília beira a abstração, sendo apresentada na abertura, através de imagens documentais de arquivo (mas sem nenhuma encenação com os atores do filme). Além disso, surge em números musicais, referenciada por meio de esculturas modernistas, além de abrigar o principal cenário em que os artistas “candangos” trabalham (um botequim rústico, ao modo de uma palhoça).

Já o Rio, além de sequências vivenciadas pelos protagonistas em cartões postais, tem seus atributos modernos – e modernistas – valorizados. Se a primeira situação não chega a ser novidade, a segunda se configura em dado relevante. Num dos números musicais do desfecho, os quatro protagonistas, acompanhados de coristas paramentados como figuras “regionais”, passeiam por cenários estilizados associados à diversidade da cultura nacional, sem que Brasília seja um dos locais representados. A canção é *Brasil norte sul* (M. Guimarães e Lírio Panicalli) que aglutina ritmos e trechos do cancioneiro popular regional, chegando ao samba, que embala a letra “Rio... Oh, meu

Rio de Janeiro. Tu és um carnaval o ano inteiro, cantando, sambando...”. Nesse trecho, a escultura utilizada para designar a cidade mimetiza o Pão de Açúcar e o Monumento aos Pracinhas, localizado justamente no Aterro do Flamengo, onde Lacerda pretendia criar o Parque que o celebrizaria.

Vale notar que a sequência agencia o tema da síntese da nação, valorizada pelo discurso de Lacerda – cuja origem pode ser encontrada no Estado Novo de Vargas, em que o “‘caráter’ carioca [foi] divulgado como o caráter nacional” (OLIVEIRA, 2000, p. 144). Contudo, a novidade se concentra no Monumento aos Pracinhas, quem vem acrescentar uma feição modernista à Belacap. Feição que era uma das essências de Brasília, a Novacap ignorada nesse passeio pelo Brasil de norte a sul.

Bibliografia básica:

DIAS, Rosângela de Oliveira. *Representações da cidade do Rio de Janeiro: chanchada e cinema novo*. In: Anais ANPUH RIO. Rio de Janeiro: ANPUH, 2008. Disponível em: <http://encontro2008.rj.anpuh.org>. Acesso em: maio. 2017.

FERREIRA, Suzana C. de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/PPGH-UFMG, 2003.

LOBO, Julio Cesar. “A chanchada carioca e a construção de Brasília: uma utopia e várias sátiras”. *ALCEU*, vol 13, n. 25 jul-dez, 2012.

MOTTA, Marly Silva da. *O Rio de Janeiro continua sendo... de cidade capital a Estado da Guanabara*. 1997. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1997.

_____. “O Rio de Janeiro continua sendo?” In: AZEVEDO, André N. de (org.). *Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Cultura urbana no Rio de Janeiro”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org). *Rio de Janeiro: uma cidade na História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

VIEIRA, João Luiz. “O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência”. *Acervo*. vol 16, n.1 jan-jun, 2011.

Minibiografia:

Professor Adjunto do Departamento de História da UERJ, realiza pesquisas sobre as relações entre cinema e história, com foco nas representações do Rio de Janeiro. Em sua tese de doutorado, *Imaginar a cidade real: a representação da modernidade urbana carioca pelo cinema novo* (UFF, 2013), abordou o cinema de vanguarda dos anos 1950 e 1960. Atualmente, dedica-se ao projeto de pesquisa “(Quase) sem perder a majestade: a produção de uma história pública sobre o Rio de Janeiro em film musicais e chanchadas entre o Estado Novo e a inauguração de Brasília”, do qual resultou essa apresentação.

16:30 - Mesa 4 – Estudos de recepção

Exibição cinematográfica em Villa Americana nas páginas de O Município (1924-1944)

Natasha Hernandez Almeida Zapata (UFF)

Resumo:

A cidade de Americana, antiga Villa Americana, localiza-se na Região Metropolitana de Campinas, no interior do estado de São Paulo, e está a 129 km da capital. Sua história é marcada pelo desenvolvimento têxtil, tendo sido conhecida, durante muito tempo, como a Capital do Rayon e um dos mais importantes polos têxteis do país. Seu surgimento está ligado ao povoamento ao redor da Estação de Santa Bárbara, onde passavam os trens da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, que fora inaugurada

em 1875. Depois de ser disputado por Campinas e Santa Bárbara d'Oeste por extensos períodos, o município se emancipou em 1924. Seu nome somente passou de Villa Americana a Americana em 1939.

Antes mesmo de se tornar oficialmente um município, Villa Americana já possuía salas fixas de exibição de filmes, sendo a primeira o Cine do Povo, inaugurado por Salvador Giordano, em 1908, na rua Carioba. Em 1911, iniciaram-se as sessões na sede do Clube Ermetti Novelli. O Cine Carioba surgiu em 1912, no casarão que ficava na famosa fábrica de tecidos Carioba, que deu origem ao nome no bairro em que era localizada. Em 1914, as sessões passaram a ser executadas na sede do Clube Recreativo de Carioba, com exibições comuns para os moradores do bairro e visitantes, e exibições especiais para famílias importantes e convidados.

Em 6 de abril de 1918, foi inaugurado o Cine Teatro Central, propriedade da empresa de Primo Piccoli, seus genros, e seu filho. Sua história praticamente se confunde com a história da exibição cinematográfica do período que pretendemos abordar em nosso trabalho. A orquestra de Germano Benencase acompanhava, com suas composições, os filmes exibidos. As pianistas Nair Feola e Maria José de Mattos Gobbo também costumavam participar das exibições, tocando em acompanhamento às fitas. O som chegou ao cinema americanense em 1933, por conta da instalação de um aparelho Movietone. O Cine Teatro Central perdurou até 1939, quando passou por reformas e mudanças na administração, para ser reinaugurado, em julho desse mesmo ano, como Cine Glória.

O jornal dominical *O Município* foi criado justamente na ocasião em que Villa Americana passou à categoria de município (1924) e seguiu sendo publicado até, pelo menos, o final da década de 1940. Dentro de uma das cinco páginas de suas edições, sempre trazia as novidades referentes ao Cine Teatro Central, depois Cine Glória, além de eventos cinematográficos e teatrais de cidades próximas, como Campinas e Piracicaba.

Assim, temos como objetivo nesse trabalho analisar as relações entre o cinema e a cidade de Americana, no período de 1924 até 1944, através das notícias impressas em *O Município*. A partir de uma perspectiva que José Inácio de Melo Souza (2013) reconheceria como a de inserção da sala de cinema na trama social urbana, pretendemos realizar uma releitura histórica dessa época, que costuma render nada além de um parágrafo nos livros de história da cidade, mas que muito revela sobre as relações entre a cidade e o cinema.

Bibliografia básica:

"A TELA molhada e a orquestra tocando ia começar a sessão". *O Liberal*, 14/11/1974. Arquivo da Biblioteca Municipal de Americana.

GOBBO, Célia et al. *Preservando nossa história*. Americana: Prefeitura Municipal de Americana, 1999.

HADLER, Maria Sílvia Duarte. *Trilhos da Modernidade: memórias e educação urbana dos sentidos*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação- UNICAMP, 2007.

O MUNICÍPIO. Edições de 1924 a 1949, disponíveis em versão digitalizada no Arquivo da Biblioteca Municipal de Americana.

SOUZA, José Inácio de Melo. "O cinema na cidade: algumas reflexões sobre a história da exibição cinematográfica no Brasil". *Mnemocine*, 2013. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/200-resenhafreire>

WWW.AMERICANA.sp.gov.br.

Minibiografia:

Natasha Hernandez Almeida Zapata é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, onde desenvolve pesquisa relacionada à exibição cinematográfica na cidade de Piracicaba. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, Mestre em Imagem e Som pelo PPGIS/UFSCar, e graduada em Comunicação Social pela UFF.

