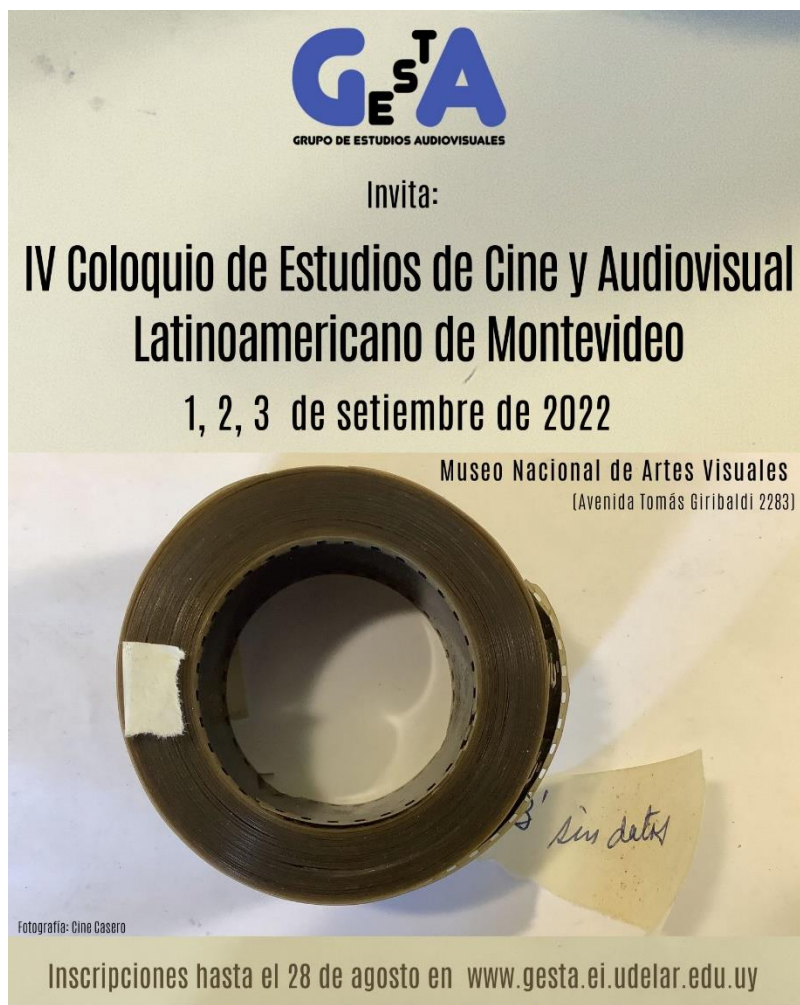




IV Coloquio de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo

1, 2, 3 de Setiembre de 2022

Museo Nacional de Artes Visuales (Avenida Tomás Giribaldi 2283, Parque Rodó)

Aula Magna de la Facultad de Información y Comunicación (San Salvador 1944, Parque Rodó)

ORGANIZA: GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales. Udelar)

EVENTO FINANCIADO POR: Espacio Interdisciplinario y Comisión Sectorial de Investigación Científica

COLABORAN: Museo Nacional de Artes Visuales, Facultad de Información y Comunicación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Locaciones Montevideanas (IMM), Archivo General de la Universidad.

Equipo

Directores del coloquio: Georgina Torello y Pablo Alvira

Coordinación: Mariana Amieva y Cecilia Lacruz.

Asistente: Belén Ramírez

Comité Académico: Isabel Wschebor, Beatriz Tadeo Fuica, Germán Silveira y Julieta Keldjian

Comité Organizador: GEstA



Contenido

Bienvenida	2
Programa	3
Actividades en la FIC	7
Información sobre las mesas temáticas	8
Mesa 1.....	8
Mesa 2.....	11
Mesa 3.....	16
Mesa 4.....	18
Mesa 5.....	22
Mesa 6.....	26
Mesa 7.....	31
Mesa 8.....	33
Mesa 9.....	38
Mesa 10.....	42
Mesa 11.....	46
Participantes	50
Comité Científico de los Coloquios de GEstA.....	59

Bienvenida

Luego del paréntesis de la pandemia, este encuentro parece estar cobrando nuevos sentidos que exceden el marco de un evento académico para compartir los avances de nuestras investigaciones. El IV Coloquio de GEstA fue organizado por el grupo y recibido por la comunidad de los estudios sobre cine y audiovisual casi como una celebración. Durante los tres días del evento la propuesta se centra en los reencuentros y los nuevos encuentros, en los tiempos para escucharnos, en los anhelos por compartir nuestros trabajos sabiendo que tendremos interlocutores atentos.

En las siguientes páginas encontrarán toda la información acerca de las mesas y de las exposiciones, sobre lxs participantes y las presentaciones de libros, así como de la Conferencia que dará Clara Kriger y del contenido de la Charla sobre preservación audiovisual y el patrimonio recuperado. Nos espera una agenda nutrida de actividades intercaladas con muchos momentos para distendernos y ponernos al tanto de todo lo acontecido en estos años; días de seguir construyendo esta comunidad que amplifica todas nuestras prácticas.

A todxs GEstA les da la bienvenida.

Programa

Jueves 1/9

9:30 Acreditación y Presentación del IV Coloquio

10-11:30hs. Mesa 1: Perspectivas críticas en educación audiovisual. Miradas en torno a tres experiencias locales

Coordinadora: Valeria Lepa (Udelar-FLACSO)

Agustina De Vera (Udelar-FLACSO): Poéticas experimentales en la Educación Audiovisual

Pablo Barrios (CES-FLACSO): Propuestas de educación audiovisual desde una perspectiva crítica

Jorge Esteves Ramos (CFE-ANEP-FLACSO): Prácticas de Educación Audiovisual desde la exploración y la reinención del cine

Pausa - Café

11:50-13:40hs. Mesa 2: Cinema na América Latina dos anos 1960 e 1970: outras propostas

Coordinador: Fabián Núñez

Fabián Núñez (UFF): La gestión Cosme Alves Netto en la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: propuesta para un estudio histórico

Cristina Beskow (USP): Dolly Pussi y el Nuevo Cine Latinoamericano: memorias y archivos

Marcelo Prioste (PUC-SP): Congo: o documentário de confrontação

Reinaldo Cardenuto (UFF): O legado teatral de Vianinha no filme *Um homem sem importância* (1971)

Almuerzo

15:30-17:20hs. Mesa 3: Documentos, Imágenes, Tecnologías: Repensando el cine latinoamericano

Coordinador: Javier Campo

María Aimaretti (CONICET-UBA): De cuidados, trabajos y luchas: un caleidoscopio de mujeres delante y detrás de la cámara en el audiovisual boliviano de los 80 y 90

Paola Margulis (CONICET-UBA-IIGG): Entre los largos sesenta y los cortos ochenta: la épica de la organización popular en Denti

Parichay Patra (Indian Institute of Technology Jodhpur): La desaparición y su imagen

Javier Campo (UNICEN-CONICET): El viaje de celuloide a través de América Latina que no pudo ser. Proyectos filmicos truncados de Jorge Prelorán

Pausa - Café

17:40-19:30hs. Mesa 4: El internacionalismo tercermundista del Noticiero ICAIC Latinoamericano y del cine cubano: intercambios, redes e imaginarios

Coordinadora: Mariana Villaça

Mariana Villaça (UFSP): El Noticiero ICAIC Latinoamericano y los matices de la “formación revolucionaria” en Cuba

Cecilia Lacruz (Udelar-GEstA): Revolución y solidaridad: cine, militancia, y viajes de Cuba a Uruguay y de Uruguay a Cuba (1960-1964)

Mariano Mestman (UBA- Conicet): El Noticiero ICAIC y el Congreso Cultural de La Habana en el circuito del Nuevo Cine Latinoamericano

Glauber Brito Matos Lacerda (UESB): La creación de "muchos Vietnam" no Noticiero Icaic Latinoamericano

20-21hs. Conferencia Central a cargo de la Dra. Clara Kriger. “Tensiones en los negocios cinematográficos y formación de públicos en la Buenos Aires del período clásico”. Actividad en el Aula Magna de la Facultad de Información y Comunicación

Viernes 2/9

9:30-11:20hs. Mesa 5: La otredad monstruosa en el audiovisual argentino

Coordinadoras: Valeria Arévalos y Viviana Montes

Valeria Arévalos (IAE, FFyL, UBA): La evocación monstruosa del pasado reciente en el largometraje *Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2017)

Viviana Montes (CONICET - IAE, FFyL, UBA): Entre la opacidad y la transparencia: cine, transición y monstruos

Agustina Trupia (CONICET - IAE, FFyL, UBA): Reelaboraciones de lo monstruoso: producciones audiovisuales realizadas por artistas transformistas entre 2015 y 2022

Gastón Czmuch (IIT DAD UNA - Grupo IEP): Pandemia, soledad y salud mental. De cuando la otredad monstruosa se configura en uno mismo. Análisis de *La parte oscura* de Max Coronel (2020)

Pausa - Café

11:40-13:40hs. Mesa 6: 1° Seminario itinerante sobre Cineclubismos latinoamericanos. Desplegar la práctica cineclubista: los espacios de circulación, formación y la diversidad de propuestas

Coordinadora: Mariana Amieva

Rielle Navitski (Universidad de Georgia): Las carteleras cineclubistas latinoamericanas en clave comparada

Beatriz Tadeo Fuica (Universidad Sorbonne Nouvelle): Cinematecas y cineclubes: análisis de orígenes y relaciones

Mariana Amieva (Udelar- GEstA): ¿De dónde salen las películas? El problema de la distribución y el acceso a los filmes en el circuito cineclubista montevideano de la década del 50

Ana Broitman (UBA): Un movimiento federal: la expansión del cineclubismo por el territorio argentino

Rafael Morato Zanatto (USP): O Curso para dirigentes de cineclubes (1958): Momento decisivo para a formação dos cursos universitários de cinema no Brasil (UnB e ECA-USP)