A sala de exibição como espaço de criação: Quadros Júnior e o espetáculo cinematográfico em São Paulo

Carlos Roberto de Souza e Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar)

Resumo:

São poucos os estudos realizados até hoje sobre o segmento da exibição cinematográfica no Brasil. Os existentes concentram-se sobretudo em aspectos comerciais da atividade, e alguns sobre as salas de cinema em suas características arquitetônicas e de engenharia civil. Ainda carecemos de trabalhos mais elaborados sobre o espetáculo cinematográfico em si nos diferentes momentos do século XX. Figura de exponencial importância na atividade cinematográfica em São Paulo na década de 1920, João de Quadros Júnior será o foco de nossa comunicação.

Em 1921, Quadros Júnior é o gerente do Cineteatro República, inaugurado em dezembro. Desde o início, percebe-se seu cuidado em envolver a apresentação da sala e dos filmes em muitas luzes e atrações, dando especial cuidado à orquestra que acompanhava os filmes. O empenho do gerente Quadros Júnior em cercar o espetáculo cinematográfico de brilhos atrativos era constante, o que o levou a logo promover uma reforma no República, ampliando muito o hall do cinema, com instalação de espaços gastronômicos e um jazz-band República, que fez renome.

Em meados da década, ocupa a direção do cineteatro Santa Helena. Segundo o maestro Alberto Lazzoli (Cinearte, 2 out 1929), no Santa Helena, Quadros Júnior assistia aos filmes e preparava “um roteiro das cenas principais com a denominação do gênero de música adaptável à cena”; o roteiro era então entregue ao maestro, que ensaiava com a orquestra o acompanhamento dos filmes. Igual empenho era empregado por ele na seleção dos espetáculos teatrais e na confecção dos prólogos apresentados antes dos filmes.

Em meados em 1928, assume a chefia do Departamento Teatral da Paramount no Brasil, quando prepara a apresentação, pela primeira vez na América do Sul, da invenção do cinema falado, na nova sala que estava se construindo em São Paulo, o cinema Paramount. Durante os meses que permanece à frente do Paramount, Quadros Júnior é verdadeiramente o introdutor do cinema sonoro no Brasil.

Desligado da Paramount em outubro de 1929, Quadros Júnior, liga-se à Urânia e se encarrega de implantar mais um cinema, o recém-construído D. Pedro II, casa de espetáculos onde há filmes, espetáculos teatrais de experimentação, corpos de baile etc. Dessa forma, vemos a personagem atravessar a década envolvendo-se na implantação de salas e experimentando novas formas do espetáculo cinematográfico. A partir da trajetória de Quadros Júnior, a ideia é compreender a sala de cinema como um espaço não só de exibição mas também de produção e criação, como propõe Ross Melnick (2012). Além disso, pode-se argumentar que um possível estudo sobre os antecedentes das chanchadas e comédias musicais ainda no cinema silencioso deve se voltar não só para os filmes como também – e, talvez, sobretudo – para os programas das salas de cinema, que já articulavam de forma sistemática diversos tipos de atrações envolvendo

cinema, música, dança, espetáculos de palco etc., que também serão mobilizadas pelas chanchadas.

Bibliografia básica:

HEMEROTECA DIGITAL. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>
MELNICK, Ross. *American showman – Samuel “Roxy” Rothafel and the birth of the entertainment industry*. New York: Columbia University Press, 2012

MENDES, Ricardo. “Modelando o República: um cine-teatro da década de 1920”. *Informativo Arquivo Histórico de São Paulo*, 7 (30): jul/set 2011. Disponível em: www.arquivohistorico.sp.gov.br

Minibiografia:

Carlos Roberto de Souza: pesquisador, professor e historiador de cinema brasileiro. Mestre e doutor pela ECA/USP e pós-doutorado junto à UFSCar. Trabalhou por quatro décadas na Cinemateca Brasileira, dedicado à preservação do patrimônio audiovisual.

Minibiografia:

Luciana Corrêa de Araújo é pesquisadora e professora da Universidade Federal de São Carlos, com Mestrado e Doutorado pela ECA/USP. Entre outros trabalhos, publicou os livros *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* (Fundarpe, 1997) e *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (Alameda Editorial, 2013).

A Hollywood hispânica na crítica cinematográfica brasileira (1930-35)

Isabella Regina Oliveira Goulart (USP)

Resumo:

O filme sonoro, com a cena dialogada, trouxe a barreira da língua. Países como França e alguns da América Latina resistiram à presença dos filmes em inglês, que evidenciavam o “imperialismo linguístico” (JARVINEN, 2012) e aumentaram a consciência dos públicos locais em relação à diferença cultural. A refilmagem em outros idiomas foi uma aposta mercadológica da indústria para grupos étnico-nacionais nos Estados Unidos e para países que não falavam inglês, acreditando que elas venderiam melhor do que cópias dubladas (tecnologia ainda experimental) ou com intertítulos (CRAFTON, 1999). Devido ao alto custo de cópias distintas para exportação, Hollywood optou por produzir versões em espanhol, alemão e francês (JARVINEN, *op. cit.*). As produções em português foram iniciativa isolada da Paramount e circularam em nosso país em número muito inferior aos filmes em espanhol.

Além dos estúdios, também o mercado exibidor precisou se adequar à nova experiência de consumo cinematográfico do sonoro. Segundo Rafael de Luna Freire (2013), entre 1929 e 1930, o cinema sonoro chegou às principais cidades brasileiras. De dezembro de 1929, quando *Sombras Habaneras* (Cliff Wheeler), primeiro longa-metragem em língua espanhola produzido por um estúdio norte-americano (a Hispania Talking Film Corp.), estreou no Teatro México, em Los Angeles (HEININK, DICKSON, 1990), a 1935, centenas de versões em espanhol circularam nos Estados Unidos, Europa, América Latina e Brasil. Embora haja registro desta produção até 1939, o período 1930-1935 foi o mais contundente deste corpus fílmico. A relação filmográfica proposta neste trabalho inclui as obras cuja produção, circulação ou exibição (dentro ou fora dos Estados Unidos) foi mencionada nos periódicos que compuseram nossa pesquisa historiográfica e aqueles dos quais obtivemos dados concretos de exibição no Brasil. Para desenvolver este levantamento, realizamos um mapeamento nas revistas *Cinearte* e *A Scena Muda*, e nos jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo*, que resultou numa listagem superior a 50 filmes.

A partir deste trabalho, é possível ter uma dimensão dos estúdios que se engajaram na realização das versões que circularam no Brasil e dos critérios empregados para sua produção, como os tipos de histórias e gêneros cinematográficos. Ademais, podemos destacar o material humano que protagonizou este episódio: diretores, roteiristas, produtores, fotógrafos, atrizes e atores (entre eles, os brasileiros Lia Torá e Raul Roulien). Embora a voz os etnicizasse e o sotaque dificultasse que suas identidades nacionais passassem despercebidas (JARVINEN, *op. cit.*), Hollywood procurou modelar na tela uma latinidade genérica. O mapeamento destas versões nos parece fundamental para identificar estereótipos que começavam a ser construídos neste processo e que seriam empregados nos diálogos transnacionais entre os Estados Unidos e a América Latina, o que inclui o Brasil.

Bibliografia básica:

- CRAFTON, Donald. *The Talkies: American Cinema's transition to sound 1926-1931*. Berkeley: University of California, 1999
- FREIRE, R L "A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930". In: *Significação*, v 40, n 40, 2013
- FIGUEIRÓ, Belisa. "Alberto Cavalcanti e as multiversões: análise de *A canção do berço*". In: *Imagofagia - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n 15, 2017
- HEININK, Juan B; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1990
- JARVINEN, Lisa. *The Rise of Spanish-language Filmmaking: Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Jersey: Rutgers University Press, 2012
- RICHARD Jr, Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992
- RODRÍGUEZ, Clara E. *Heroes, lovers and others: the story of Latinos in Hollywood*. 2 ed. Nova York: Oxford University Press, 2008

Minibiografia:

Doutoranda e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin. Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Cinema, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora dos cursos de graduação em Rádio, TV e Vídeo e Tecnologia da Produção Audiovisual do FIAM-FAAM Centro Universitário e da Pós-Graduação em Cinema do Complexo Educacional FMU.