Almuerzo

15:20-17hs. Mesa 7: Cine, Televisión e Historia: representaciones mediáticas de la memoria

Coordinadores: Paula Halperin y Álvaro Vázquez Mantecón

Álvaro Vázquez Mantecón (UAM- Azcapotzalco): Representaciones cinematográficas y televisivas recientes de la conquista de México

Israel Rodríguez (UNAM): Cine, censura y representación histórica en el México de los setenta

Paula Halperin (SUNY PURCHASE): Imaginación histórica y Esclavitud en las series *Abolição* (1988) y *Escrava Anastácia* (1990)

Pablo Piedras (UBA-CONICET-UNA): Afectivización sonora de la memoria política de los setenta en dos films latinoamericanos del siglo XXI

Pausa - Café

17:20-19:10hs. Mesa 8: VIII Seminario Itinerante de Cine Silente Latinoamericano

Coordinadoras: Andrea Cuarterolo y Georgina Torello

Andrea Cuarterolo (UBA-CONICET): Cine y fotografía en el temprano cine regional argentino. Apuntes sobre una relación tardía pero fundamental

Sancler Ebert (PPGCine - UFF): Darwin, o imitador do belo sexo, casa-se por engano...”: investigando a participação do transformista na comédia “Augusto Annibal quer casar” (1923)

Emiliano Jelicié (UNA-FUC): Los trenes que quedaron en la memoria. Mitos y leyendas en torno a las funciones inaugurales del cine en el Río de La Plata

Georgina Torello (Udelar- GEstA): De Uruguay al continente. Prácticas itinerantes del proyeccionista Giuseppe Barrucci, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX

19:30-21:30hs. Charla: La preservación audiovisual, uso de los archivos recuperados y proyección de filmes. Coordina Isabel Wschebor. Actividad en el Aula Magna de la Facultad de Información y Comunicación

Sábado

10-11:50hs. Mesa 9: Mulheres por trás das câmeras no cinema latino-americano

Coordinadora: Marina Cavalcanti Tedesco

Marina Cavalcanti Tedesco (GCV/PPGCine - UFF): Diretoras de fotografia no Brasil: dados atuais e sua importância para a construção de novos futuros

Eliany Salvatierra Machado (GCV/PPGCine - UFF): O feminino e outras formas de “ver” através do audiovisual: Faela Maya e a Webnovela Pobreza Brasileira

Maurício de Bragança (GCV/PPGCine - UFF): Tensionando tradições fronteiriças: contribuições de mulheres diretoras para o cine fronterizo mexicano

María Victoria Pena (FIC-Udelar): Las Representaciones de las Mujeres en el cine uruguayo de ficción entre los años 2010 y 2020

Pausa - Café

12:10-13:50hs. Mesa 10: Documentário brasileiro: tensões contemporâneas

Coordinadora: Karla Holanda

Hadija Chalupe da Silva (ESPM-Rio): A coprodução internacional de documentários brasileiros

Guilherme Maia (UFBA): No coração do real: música e emoção no documentário brasileiro contemporâneo

Denise Tavares (UFF): Documentários entrelaçados ao verde: uma cartografia das resistências

Karla Holanda (UFF): “Documentário” brasileiro e a distopia de um país

Almuerzo

15:30-17:40hs. Mesa 11: Ficciones del cine uruguayo

Coordinadora: Carmela Marrero

Florencia Soria (Udelar- GEstA): Las navegaciones del desembarco. Crítica y circulación de la película *El desembarco de los 33 orientales*

Pablo Alvira (Udelar-GEstA): Mitologías populares en el cine uruguayo: *Martín Aquino, el último matrero*

Mariel Balás (AGU-Udelar- GEstA): ¿Distracción audiovisual? la mujer desde la mirada femenina a inicios de 1990

Carmela Marrero (GEstA): Madres fuera de campo: lazos de parentesco en el cine uruguayo (2001-2013)

Lucía Rodríguez (UBA-UNA): Inspectores, ancianos e inmigrantes: tres comedias uruguayas contemporáneas

Pausa - Café

18 -19:30hs. Mesa de presentación de libros editados entre 2020 y 2022

1. *Jorge Prelorán. cineasta de las culturas populares argentinas*. Javier Campo, 2020

2. *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*. Nina Cavalcanti Tedesco (Org.), 2021

3. *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Paola Margulis (Ed.), 2020

4. *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*. Mariana Amieva y Germán Silveira (Eds.), 2021

5. *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistencia*. Reinaldo Cardenuto, 2020

19:30-20hs. Clausura del VI Coloquio

Actividades en la FIC

Conferencia a cargo de la Dra. Clara Kriger

Título: Tensiones en los negocios cinematográficos y formación de públicos en la Buenos Aires del período clásico

Los estudios de públicos vinculados al espectáculo de la pantalla grande durante la primera mitad del siglo XX proponen la inclusión actores sociales que no fueron suficientemente visibilizados en la historiografía tradicional del cine. Junto con ello, adquieren relevancias prácticas, textos, procesos o emociones que se originaban en el marco de la experiencia de “ir al cine”, que sin duda, significaba mucho más que ir a ver películas.

La conferencia se enfoca en el devenir del negocio cinematográfico en la Buenos Aires de esos años, haciendo hincapié en las tensiones que se plantearon en esta plaza entre las apetencias de las empresas hollywoodenses, tratando de imponer formatos de comercialización que reenviaban a determinados conceptos y modelos sobre qué es y cómo se debe ir al cine; y los agentes locales que intentaban negociar ciertas modalizaciones de esas reglas comerciales y sociales, en este caso articulando con las demandas de las tradiciones propias de los espectáculos populares porteños.

En ese sentido, el sistema “continuado”, el “cine por secciones” o el “programa monstruo” son algunas de las prácticas comerciales que se proponían distintas formaciones de públicos.

Charla: La preservación audiovisual, uso de los archivos recuperados y proyección de filmes.

Coordina Isabel Wschebor

Participan

Isabel Restrepo (Colombia/ Legado Álvarez Núñez): La preservación del cine colombiano contestatario. Proyección de documental restaurado *Asalto* (1968) de Carlos Álvarez Núñez

Carolina Curti y Felipe Bellocq (Uruguay/ Colectivo Cine Casero): El Gran Film del Uruguay. Puesta en valor de los nitratos de la Colección Carlos Alonso. Muestra de registros documentales del proceso.

Isabel Wschebor (Uruguay/ LAPA-AGU): Diez años de Preservación Audiovisual en la Udelar. Recorrido de archivos fílmicos históricos, para miradas nuevas sobre la historia del cine en Uruguay.

Información sobre las mesas temáticas

Mesa 1

Perspectivas críticas en educación audiovisual. Miradas en torno a tres experiencias locales.

Coordinadora: Valeria Lepra

Introducción

Este panel se propone abordar tres experiencias locales de educación audiovisual; dos de ellas están asociadas a investigaciones desarrolladas en el marco de la Maestría en Educación Audiovisual de FLACSO Uruguay, la tercera recoge la experiencia de la Unidad Académica de Pedagogía Audiovisual del Consejo de Formación en Educación.

La investigación en educación audiovisual es considerada un campo en formación, en ese sentido la emergencia de líneas de investigación tendientes a consolidar este campo de estudios supone un aporte para su desarrollo. Si bien los estudios en el campo de la producción audiovisual, la crítica y formación de públicos están presentes en investigaciones desarrolladas en el país por diferentes actores, la investigación en educación audiovisual es una línea que no ha sido abordada antes directamente en estudios dentro del territorio nacional, por lo tanto, la falta de antecedentes funciona como un fuerte motivo para producirlos.

Dentro del campo educativo se observa que la educación audiovisual, así como la formación en cine dentro del Uruguay, ha estado fundamentalmente ligada a perspectivas alfabetizadoras reproductoras de

la noción de *lenguaje* o de las TICs para hablar de cine y audiovisual. Esto puede observarse en la educación pública en el programa oficial de la asignatura de “Comunicación, lenguaje y medios audiovisuales” del bachillerato artístico. Por otro lado, la perspectiva alfabetizadora que toma a las TICs como centro de la formación en audiovisual ha sido fundamentalmente desarrollada por el Plan Ceibal el cual ha buscado democratizar el acceso a las tecnologías y al mismo tiempo desarrolla con estas tecnologías, actividades educativas relacionadas a la animación, la edición con software de creación propia, así como actividades educativas con videoconferencias, etc. Si bien estos antecedentes han sido de suma importancia para el campo educativo este panel busca, desde una perspectiva crítica y amplificadora, devolver la mirada al proceso educativo, no exclusivamente desde el lenguaje audiovisual ni desde las TICs, sino desde la noción de creación, experiencia educativa y experiencia estética.

Se considera, por lo tanto, que es de importancia para el desarrollo del campo educativo ofrecer una sistematización de las prácticas y perspectivas del audiovisual que se están llevando adelante en contextos educativos en la actualidad. Una dificultad a la que se enfrentan quienes se desempeñan como docentes en el área audiovisual es la ausencia de una propuesta de formación docente orientada específicamente a este campo de conocimiento. Al no haber una formación específica, quienes asumen el rol docente en audiovisual son muchas veces los propios agentes provenientes del campo del cine, de las artes visuales, o de la comunicación. La sistematización de la educación audiovisual se considera por lo tanto también de importancia para que estos formadores que provienen del campo cultural-artístico adquieran herramientas para pensar su práctica educativa.

La ponencia de Agustina De Vera aborda la introducción del cine experimental, videoarte y artes mediales en las prácticas educativas de docentes artistas, poniendo foco en la noción de experiencia educativa y experiencia estética como superadoras de una perspectiva puramente alfabetizadora en el campo de la educación audiovisual.