DIA 3 - 18 de julho de 2017 – Sala Interartes, IACS-UFF, Niterói

9:30 - Mesa 5 – Realização e crítica

O filme científico de Benedito Junqueira Duarte e suas singularidades

Fernanda Teixeira Mendes (UFJF)

Resumo:

Essa comunicação tem por objetivo analisar o cinema médico-científico de Benedito Junqueira Duarte produzido no estado de São Paulo durante a década de 1960, dando maior evidência aos seus aspectos estéticos e artísticos. Com essa finalidade tomamos para reflexão cinco obras que estão disponíveis no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira e que foram distribuídas e/ou produzidas pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince): *Hipospádia neouretroplastia* (1964), *Hipospádia* (1964),

Semiologia neurológica: alteração da marcha (1964), *Teratologia* (1963) e *Cirurgia do deslocamento da retina: introflexão escleral com implantes de silicone* (1967).

Além de ter sido um criador de filmes com temáticas médicas e ter produzido uma extensa filmografia, B. J. Duarte também foi muito presente no campo da crítica cinematográfica e da fotografia. Segundo Catani (1999), B. J. Duarte inicia suas atividades no cinema em 1930 no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e de acordo com Márcia Regina B. da Silva (2008) ele deu partido à sua produção fílmica mais especificamente no ano de 1936, com o filme *Parques e jardins de São Paulo*, tendo realizado seu primeiro filme científico em 1949, com o título *Apendicectomia*. Durante grande parte de sua vida – 1910 até o ano de sua morte (junho de 1995) – B. J. Duarte dedicou-se principalmente ao filme de temática médica, trabalhando como assessor da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.

Segundo Márcia Regina Barros da Silva, umas das questões mais importantes e relevantes para B. J. Duarte em suas memórias é a forma como pensava a construção de seus filmes. Ele deixa claro que não se prestava a apenas um registro, mas sim, à criação de uma obra cinematográfica. Algumas das técnicas que julgava como primordiais dizem respeito aos efeitos de iluminação, à cor e ao enquadramento em busca do melhor ângulo de visão para o espectador. B. J. Duarte diz estar sempre atento ao “ponto de vista do cirurgião” e em busca do “centro do campo operatório de maior interesse didático e estético” (DUARTE in SILVA, 2010:323). Para que esse objetivo fosse alcançado o cineasta se organizava a partir de roteiros acompanhados de cronogramas, o que demonstra sua real preocupação com a mensagem que iria transmitir através de suas imagens. Também com base na cronometragem Duarte buscava dar um ritmo ao filme, sem deixá-lo monótono ao seu ponto de vista (SILVA, 2010).

B. J. Duarte acreditava que a aproximação da câmera devia se dar apenas para “coincidir com o tempo mais importante da sequência operatória” (DUARTE in SILVA, 2010:324) e sempre que era possível se utilizava de fusões para sintetizar o conteúdo da filmagem. Também manuseava em demasiado o efeito de luz e sombra, que para ele era o principal recurso para atingir a dramaticidade de seus filmes, a qual se relacionava com o propósito de produzir um material de alto teor artístico (SILVA, 2010).

Bibliografia básica:

BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS. Disponível em: <www.bcc.org.br>. Acesso em: 16 jan. 2017.

CATANI, Afrânio. Anhembi e a crítica de cinema (1950-1962). In *Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, Socine III*, 1999, Brasília. Disponível em: <www.socine.org.br/livro/II&III_Estudos_Socine.pdf>. Acesso em: 02. fev. 2017.

SILVA, Márcia Regina Barros da. “A memória e a ideia de verdade no cinema científico de Benedito Junqueira Duarte”. In: *Jornadas Latino-Americanas de Estudos Sociais das Ciências e das Tecnologias, ESOCITE VII*, 2008, Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. Disponível em: <www.necso.ufrj.br/esocite2008/resumos/36202.htm>. Acesso em: 02 fev. 2017.

_____. “Um filme vai à medicina: o universo descrito pelo cinema científico de Benedito Junqueira Duarte”. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, PUC – São Paulo*, v. 40. 2010. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6134>. Acesso em: 13 out. 2016

Minibiografia:

Mestranda em Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF), sob orientação da Prof. Dra. Alessandra Brum.

Visões do amador: o primeiro ano do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla

Lila Silva Foster

Resumo:

Em dezembro de 1964, o *Jornal do Brasil* anunciou a organização de diversas atividades em torno da comemoração do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. Dentre os eventos divulgados, que incluía um festival de música, um concurso de caricaturas e uma competição de pesca, estava um festival de cinema amador. Realizado em agosto de 1965, o Festival de Cinema Amador JB/Mesbla aceitou produções rodadas nas bitolas 9.5mm, 8mm e 16mm, de diretoras e diretores que não tivessem qualquer participação em uma produção profissional. Clamando pela presença de jovens cineastas, o concurso era considerado “de importância extraordinária, já que revelará e premiará aqueles que por seus próprios recursos, sem outra ajuda que a do entusiasmo e sensibilidade, fazem do cinema o amor de todos os seus dias” (Luiz Carlos Oliveira, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 21/01/1965, p. 7).

O tema do “cinema por amor” foi recorrente em diversos textos dedicados ao festival. Era o título da página do caderno cultural do JB no dia 19 de Agosto de 1965 na qual foram publicados textos dos jornalistas Luiz Carlos Oliveira e Moisés Kendler e do cineasta Glauber Rocha dedicados especialmente ao certame. Nas suas análises, era possível entrever as diferentes expectativas e definições do amadorismo. Para Glauber Rocha, o filme amador significava um desligamento do “contexto industrial do cinema”, partindo daí uma linhagem do cinema que incluía o trabalho de cineastas como Jean Vigo, Godard, Luis Buñuel e que chegava aos jovens cineastas que participaram da competição. Por outro lado, Moisés Kendler, crítico interino do *Jornal do Brasil*, frisou o peso da indústria estrangeira no país e a importância de fortalecer o produto nacional para enfrentar “a competição desenfreada imposta pelo cinema internacional”. Por fim, Luiz Carlos Oliveira ressaltou a importância dos cineclubes e das escolas de cinema na formação de jovens cineastas e exigiu do governo mais atenção a estes espaços formativos.

Visões complementares e ao mesmo tempo contraditórias, buscaremos, partindo dos textos publicados no *Jornal do Brasil* sobre a primeira edição do Festival JB/Mesbla, ressaltar a proximidade com outros momentos da história do cinema amador e as particularidades dos discursos sobre a produção cineamadora que se delineiam no começo dos anos 1960.

Bibliografia básica:

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FOSTER, Lila. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. São Paulo, 2016. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo.

Minibiografia:

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP com tese intitulada *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. Articulando pesquisa histórica e preservação audiovisual, o seu trabalho concentra-se no levantamento da produção amadora e de filmes domésticos no Brasil.