Pablo Barrios parte de la noción de “crítica” contenida en el programa de la asignatura en Comunicación, Lenguaje y Medios Audiovisuales del bachillerato artístico para recuperar las prácticas y perspectivas que docentes de la asignatura tienen sobre esta y problematizar la oposición entre la alfabetización audiovisual y una noción de educación audiovisual que integre las posibilidades críticas de la experiencia estética.

Jorge Esteves recupera en su texto dispositivos didácticos que se proponen revisar la metodología de enseñanza del audiovisual subvirtiendo el orden naturalizado que supone que primero debe enseñarse el lenguaje a partir de sus técnicas, proponiendo recuperar la experiencia y la exploración creativa.

Poéticas experimentales en la Educación Audiovisual.

Agustina De Vera (Udelar-FLACSO)

Esta ponencia, que parte de un proceso de investigación iniciado en el marco de una maestría, propone un abordaje de las prácticas artísticas vinculadas a lo cinematográfico y de su aplicación en el campo de la educación audiovisual por parte de docentes-artistas y docentes-cinematográficos del territorio uruguayo. Las prácticas artísticas abordadas se ubican dentro de las tradiciones del cine experimental, el videoarte y las artes mediales. Dado que en Uruguay no existe una formación docente específica en educación audiovisual, han sido los propios artistas cinematográficos quienes se han

encargado de introducir estas prácticas en la educación, componiendo esto una de las características principales de la intersección entre la educación y el audiovisual en contexto de las prácticas experimentales. Por este motivo se ha optado por la vinculación de ambos lexemas para referir a los agentes del campo: docentes-artistas; docentes-cinematográficos.

Este panel explora las características del campo de la Educación Audiovisual desde una perspectiva crítica, observando las concepciones docentes de individuo crítico y de alfabetización audiovisual que han adoptado los agentes de este campo en el marco de la educación secundaria. Mientras tanto esta ponencia explora las posibilidades y el comportamiento de las prácticas audiovisuales experimentales en la educación cuando estas se aproximan a conceptos como experiencia educativa; experiencia artística; experiencia estética: subvirtiendo de este modo la concepción de educación audiovisual para la alfabetización y entendiendo el proceso formativo como una oportunidad para la autoreflexión del estudiantado.

Tomando el concepto de campo de Bourdieu (2002), surgen las principales tensiones propias del campo de la educación audiovisual, el cual aún parece adoptar cierta resistencia a la inclusión de las prácticas artísticas cinematográficas (fundamentalmente vinculadas al cine experimental y videoarte): se puede observar que las estructuras institucionales aún se encuentran en proceso de legitimar y habilitar la emergencia de estas prácticas en la educación; que estas prácticas experimentales se ofrecen como saberes específicos fundamentalmente en programas de educación terciaria y de especialización en cine, o como saberes articulados en propuestas vinculadas a la educación no formal; que estas propuestas no son en absoluto accesibles en términos de democratización. Esto último responde tanto a las tensiones dentro del campo de la educación audiovisual como a las tensiones propias del campo del arte y del cine donde tanto el cine experimental como el videoarte se

caracterizan por su postura socioeconómica al margen del sistema de producción de imágenes; por su postura estética contrahegemónica; por su dificultad en su historización, entre otras.

Finalmente, más allá de las tensiones institucionales, donde los agentes de las prácticas artísticas vinculadas a lo cinemático parecen responder a la categorización de los “recién llegados”, en clave de campo, y subvirtiendo la categoría de *alfabetización*, estos docentes-cinemáticos o docentes-artistas aproximan su práctica educativa al término de *experiencia* y se identifican contestatarios a la universalización de los procesos de aprendizajes; a la universalización del cine; y a la validación del resultado en los procesos educativos.

Propuestas de educación audiovisual desde una perspectiva crítica.

Pablo Barrios (CES-FLACSO)

La ponencia que se presenta a este panel recoge parte del proceso de investigación desarrollado en el marco de la Maestría en Educación Audiovisual de FLACSO Uruguay. Este trabajo parte del interés por conocer la concepción de individuo crítico de docentes de la asignatura de bachillerato artístico, *comunicación, lenguaje y medios audiovisuales*. El interés de investigar esto responde a tres razones: mi formación como docente de filosofía, la enunciación que hace el programa oficial de la asignatura en cuestión al plantear “la necesidad social de formar individuos críticos” (Programa Oficial, 2006), y la presencia difundida en el discurso educativo acerca de la “crítica” como modo de pensamiento, como disposición de un sujeto, o como competencia.

Las perspectivas teóricas utilizadas en la investigación encuentran su base en el planteo de Adorno y Horkheimer (2001) en torno a la crítica a la teoría tradicional (racionalismo cartesiano y positivismo), la prioridad concedida a la experiencia estética como experiencia cognoscitiva, y el componente crítico de la autoconciencia reflexiva en oposición a la racionalidad instrumental.

Parte de los hallazgos de la investigación, que se proponen comunicar aquí, no tienen un carácter explicativo, sino interpretativo, y pretenden ser un enfoque diferente en Educación Audiovisual al que asocia la *crítica* con la adquisición de una técnica para el desciframiento de un mensaje.