Este mundo é sem limite: conexões intermediáticas no cinema de Rogério Sganzerla

Samuel Paiva (UFSCar)

Resumo:

Junto com os longas-metragens *Nem tudo é verdade* (1986), *Tudo é Brasil* (1997) e *O signo do caos* (2003), o curta-metragem *Linguagem de Orson Welles* (1991), que será o ponto de partida para esta comunicação, integra a tetralogia de filmes de Rogério Sganzerla inspirada em *It's all true* (1942), o projeto cinematográfico de Orson Welles concebido no âmbito da Política da Boa Vizinhança, com episódios diversos, sendo um deles dedicado ao samba, gênero musical cuja representação gerou uma série de conflitos, fatores que inviabilizaram a finalização do filme naquele momento. Ao remontar esta história, um dado fundamental a respeito do curta *Linguagem de Orson Welles* diz respeito ao fato de que ele se estrutura com materiais de arquivo, fragmentos de outros textos audiovisuais recuperados de contextos diversos, tais como cinejornais, trechos de obras de ficção e documentários, entre outros, articulados a partir da voz over e do movimento em cena de Grande Otelo, com uma montagem que vai construindo figurações históricas sobre a passagem de Welles pelo Brasil, com o pressuposto de “um cinema sem limite” (SGANZERLA, 2001) capaz de se relacionar com outras mídias, tal como a música de João Gilberto e Dorival Caymmi, referências fundamentais da respectiva trilha musical. Estabelecido tal recorte, a proposta da comunicação é questionar em que medida a concepção de “cinema sem limite”, pensada tanto a partir dos filmes como também da produção de Sganzerla enquanto crítico de cinema de jornais como *O Estado de S.Paulo*, nos anos 1960, e *Folha de S.Paulo*, nos anos 1980, poderia ser relacionada a um método historiográfico pautado pela “intermedialidade” ou, mais precisamente, pelas “políticas da impureza”, como propõe Lúcia Nagib (2014), retomando e problematizando a noção de “cinema impuro”, como defendia André Bazin (2013) já desde a década de 1950. Nesse sentido, a hipótese é que a referida produção de Rogério Sganzerla apresenta a história como conflito permanente, um dilema revelado na articulação de materiais diversos envolvidos em uma concepção cinematográfica que aciona enfaticamente diversas mídias e, especialmente, a música popular brasileira.

Bibliografia básica:

- BAZIN, A. “Pour un cinéma impur – défense de l’adaptation”. In. *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris: CERF, 2013, p. 81-106.
- BENAMOU, C. *It's all true – Orson Welles's Pan-american odyssey*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007.
- NAGIB, L. “Politics of impurity”. In. NAGIB, L.; JERSLEV, A. (eds). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. London, New York: I.B. Taurus, 2014, p. 21-39.
- PAIVA, S. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*. São Paulo: Alameda, 2015.
- SGANZERLA, R. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

Minibiografia:

Professor Associado da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), vinculado ao Departamento de Artes e Comunicação, onde atua no Curso de Imagem e Som e no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. Entre outros textos, é autor do livro *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla* (Alameda, 2015).

11:30 - Mesa 6 – Performances, estilo

Olga Fudemma – entre o ensaio e a dramaturgia mínima

Karla Holanda (UFF)

Resumo:

Olga Fudemma nasceu em São Paulo e é filha de pais japoneses que migraram na década de 1930 ao Brasil, onde se conheceram. Seus pais vieram do arquipélago de Okinawa, região que Olga diz fazer toda diferença:

É uma cultura muito singular, muito diferente da japonesa (...). Sou filha de Okinawa. Durante muito tempo fiquei um pouco perdida entre três culturas: a okinawana, a japonesa – que é o que supunha-se que eu tinha que fazer de conta que eu era – e a brasileira. Nós éramos chamados de “o terceiro elemento” (FUTEMMA, 2016).

Na infância, foi assídua frequentadora das salas de cinema japonês do bairro da Liberdade: “dos cinco até os onze eu só vi filme japonês, mas também vi tudo”, diz Olga. A cultura japonesa, em particular a okinawana, perpassa toda sua obra. Ela nos informa que Okinawa se tornou uma base americana e é uma das regiões mais pobres do Japão. Na II Guerra Mundial, foi tratada como peça de sacrifício, deixando a população desprotegida, o que aumentou o índice de suicídio entre os jovens. Ainda segundo a diretora, o cineasta Chris Marker foi muito atento a essa particularidade e retratou a região em um de seus filmes.

A forma ensaística, a narração em primeira pessoa, que caracteriza o estilo de Marker, se tornará mais usual nos documentários brasileiros a partir dos anos 2000. No entanto, já vemos nos filmes de Olga uma grande absorção desse estilo, como em *Retratos de Hideko* (1981) e *Hia Sa Sa – Hai Yah* (1985).

A pequena obra-prima *Chá verde e arroz* (1989, 13’), sua única ficção, trata do cinema ambulante japonês que percorria as comunidades do interior paulista. A história parte de um ex-benshi que visita uma cidade e realiza uma sessão; no enredo não há conflitos, a vida segue sob o olhar atento de uma criança inebriada pelo fascínio do cinema - alter ego de Olga? Não é acaso a lembrança de Yasujiro Ozu. Olga confirma sua admiração pelo cineasta: “tem uma coisa ali desse cotidiano que sempre foi muito próximo desse jeito que eu via a minha família, esses pequenos dramas”. O título do filme vem do filme de Ozu, *O sabor do chá verde sobre o arroz* (1952).

Esta comunicação, portanto, analisará o aspecto ensaístico e a dramaturgia mínima, marcas maiores de duas importantes referências cinematográficas de Olga Fudemma.

Bibliografia básica:

FUTEMMA, Olga. *Olga Fudemma*: depoimento [15 de novembro, 2016]. Entrevistadora: Karla Holanda. Rio de Janeiro: UFJF, 2016. 1 arquivo audio m4a. Entrevista concedida ao Projeto Documentaristas Brasileiras, financiado pelo CNPq – Chamada Universal 2014.

NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (orgs). *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

RENOV, Michael. *Investigando o sujeito: uma introdução*. In: MOURÃO, Dora; LABAKI, Amir (org). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.

Minibiografia:

Doutora em Comunicação, é professora do curso de Cinema e Audiovisual, da UFF. Desenvolve os projetos de pesquisa Documentaristas brasileiras e Cartografia do Documentário Brasileiro, banco de dados online, iniciado com a colaboração de alunos da UFJF, onde foi professora entre 2011 e 2017. É também cineasta, tendo dirigido, dentre outros filmes, *Kátia* (2012).

O ator e a duração do plano: um estudo estilístico comparativo entre as comédias musicais da Atlântida e as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Anna Karinne Ballalai (USP)

Resumo:

Este trabalho é parte da minha pesquisa de doutorado “O ator e o cinema moderno no Brasil”, que investiga na perspectiva da História do Cinema Brasileiro a problemática da criação do ator no meio de expressão cinematográfico, com ênfase nas décadas de 1960-1970, mas fazendo-se necessário um recuo às décadas precedentes, remontando às primeiras experiências do cinema sonoro no Brasil e passando pelas tentativas de implantação de uma indústria cinematográfica.

Tal pesquisa se encontra em estágio inicial e vem sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, com a orientação do Prof. Dr. Rubens Machado. Um dos objetivos desta pesquisa é a tentativa de empreender uma história estilística do cinema brasileiro a partir da análise dos estilos de interpretação dos atores em diferentes contextos de produção cinematográfica no Brasil.

Nesta comunicação, nosso objetivo é analisar, a partir de um viés historiográfico e da análise fílmica, a problemática de criação do ator no meio de expressão cinematográfico, no Brasil, em sua íntima relação com a linguagem cinematográfica e em diferentes processos de produção. Aqui propomos um estudo comparativo entre os estilos de interpretação de atores em comédias musicais da Atlântida e em filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz a partir da duração do plano. Acreditamos que a duração do plano é uma chave para a análise de diferentes estilos de interpretação de atores no cinema brasileiro.

A hipótese é a de que, no Brasil, o plano longo mostra-se ao mesmo tempo como recurso estilístico e como modelo de produção viável, tanto em termos de diminuir os custos de produção como quanto de preservar a ação dramática dos atores em sua integralidade, favorecendo sua autonomia diante das limitações impostas pela técnica. Entretanto, verifica-se historicamente até os anos 1950 a persistência de um modelo cinematográfico de qualidade, a saber o do cinema de montagem, com muitos cortes e planos curtos – notadamente o modelo de produção *hollywoodiano*. Entre este ideal de cinema perseguido pela crítica, mas dificilmente colocado em prática pelos realizadores, existe um impasse que somente seria suplantado com o advento do cinema moderno brasileiro.

A experiência travada na Vera Cruz é exemplar para verificar uma série de mentalidades, modelos de produção e práticas que entravam em choque na tentativa de criação de uma indústria cinematográfica nacional com importação de modelos de produção e de técnicos estrangeiros.

Tomando como base o estudo de Maria Rita Galvão, publicado no livro *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* (1981), destaco os depoimentos de Anselmo Duarte e de Sergio Hingst, extremamente reveladores do processo de criação do ator no cinema brasileiro nas chanchadas e na Vera Cruz. Tais depoimentos apontam para um história estilística do cinema brasileiro justamente por que colocam em questão não a figura do diretor ou do produtor, mas do ator diante do aparato cinematográfico.

Bibliografia básica:

BARRO, Máximo. *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*. São Paulo: SESC, 2001.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GOMES, P.E. Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vols. I e II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. *“Yes, nós temos bananas”*. Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de Cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950. São Paulo: Alameda, 2011.

MACIEL, Luiz Carlos. “O ator e o novo realismo do cinema”. In: COSTA, F.M. et al. *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

_____. “O Ator e o realismo do cinema”. *Filme&Cultura*, nº1. Rio de Janeiro: INCE, 1966. pp.15-21.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Minibiografia:

Doutoranda pelo PPGMPA - ECA/USP, com a pesquisa “O ator e o cinema moderno no Brasil”. Mestre pela UERJ, com pesquisa sobre *Copacabana mon amour* (1970). Formada em Cinema (UFF). Atriz, produtora e roteirista dos longas *Um homem e seu pecado* (2016) e *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* (2012). Foi pesquisadora e documentalista do Tempo Glauber, Cinemateca do MAM-RJ e Arquivo Rogério Sganzerla. Pesquisadora dos grupos de pesquisa CNPq: Historiografia Audiovisual e Cpcine (UFJF).

O olhar queer de Watson Macedo

Jocimar Soares Dias Junior (UFF)

Resumo:

Em seu livro *Este mundo é um pandeiro*, Sérgio Augusto, a fim de contrastar as aventuras amorosas (heterossexuais) de Manga com a vida pessoal de seus demais colegas diretores, Augusto revela detalhes da vida pessoal de alguns deles: “Burle, Macedo e Fenelon não haviam criado problemas. Os dois primeiros eram homossexuais (e discretos o bastante para não violar outros tabus) e o terceiro, um homem casado avesso a prevaricações” (AUGUSTO, 1989, p. 132-133). No contexto do livro, que possui um viés bastante jornalístico, esta informação não passa de uma fofoca de bastidores. Entretanto, em se tratando de estudos de autoria e sexualidade, tal revelação acaba por visibilizar um aspecto pouco discutido na bibliografia dedicada às chanchadas: que filmes como *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949) ou *Carnaval Atlântida* (José

Carlos Burle, 1952), ambos amplamente discutidos como paradigmáticos do “gênero”, foram dirigidos por homossexuais – o que abre toda uma série de possibilidades de investigação ainda pouco exploradas. Os estudos dedicados aos musicais americanos são, inevitavelmente, uma referência para este tipo de discussão. Matthew Tinkcom analisa, por exemplo, os aspectos estilísticos da direção de Vincente Minnelli, cuja homossexualidade era conhecida em Hollywood, apesar de seus vários casamentos. O autor destaca, em termos de artifício e excesso que seriam parte da sensibilidade queer ou *camp*, a sequência de sonho em *Yolanda e o Ladrão* (1945), em que Fred Astaire pode ser entendido como gay, recusando-se, através da coreografia, estabelecer um relacionamento com uma mulher, independente de sua beleza ou riqueza (TINKCOM, 2002, p. 124). Gostaríamos de empreender algo parecido em relação a Watson Macedo. Nosso foco seriam os filmes feitos após a fundação da Watson Macedo Produções Cinematográficas, tendo em vista a suposição de que ele passa a ter maior controle do conteúdo dos filmes. Em *É fogo na roupa* (1952), seu primeiro filme independente, há um personagem notadamente homossexual, o cabeleireiro Quincas, que tem uma função recorrente na trama e se traveste em diversas situações. Mas o mais curioso é que, em um filme repleto de números musicais de palco (não-integrados), o cabeleireiro Quincas é o primeiro (e praticamente o único) personagem que tem um número musical integrado à narrativa. Ou seja, diferente dos demais, ele parece ter uma maior facilidade de trânsito entre o regime “realista” e outro artificial: em seu número no salão de beleza, ele performa sua canção exibindo trejeitos codificados como não-heterossexuais, com uma liberdade espacial que outros personagens heterossexuais não apresentam. Podemos analisar tanto do ponto de vista da presença de um personagem queer no filme quanto do tratamento diferenciado que lhe é dado pelo cineasta, também queer. Em seguida, nos debruçaremos sobre o último filme dirigido por Macedo, *Rio, Verão e Amor* (1966), um pouco ignorado pelos estudos das chanchadas por estar fora da periodização clássica (posterior a 1960), principalmente em relação à erotização dos corpos masculinos seminus nas sequências externas na praia, e à cena em que os protagonistas masculinos se travestem para conseguir entrar no pensionato exclusivamente feminino, onde ocorre um quiproquó de confusão de gêneros tudo isso no espaço de um número musical em que os Brazilian Bitles se apresentam, também travestidos – ou seja, uma ênfase nos gêneros como performance, se pensarmos com Judith Butler (2003), que poderia ser relacionada a um olhar queer de Macedo.

Bibliografia básica:

AUGUSTO, Sérgio. *Esse Mundo é um Pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DYER, Richard. “Believing in Fairies: The Author and The Homosexual”. In: FUSS, Diana (ed.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge, 1991.

DYER, Richard. *Only Entertainment*. London: Routledge, 2002.

FARMER, Brett. “Queer Negotiations of the Hollywood Musical”. In: BENSHOFF, Harry; GRIFFIN, Sean. *Queer Cinema, The Film Reader*. New York: Routledge, 2004.

LOBO, Júlio César. “A paraíba: travestismos e profeminismo na chanchada *É fogo na roupa* (1952)”. *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, ed. abril, p. 38-52, ano 2013.

NAGIME, Mateus. *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som) – UFSCar, São Carlos, 2016.

TINKCOM, Matthew. “Working like a homosexual’: Camp visual codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit”. In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London, New York: Routledge, 2002.

Minibiografia:

Jocimar Dias Jr. é mestre pelo PPGCOM-UFF, onde defendeu dissertação sobre os momentos musicais nos filmes de Theo Angelopoulos. Como realizador, dirigiu *Ensaio sobre minha mãe* (2014), selecionado para competitivas de diversos festivais nacionais e internacionais, entre eles Vitória Cine Vídeo, Curta Cinema, Kinoforum, CineMúsica Conservatória, Kino-Olho, FBCU e FICUNAM.

14:30 - Mesa 7 – Diálogos com Gêneros

Chanchada e espanholada, a dança nacional

Albert Elduque (Universidade de Reading)

Resumo:

Em dezembro de 1941, o cineasta espanhol Benito Perojo revelava que tinha abandonado o projeto de realizar um filme no Brasil. Este filme, do qual pouco sabemos, teria sido produzido pela empresa espanhola Cifesa e protagonizado talvez por Carmen Miranda e por Imperio Argentina, que na época era uma grande estrela do cinema franquista. Este filme, do qual pouco sabemos, teria levado a *españolada* a terras brasileiras.

Embora já existisse na época republicana, a *españolada* ganhou destaque depois do fim da Guerra Civil Espanhola (1939), pois a ditadura franquista viu nele um veículo para reforçar a unidade nacional. Misturando o filme de costumes, o drama passional e a comédia musical, e dando uma especial relevância aos temas regionais e às atuações folclóricas, a *españolada* contou com cineastas proeminentes (especialmente Perojo e Florián Rey) e um *star system* próprio, que incluía cantoras folclóricas como Argentina e Estrellita Castro.

Já antes do fim da guerra, a Hispano-Film-Produktion, uma parceria de produção com a Alemanha nazista, foi a principal responsável da produção destes filmes: o bando franquista precisava de locais da filmagem, dado que os principais estúdios estavam ainda sob controle republicano, e o governo nazista buscava ampliar seus mercados na América Latina a partir do folclore hispânico. Assim alguns dos filmes mais importantes do gênero foram produzidos em estúdios berlinenses, como *La canción de Aixa* (1939), *Suspiros de España* (1939) e *Mariquilla Terremoto* (1940), e a experiência dos artistas espanhóis na Alemanha gerou várias lendas, que foram evocadas por Fernando Trueba no seu filme *La niña de tus ojos* (1998).