Gabriela Augustowsky en su tesis doctoral *La creación audiovisual infantil como práctica educativa. Estudio de experiencias y discursos en contexto* (2016), sostiene que los enfoques más difundidos en la educación mediática son los de corte semiológico (los que asocian educación audiovisual con análisis del lenguaje de los textos mediáticos), o los que intentan ir más allá del texto, y consideran a las relaciones sociales, el contexto histórico y político, desde el que se construye y se difunde el mensaje mediático. Estas propuestas de educación audiovisual son las que han prefigurado los modos de entender lo crítico, y esto queda reflejado en los participantes de la investigación.

Estas concepciones que asocian lo crítico con la lectura formal y la decodificación de los mensajes mediáticos, separan el componente crítico de las instancias de creación y de experimentación; la crítica es “lo otro” de la actividad propiamente artística.

El “hallazgo” podría ser que, si se supera la versión alfabetizadora de la educación audiovisual, la crítica es pasible de ser asociada con una experiencia estética que es, a la vez, cognitiva y perceptual. Con esto, se

derrumbaría el supuesto que está a la base de lo que Adorno (2001) llamó el dualismo “arte” y “razón”, concepción presente desde la visión positivista que a la vez separa el pensamiento de la sensación.

La propuesta de Adorno (2001) por una concepción de la experiencia estética en sintonía con la autoconciencia reflexiva o crítica, puede dar lugar a reflexiones que permitan oponerse a las concepciones alfabetizadoras (teoría tradicional), y sean motivadoras de comprender el valor del arte desde propósitos emancipatorios donde lo crítico sea parte del arte, y no “lo otro” del arte.

Prácticas de Educación Audiovisual desde la exploración y la reinvención del cine.

Jorge Esteves Ramos (CFE-ANEP-FLACSO)

La presente ponencia pretende dar cuenta de nuevas didácticas empleadas en el área de la Pedagogía audiovisual, que parten de la práctica para abordar teoría y tecnicismos luego, a partir de lo producido como insumo de estudio.

Desde la experiencia en la coordinación de la Unidad Académica de Pedagogía Audiovisual en el Instituto de Formación Docente de Durazno “Mtra. María Emilia Castellanos de Puchet”, se viene trabajando desde el año 2014, en la implementación de metodologías pedagógicas basadas en la experiencia de Cezar Migliorin, Profesor de cine en la UFF (Universidad Federal Fluminense - Brasil).

Dicha metodología consiste en partir de consignas simples (dispositivos audiovisuales) que apuntan a que los estudiantes produzcan en primera instancia sin tener conocimientos previos, de manera de explorar,

descubrir y de alguna manera re-inventar el cine. Los objetivos pedagógicos apuntan a lo espontáneo en cuanto a lo técnico, y en tal sentido se pretende volver al contexto de los hermanos Lumiere (entre otros) cuando se enfrentaban a la experiencia primaria de registrar la realidad con el cinematógrafo. En otro sentido, a nivel más sensible, se pretende además poner énfasis entre los estudiantes en la óptica de corte más artística del cine, más allá de lo técnico. A propósito, se plantea invertir el paradigma más clásico de la Educación Audiovisual, que parte de la teoría y de conocer las fórmulas y los procesos de producción (idea, guión, pre producción, rodaje, edición), y partir de lo sensible, de filmar sin técnica para redescubrir y sentir el cine en la práctica, para luego abordar lo cognitivo con los insumos producidos.

También se propone una pedagogía alternativa a la más clásica, apelando a que la enseñanza del audiovisual no esté centrada exclusivamente en el Lenguaje Cinematográfico, sino que se aborde en clave de Cultura Audiovisual, término mucho más amplio que implica una concepción desde la filosofía, la sociología, la historia y desde estudios antropológicos de la cultura en esta era digital. En tal sentido también se aplica este tipo de metodologías prácticas y exploratorias, partiendo desde estudios teóricos e investigaciones de referentes actuales como Alain Bergalá y Gabriela Augustowsky.

Mesa 2

Cinema na América Latina dos anos 1960 e 1970: outras propostas

Coordinador: Fabián Núñez

Introducción

A partir da década de 1960, o cinema realizado na América Latina adquiriu uma projeção internacional nunca vista anteriormente. Em parte devido à irrupção do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), esta proeminência mundial seria marcada pela busca de diálogos com a crítica e a teoria estrangeiras na tentativa de melhor compreender as singularidades estéticas e ideológicas que atravessavam, naquele contexto, a produção fílmica existente na região. Inúmeros realizadores e produtores da América Latina, por meio de aproximações estratégicas inéditas, procuraram autodefinir seus processos criativos em contraposição às experiências formais e aos valores políticos presentes em filmes estrangeiros ou em cinematografias nacionais destituídas de crítica ao colonialismo cultural. Como consequência desse processo histórico, o NCL acabaria se transformando em marco intelectual de referência para as discussões que envolvem o campo audiovisual na América Latina, convertendo-se, com o passar do tempo, em código a partir do qual são promovidas interpretações canônicas em torno do que compreendemos como “cinema latino-americano”. De origem revolucionária, no sentido de promover rupturas com o conservadorismo estético e político dos anos 1960, o NCL sofre riscos de “monumentalização” ao converter-se em pensamento institucional que se volta contra si mesmo ao apagar nuances e contradições próprias a qualquer processo artístico.

Diante deste problema, evitando cair em uma postura que “monumentalize” e simplifique o NCL como conceito intelectual, a Mesa “Cinema na América Latina dos anos 1960 e 1970: outras propostas”, seguindo os passos da revisão historiográfica em relação ao período mais canônico nos estudos acerca do cinema latino-americano, tem o

propósito de reunir um conjunto de pesquisas que estabeleça novas possibilidades de reflexão sobre o tema. Por meio de procedimentos interdisciplinares, que procuram pensar a experiência cinematográfica em relação orgânica com os campos do teatro, das artes, das questões de gênero e das instituições culturais, a Mesa agrega estudos de pesquisadores preocupados em formular outros recortes e posturas teórico-metodológicas na abordagem sobre o fenômeno audiovisual na América Latina. Neste sentido, em um esforço de renovação das pesquisas em torno de movimentos artísticos consolidados na historiografia, a Mesa “Cinema na América Latina dos anos 1960 e 1970: outras propostas” origina-se como perspectiva voltada, entre diversos pontos, para: a análise de filmes e de realizadores que foram subestimados pela crítica e pelo meio acadêmico, tornando-se culturalmente marginais nos processos de seleção e escrita da história; o estudo de setores do audiovisual tradicionalmente pouco contemplados nas pesquisas acadêmicas, a exemplo da recepção, da circulação e da preservação de filmes; a ampliação de reflexões que inter-relacionem o cinema brasileiro com o restante da América Latina, evitando-se uma postura que tende a apartar o universo cultural e artístico deste país daqueles encontrados em seus vizinhos.

La gestión Cosme Alves Netto en la *Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*: propuesta para un estudio histórico

Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF)

Durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) exerceu um papel protagonista no cenário cultural da cidade e, podemos afirmar, do país. Sob

o comando de Cosme Alves Ferreira Netto, que dirigiu a instituição de 1965 a 1988, a Cinemateca do MAM tornou-se célebre devido à sua relevância por ser um espaço de aglutinação e de difusão no âmbito cinematográfico. E, justamente, por essa relevância foi alvo de vigilância e suspeita por parte das forças repressivas da ditadura. Na verdade, a Cinemateca não se encontrava isolada nesta função de resistência cultural. A instituição à qual está vinculada, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, se tornou, desde a instalação da ditadura, um espaço de contestação e de efervescência em uma sociedade reprimida e vigiada.

Em 1965, quando Cosme Alves Netto assume a direção da Cinemateca, a instituição se encontrava em crise, inclusive com a sua própria existência em risco. Assim, Cosme necessitou criar uma nova rede de relações, a partir do capital simbólico gerado a partir de sua atividade cineclubística, para garantir as ações da Cinemateca em um contexto de autoritarismo. A partir dos anos 1970, a Cinemateca do MAM ganhou uma ampla visibilidade fora do país por meio da figura de Cosme, que passou a frequentar congressos de entidades internacionais e festivais de cinema no exterior. Assim, postulamos que, desde por volta de 1969 e, sobretudo, depois de 1971, inaugurou-se uma nova fase na gestão Cosme à frente da Cinemateca do MAM-RJ. Foi um período de consolidação e, principalmente, de expansão, sendo que uma das marcas foi a busca de apoio e de reconhecimento internacional do arquivo audiovisual carioca. Cosme assume um papel de liderança na Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), a partir de 1969. Ele foi o único a ajudar a formular e a escrever as duas declarações da UCAL, a de Montevideo e a de México, respectivamente, em 1971 e 1972. Para a geração de preservacionistas latino-americanos que estava assumindo as cinematecas da região, assim como para a comunidade da área reunida da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) desse período, Cosme assumiu o papel do

principal “embaixador do cinema brasileiro”. Portanto, o nosso propósito na presente ponencia é propor uma periodização histórica da gestão Cosme à frente da Cinemateca do MAM, com maior ênfase na virada dos anos 1960 aos 70.

Dolly Pussi y el Nuevo Cine Latinoamericano: memorias y archivos

Cristina Alvares Beskow (USP)

Entre as décadas de 1960 e 1970, Dolly Pussi (1938-2022) foi uma das cineastas argentinas do Nuevo Cine Latinoamericano. Neste período, em meio às turbulências políticas e ditaduras militares na Argentina, tornou-se documentarista, professora de cinema e foi uma das articuladoras do I Encontro de Cineastas Latino-Americanos, ocorrido no Festival de Viña del Mar, em 1967, no Chile. No entanto, sua participação neste processo é pouco citada na historiografia. Em entrevista à autora, a documentarista fez uma reflexão sobre ser mulher cineasta neste período: En las mesas de discusiones no había ninguna mujer, es decir, ellos levaban la voz cantante, a pesar de que las mujeres participaban también" (...) Pero era difícil, quizá yo tenía más posibilidad porque estaba casada con Edgardo Pallero que era el que promovía todo este tipo de cosas, es decir, yo participaba al lado de él, trabajaba al lado de él. No aparecía físicamente y con nombre y apellido en los trabajos que tenía organización, pero yo trabajaba al lado de él. (...) Pero es cierto que siempre que si había que elegir a alguien para algo era un hombre.