Oscilando entre a comédia popular e o relato patriótico pan-hispânico, a *españolada* do primeiro franquismo (1939-1945) trabalhou as noções de amor passional e amor de honra, alta cultura e cultura popular, Espanha e as colônias, tradição e progresso. Não livre de polêmicas, o gênero provocou discussões sobre sua pertinência para a construção do novo estado franquista, que queria ser genuinamente espanhol, mas também procurava se apresentar como um exemplo de justa modernidade.

Nesta apresentação proponho um diálogo entre a chanchada e a espanholada, pois os dois gêneros tentaram pensar a construção de uma identidade nacional a partir da cultura popular, especialmente da canção e da dança. Analisando alguns números musicais e comparando-os, é possível ver como em contextos distintos se produziram fenômenos fílmicos semelhantes; além disso, a comunicação salienta não apenas seus

vínculos, mas também as fortes diferenças que os singularizam, especialmente no que diz respeito à visão da cultura estrangeira e ao uso da paródia.

Bibliografia básica:

“ALERTA contra la españolada”, *Primer Plano*, 137, 30/05/1943, p. 4.

AUGUSTO, Sérgio (1989) *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1990) “Entre el cartón-piedra y los Coros y Danzas”, *Archivos de la Filmoteca*, 7, pp. 20-26.

GUBERN, Román (1994) *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española.

PUENTE, Jose Vicente (1942) “Elogio de la españolada”, *Primer Plano*, 92, 19/07/1942, pp. 22-23.

VIEIRA, João Luiz (1987) “A chanchada e o cinema carioca: 1930-1955”, IN RAMOS, Fernão (org.), *História do cinema brasileiro* (pp. 131-187). São Paulo: Art Editora, 1987.

WOODS PEIRÓ, Eva (2012) *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

YUSTE, Tristán (1942) “La enfermedad del cine”, *Primer Plano*, 87, 14/06/1942, p. 6.

ZUBIAURRE, Maite (2014) *Culturas del erotismo en España (1898-1939)*. Madrid: Cátedra.

Minibiografia:

Albert Elduque é pesquisador pós-doutoral na University of Reading (Reino Unido), onde faz parte do projeto “Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method” (*Intermdia*), investigando os vínculos entre as tradições musicais brasileiras e o cinema contemporâneo. É coeditor da revista *Cinema Comparat/ive Cinema*, editada pela Universitat Pompeu Fabra (Barcelona, Espanha).

Comédia, melodrama e retórica racial em A Dupla do barulho (1953)

Pedro Vinicius Asterito Lopera (Fundação Biblioteca Nacional)

Resumo:

Na peça *Maria*, escrita nos anos 1930, Isaac Bábel narrou o drama da assimilação dos judeus à sociedade russa, pelo comércio e pelo casamento. A dimensão trágica deste processo é retratada a partir do malogro do casamento dos protagonistas e pela falência de um comerciante judeu, que se envolve amorosamente com uma russa filha de um coronel czarista que aderiu aos ideais revolucionários do movimento de 1917. A retórica racial depreciativa a respeito do papel dos judeus na Rússia não teria sido superada nem mesmo pela dimensão igualitária pregada pelos líderes da Revolução.

Guardadas as inúmeras diferenças, é possível estabelecer uma analogia entre o tom de *Maria* e o de algumas obras literárias, teatrais e cinematográficas que abordam a integração da população negra à sociedade pós-republicana no Brasil. A ideia da existência de um grupo étnico profundamente estigmatizado por diversas correntes intelectuais e tido como incapaz de ser incorporado ao convívio social de seus contemporâneos pode ser vista como uma ponte possível entre a narrativa exposta em *Maria* e outras que pretenderam lidar com as tensões em torno das práticas de segregação e hierarquização dos negros com o advento da República.

Dentro deste vasto panorama, podemos destacar o filme *A dupla do barulho*, produzido pela Atlântida Cinematográfica e exibido ao longo de 1953. A estreia do diretor Carlos Manga no cinema revelava sua intenção de fazer humor dialogando com temas já

consolidados no panorama intelectual da época, embora seu filme não tenha sido a única produção da Atlântida a fazê-lo. Em meados de 1949, José Carlos Burle dirigiu *Também somos irmãos*, porém o filme apresentava uma representação mais dramática, não podendo ser considerado uma chanchada.

Ambas abordaram a temática do preconceito racial em uma época que já tinha como referência para o pensamento social e as práticas cotidianas as noções de mestiçagem e de democracia racial, que exaltavam em diferentes campos a pluralidade étnica da população brasileira. Recordamos que esse movimento foi ganhando força nas duas décadas anteriores, mais precisamente com o projeto de nação do Estado Novo e de seus ideólogos, tais como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

Tendo em vista este panorama, o artigo tem como escopo as seguintes questões: em que medida a retórica racial encenada em *A dupla do barulho* dialoga com o momento de sua projeção e com as expectativas de seu público? Dentro do afirmado por Ginzburg, de que “as crenças antigas não se dissolvem facilmente” (1988, p. 31), lançamos nossa hipótese: *A dupla do barulho* apresenta ao espectador uma narrativa cujas ligações entre comédia e melodrama reforçam o ideal de branqueamento, em torno das relações entre brancos e não-brancos, defendido com ardor até algumas décadas antes da produção do filme (Skidmore, 1976) e que, embora em declínio de prestígio intelectual, marcava sua presença em narrativas veiculadas pela cultura massiva em momentos posteriores.

Bibliografia básica:

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

BABEL, Isaac. *Maria – uma peça e cinco histórias*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*. Yale University Press: London, 1995.

GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem: feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo, Ed. 34, 2002.

MELO, Luis Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Dissertação defendida junto ao PPGCOM-UFF. Niterói, 2006. Orientadora: Profa. Dra. Hilda Machado.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.

Minibiografia:

Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional na área de História do cinema brasileiro, onde coordena os projetos “O olhar do cinematógrafo: espetáculos de massa no acervo da Fundação Biblioteca Nacional (1896-1916)” e “Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro”.

Os gêneros cinematográficos do primeiro cinema em Circuito de São Gonçalo (Paulino Botelho, 1909)

Carolina Azevedo Di Giacomo (USP)

Resumo:

Com o objetivo de desenvolver na elite o gosto pelo automobilismo, o Automóvel Clube do Brasil, de 1907, patrocinou uma das primeiras corridas de carros de que se tem notícia no país, em setembro de 1909. O evento, em que a velocidade é protagonista, é um espetáculo que, quando captado pela câmera, pode ser uma das formas mais precisas de demonstrar a capacidade do cinema de registrar a velocidade da vida moderna. O Circuito foi largamente noticiado pela imprensa da época e pelo menos um filme sobre ele foi produzido. *Circuito de São Gonçalo* (Paulino Botelho, 1909), mostra alguns aspectos da corrida. Vemos os espectadores agitados e a preparação dos pilotos antes do espetáculo começar, os carros na largada, durante o percurso e na linha de chegada. Outros planos mostram operadores e suas câmeras, sinal de que o evento foi registrado por outros cinegrafistas e fotógrafos.

As convenções genéricas, segundo Charles Musser, eram muito mais bem definidas nos filmes dos primeiros tempos do que no cinema que se consolidou depois. *Circuito de São Gonçalo* serviu como a ilustração em movimento das notícias que circularam amplamente sobre a corrida na imprensa da época. As tomadas panorâmicas e o interesse por cobrir a totalidade do evento, o aproxima do filme como reportagem, parte do gênero das *actualités*. Por se tratar de uma corrida, o filme incorpora também aspectos do gênero do filme de esportes, como a presença de muitas câmeras, posicionadas em pontos estratégicos do percurso, onde havia obstáculos como curvas e pontes. *Circuit de Dieppe* (Pathé, 1907) é um exemplo de um filme de corrida automobilística que concentra as características do gênero e foi visto no Rio de Janeiro, tendo sido também exibida, um ano depois, uma paródia cômica nele baseada.

A atenção que o filme dedica aos preparativos da corrida e ao público nas arquibancadas, mostrando os membros da elite carioca em meio aos automóveis, nos leva a outro gênero, essencial para a compreensão do curta, o do “filme local”. Esses filmes eram geralmente feitos por cinegrafistas contratados pelos espaços exibidores, como é o caso aqui, e projetados logo depois de terem sido captados. O cinema Odeon, uma das salas consideradas mais elegantes da cidade, para a qual os irmãos Botelho filmavam, exibiu o filme apenas dois dias depois da corrida. Assim como os filmes de cursos, o filme sobre o Circuito deu a possibilidade dos membros da elite verem a si mesmos nas telas.

Outro aspecto importante do filme são os acidentes ocorridos, que não são mostrados, mas dos quais vemos o estrago. Vemos também curiosos que querem ver a máquina de ferro maciço, antes aparentemente indestrutível, agora despedaçada, soltando fumaça. O acidente causado pelas máquinas modernas e a catástrofe natural são temas frequentes nos primeiros filmes. Nem sempre os cinegrafistas conseguiam captar esse tipo de evento, por conta de seu caráter inesperado. Isso levou a muitas encenações de acontecimentos reais, como no filme de Méliès sobre a erupção vulcânica na Martinica de 1902, que representa o evento com o uso de uma maquete. Outra opção era filmar os locais desses eventos depois de sua ocorrência, como é o caso dos vários filmes sobre o terremoto e incêndios de São Francisco, em 1906. Ao oferecer para o espectador imagens de certa tensão, como quando os carros quase atropelam cachorros e galinhas que atravessam a pista e, principalmente, pela ênfase que o filme dá aos automóveis destroçados depois dos acidentes, a interpretação de *Circuito de São Gonçalo* pode ser

beneficiada pelo diálogo com outros filmes de catástrofe, se os entendermos também como mais um gênero do primeiro cinema.

Bibliografia básica:

LEWIS, Leslie Anne. “*Circuit de Dieppe 1907 (The Dieppe Circuit 1907)* (Pathé, FR 1907)”. In: *LE GIORNATE del cinema muto. Catalogo*. Pordenone, 2013.

MCKERNAN, Luke. “Sports films”. In: ABEL, Richard (Ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge, 2005.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. *L'imminence de la catastrophe au cinéma: films de barrage, films sismiques*. Tese (Doutorado em Études Cinématographiques et Audiovisuelles). Paris, 2013.

MUSSER, Charles. *The emergence of cinema: the american screen to 1907*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1990.

TOULMIN, Vanessa. “Local films”. In: *Electric Edwardians: the story of the Mitchel and Kenyon Collection*. London: British Film Institute, 2006.

Minibiografia: Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP), sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin, com o projeto “Caminhos cruzados: o cinema, a rua e o automóvel no Rio de Janeiro (1907-1911)”. Em 2014, apresentou trabalho sobre cross-dressing no primeiro cinema no *Stummfilm Festival* de Karlsruhe, na Alemanha. Entre 2014 e 2016, desenvolveu a pesquisa de Iniciação Científica “O espectador como passageiro: os simuladores de viagem

do primeiro cinema e a sua presença no Brasil”. E-mail: ninagiacomo@gmail.com.

16:30 - Mesa 8 – A forma da chanchada

Para um cinema clássico brasileiro: a chanchada e a evacuação do carnavalesco

Nilo Fernando Couret (Universidade de Michigan)

Resumo:

A palavra genérica preferida pelos produtores e exibidores, particularmente durante o período anterior à Segunda Guerra Mundial, foi o carnavalesco. Tanto a narrativa como a produção giram em torno do Carnaval: os eventos representados ocorrem durante Carnaval, servindo como justificativa da inclusão das marchas e sambas populares, e o cronograma da produção é coordenado para assegurar a estreia do filme durante a temporada do verão. No auge do carnavalesco, a Cinédia coordenava sua produção com o processo de produção discográfica. As composições originais dos números musicais precisavam ser gravadas, reproduzidas e distribuídas em discos de vinil de 45 e 78rpm em conjunção com o lançamento do verão do filme. Numa estrutura diferente do estúdio de Hollywood integrado verticalmente, a Cinédia empreendia uma aliança horizontal com outros produtores midiáticos, coordenando a produção cinematográfica, a gravação musical e a radiodifusão.

No caso do Brasil, a Cinédia representa um modelo para produção de mercadoria que precisou de cooperação entre diferentes indústrias midiáticas e direcionou sua produção para um período de maior tempo de lazer e de consumo pico. Este modelo industrial aperfeiçoado pela Cinédia foi emulado pelos seus contemporâneos. A demanda sazonal do carnavalesco resultou numa inatividade e altos custos fixos que faziam da produção um empreendimento mais arriscado, precisando mais prognóstico e especulação por causa da variação sazonal. O *musicarnavalesco* operava segundo uma lógica da mercadoria ainda não de forma-dinheiro. O filme da Cinédia era sujeito a uma

organização peculiar do tempo subordinado à mudança sazonal e atividade rítmica, uma organização que Stephen Kern caracteriza como pré-moderna.

A mudança do carnavalesco à chanchada corresponde com a transição da Cinédia à Atlântida. As operações da Cinédia sincronizaram a produção de música original e conteúdo cinematográfico numa forma inicial de promoção multi-plataforma e convergência transmidiática. Porém, depois de 1948, a Atlântida queria lançar os seus filmes durante todo o ano nas salas de Severiano Ribeiro, numa estratégia do exibidor para cumprir os requisitos dos

decretos protecionistas para fomentar a produção evitando envolver distribuidores ou produtores adicionais.

Como aumentar a produção e preservar a fórmula genérica de sucesso comercial? A Atlântida precisou produzir carnavalescos não intencionados para Carnaval. O modelo da Atlântida, particularmente depois da compra de Severiano Ribeiro, resultou numa integração vertical *de facto* e *in verso*, afrouxando as colaborações com (e a dependência sobre) a indústria discográfica. Com exibidores determinando a produção, a Atlântida fez suas mercadorias para consumo para todo o ano. A necessidade do cinema nacional virar mercadoria para todo o ano significou desfazer a concatenação de produção e distribuição transmidiática. Este processo teve efeitos tanto materiais – desligando o estúdio cinematográfico das colaborações com os demais meios de comunicação – como narrativos-estéticos – os filmes começaram a se afastar de cenários girando em torno do carnaval e emprestaram de outros gêneros musicais e narrativos com apelo não-sazonal.

Quando Alex Viany usa a palavra chanchada na sua história fundacional, *Introdução ao cinema brasileiro*, a palavra não se utiliza em relação com a nação senão para designar uma estratégia industrial pela qual a comédia musical é desligada dos “compromissos com as músicas de sucesso do carnaval, os cartazes do rádio, ou mesmo os poucos nomes cinematográficos de bilheteria.” O cinema brasileiro virou clássico quando a produção cinematográfica tornou-se não-sazonal e os hábitos de consumo dos consumidores tornaram a demanda não-sazonal.

Bibliografia básica:

CATANI, Afrânio Mendes e SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ELSAESSER, Thomas Elsaesser. "The New Film History as Media Archaeology." *Cinémas* 14, no. 2-3, 2004: 75–117.

FREIRE, Rafael de Luna. “Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes.” *Estúdios Históricos* 26, no.51, 2013.

KERN, Stephen. *The culture of time and space, 1880-1918: with a new preface*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, João Luiz. “Industrialização e cinema de estúdio no Brasil: A ‘Fábrica’ Atlântida.” Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro <<http://www.cpcb.org.br/artigos/industrializacao-e-cinema-de-estudio-no-brasil-a-fabrica-atlantida/>>

_____. “A chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)”, em RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

Minibiografia:

Nilo Couret (Ph.D., University of Iowa) é professor da Universidade de Michigan no Departamento de Línguas e Literaturas Românicas. Seu livro *Mock Classicism* (Editora da Universidade de California, 2018) é sobre a cultura popular e as comédias cinematográficas latino-americanas desde a transição ao cinema sonoro até a chegada do Novo Cinema Latino-americano. Seu próximo projeto continua sua pesquisa sobre a circulação de cinema, explorando a distribuição material do documentário e a construção discursiva da categoria de “não-ficção” na região.

Modos de interação entre canto, dança e narrativas nas chanchadas musicais da década de 1950

Guilherme Maia (UFBA)

Resumo:

No contexto dos estudos acadêmicos sobre os musicais cinematográficos, que ganha fôlego a partir de artigos que começam a ser publicados na década de 1970 e são reunidos por Rick Altman no livro-coletânea *Genre: the Musical*, publicado em 1981, embora sejam bastante plurais as abordagens e questões discutidas pelos autores que estudam essa classe de filmes (históricas, estéticas, narratológicas, culturalistas, semióticas, ideológicas, iconográficas, sociológicas, feministas, psicanalíticas etc.) há um importante ponto de convergência entre eles. Berry Keith Grant (2012, p.1, grifo nosso) entende que os musicais são filmes “que envolvem performances de música e/ou dança realizadas por seus personagens principais e que também incluam o canto ou a dança como elemento importante”. Elemento importante, na visão de Grant, tem o mesmo sentido que emerge da fala do diretor musical Hebert Stothart, citado por Mervyn Cooke (2008, p. 155) e diz respeito ao grau de imbricação do número musical com a trama do filme.

Aprendemos que um episódio musical deve ser apresentado de forma a motivar um elemento da trama, e deve tornar-se tão vital para a história, que não pode ser dispensado. O teste de hoje é: se uma canção pode ser cortada do musical, ela não pertence a ele.

A questão da imbricação do número musical com o tecido dramático do filme é vista por Grant e Stothart, portanto, como condição necessária para a existência do gênero. David Desser (2014, p. 212) também aponta para a necessidade de que a música, de alguma forma, seja um elemento integrante do enredo, seja a performance musical para uma audiência no filme ou integrada à história de alguma outra forma. Em outras palavras, a música deve fazer a trama avançar ou ser reflexo dos desejos, objetivos, estados de espírito ou vida interior de um personagem.

Nesta comunicação, apresentaremos o resultado de uma investigação que examinou 230 números musicais em 14 chanchadas da década de 1950, eleitas como *corpus* segundo critérios que serão declarados na exposição oral. A análise teve como objetivo detectar o modo como as chanchadas musicais brasileiras enfrentaram (ou não) o desafio de tecer vínculos entre os números musicais e o desenrolar das histórias que contavam.

Bibliografia básica:

ALTMAN, Rick. *The American film musical*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
COOKE, Mervyn. *A history of film music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

DESSER, David. "The Musical". In: Friedman et al. *An introduction to film genres*. New York, London: W.W. Norton & Company, 2014.

FREIRE, Rafael de Luna. "Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional". In Revista *Contracampo*, no 23, p. 66-85, 2011.

GRANT, Barry K. *The Hollywood film musical*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

LANGFORD, Barry. *Film genre: Hollywood and beyond*. Edinburgh. Edinburgh University Press, 2005.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Nova Iorque: Routledge, 2009.

VIEIRA, João L. 2003. "O corpo popular: a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência". In *Acervo*, v. 16, no 1, p. 45-62, 2003.

Minibiografia:

Doutor em Comunicação (PósCom-UFBA), Mestre em Música (PPGM-UNIRIO), Guilherme Maia é professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. No ensino, na prática e na pesquisa, trabalha com questões relacionadas ao som e à música no audiovisual, com vários artigos publicados neste domínio. Em 2015, publicou os livros *Elementos para uma poética da música dos filmes* (Appris) e *Ouvir o Documentário: vozes, música, ruídos* (Edufba), este último como co-organizador.

Como interpretar os números musicais das chanchadas?

Flávia Cesarino Costa (UFSCar)

Resumo:

Esta comunicação propõe discutir aspectos metodológicos do estudo de números musicais de chanchadas brasileiras dos anos 1950. Diversos pesquisadores referem-se às conexões entre os filmes e o teatro de revista, o rádio, a indústria fonográfica, e o cinema de Hollywood, mas as relações entre estas diferentes práticas culturais têm sido entendidas a partir do filme como foco principal de pesquisa.

As chanchadas e seus números musicais podem ser entendidas, diferentemente, dentro de um circuito mais amplo de mídias e práticas culturais urbanas que revelava profunda interação entre as ruas, os palcos e as telas. Interferências em todas as direções devem ser buscadas por uma abordagem intermediária. Nossa proposta é deslocar uma historiografia que coloca o cinema no centro e outras formas culturais na periferia da investigação (MUSSER, 2004: 3). Sugerimos diminuir a importância dos filmes como fonte exclusiva de explicação, e buscar, nas dinâmicas culturais mais amplas, elementos que possam esclarecer as escolhas estilísticas e econômicas nos processos de criação dentro destes filmes. Cada número musical, nas chanchadas, é um emaranhado de conexões entre o filme e essas outras práticas. Se estes números configuravam uma prática e não apenas uma mídia, e os que participavam deles circulavam por vários circuitos midiáticos diferentes, é possível investigar o conjunto destas artes?

Assim, não seria empobrecedor pesquisar os números musicais das chanchadas separadamente dos números musicais do rádio, do teatro de revista, dos números de Hollywood, e das músicas gravadas em discos, e do star system local que alimentava a todas estas práticas culturais? Não deveríamos investigar também a iconografia, as rotinas de encenação e a dramaturgia das revistas teatrais (que foram o mais importante meio de divulgação da música popular brasileira antes do rádio) bem como sua abordagem pela imprensa da época? Muitos atores, cantores, arranjadores,

músicos, cenógrafos e figurinistas que atuavam nas performances musicais nas chanchadas vinham do rádio e do teatro de revista, mas continuavam nestas atividades com envolvimento variados. Qual a importância dos filmes, no salário e na carreira destes profissionais? Torna-se necessário dimensionar a importância destes filmes na vida profissional dos profissionais envolvidos, uma vez que atores dos filmes vinham do teatro e voltavam ao palco para sobreviver, e músicos, cantores e arranjadores passavam pelo cinema mas não tinham aí sua atividade principal, mais fortemente ligada ao rádio e à indústria fonográfica.

Surgem ainda outros questionamentos. Como entender a mistura popular-erudito presente nos números musicais dos filmes e sua existência nas práticas culturais fora deles? Qual a influência de Hollywood e do teatro da Broadway nas escolhas estéticas destes filmes? Como diferenciar escolhas autorais por parte dos diretores, daquelas produzidas colaborativamente e a partir de referências de outras mídias?

Bibliografia básica:

ANTUNES, Delson. (2004). *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro, Funarte, 2004.

FREIRE, Rafael de Luna. (2011). *Carnaval, mistério e gângsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese de doutorado, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2011.

LENHARO, Alcir. (1995). *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1995.

MUSSER, Charles. (2004). "Towards a history of theatrical culture: imagining an integrated history of stage and screen", in John Fullerton (ed), *Screen culture: history and textuality*, Eastleigh, John Libbey, 2004, pp.3-19.

SHAW, Lisa. (2003). "The Brazilian Chanchada and Hollywood Paradigms (1930-1959)", *Framework*, vol.44, no.1, spring 2003, pp.70-83.

VIEIRA, João Luiz. (2012). "Brazil". In: Corey K. Creekmur & Linda Mokdad eds., *The International Film Musical*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, pp.141-154.

Minibiografia:

Flávia Cesarino Costa é professora no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), doutora em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP, pós-doutora no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP e autora de *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (2005). Pertence ao Grupo de Estudos Cinemídia (UFSCar) e é pesquisadora do InterMedia Project, que envolve a Universidade de Reading (UK) e a UFSCar.