Dolly estudou na Escola Documental de Santa Fé, onde realizou seu primeiro curta-metragem *El hambre oculta*, de 1965, sobre desnutrição infantil. Seu trabalho de conclusão de curso, *Pescadores*, de 1968, foi exibido nos Festivais de Mérida, na Venezuela, em 1968, e em Viña del Mar, no

Chile, em 1969. Quando se formou, tornou-se professora e diretora do Centro Experimental da Escola de Santa Fé, responsável pelos trabalhos práticos dos alunos. Em 1973, produziu *Operativo Estanislao Lopez*, sobre uma intervenção social da Juventude Peronista (JP), organização na qual militava no período. Neste mesmo ano, também dirigiu o documentário *Historia argentina: la nación desmembrada*, que teve um primeiro corte ainda em 1973 e depois foi remontado no ano de 2010. Além destas produções, realizadas entre os anos sessenta e setenta, Dolly Pussi também teve importante contribuição na articulação de uma rede entre cineastas da América Latina. Essa atividade começou quando viajou ao Brasil, em 1963, junto à equipe da Escola Documental, a convite de Rudá de Andrade e do grupo da Cinemateca Brasileira. Além da documentarista, participaram deste intercâmbio Edgardo Pallero e Manuel Horácio Gimenez, os quais integraram posteriormente o projeto “Brasil Verdade”, no qual Dolly Pussi foi fotógrafa still dos documentários *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, de 1964) e *Nossa escola de samba* (Manuel Horacio Gimenez, 1968). Foi neste período que começou uma rede de articulação entre cineastas brasileiros e argentinos, que rendeu muitos frutos para a produção documental de ambos os países e uma das primeiras sementes para o posterior surgimento do Nuevo Cine Latinoamericano.

Como a participação de Dolly Pussi neste processo é pouco conhecida, pretende-se aprofundar a trajetória desta documentarista no Nuevo Cine Latinoamericano. Para isso, está sendo realizado levantamento de arquivos e fontes documentais, como catálogos de festivais, fotografias, registros de encontros, além de entrevista realizada com a diretora no ano de 2014.

Congo: o documentário de confrontação

Marcelo Prioste (PUC-SP)

No Brasil da década de 1970, período em que o filme curta-metragem *Congo* (1972) foi realizado pelo fotógrafo e cineasta Arthur Omar (1948-), era incomum encontrarmos na produção de documentários qualquer problematização sobre questões inerentes a sua própria concepção como projeto fílmico. O cinema de caráter etnográfico praticado no País tinha, na grande maioria das vezes, uma discussão sobre o objeto filmado, mas não sobre os processos de sua execução, sendo muito mais um instrumento a serviço de teorias e postulados de outros campos de conhecimento do que investigando seus próprios métodos. Em um texto publicado em 1978, *O Antidocumentário, provisoriamente*, Omar deixaria bem claro que sua preocupação essencial passava por desmontar a forma dicotômica que orientava as relações entre filme e objeto filmado, passando a entendê-los como uma só obra feita a partir de “objetos em aberto para o espectador manipular e refletir” e assim, deixando-se “fecundar pelo tema”. Este é o conceito-chave em *Congo* (1972) que, a princípio, mesmo sendo apresentado como um documentário sobre o festejo popular da congada, não oferece os previsíveis elementos a respeito do tema, uma vez que trata-se de um festejo popular sincrético religioso afro-brasileiro que vem desde o século XVII mesclando elementos religiosos católicos (europeus) e africanos pelas danças, músicas, encenações e desfiles numa alegoria de culto à coroação do Rei do Congo e da Rainha Jinga de Angola em meio a sua corte e seus súditos.

Ao apresentar-se como um improvável avesso de um filme, releva-se como estrutura, retirando o foco de atenção do objeto, tornando-o impreciso e incerto, para assim expor os artifícios que o documentarista dispõe na elaboração de seu discurso. É também o desnudamento de uma crise no conhecimento, ao desconstruir conceitos estabelecidos e se expor como linguagem, resultando muitas vezes em um confronto com o entendimento do público pela quebra de expectativas.

O crítico Jean Claude Bernardet, ao comentá-lo em seu livro *Cineastas e imagens do povo* (1985) lembra que, ao deixar de trazer a congada como manifestação cultural, Congo assume a impossibilidade desta ação, como se o olhar intelectual e urbano não tivesse competência para decifrar aquele fenômeno, assumindo por inteiro a “inviabilidade da representação”. Aqui, indo além, observa-se que, nesta perspectiva de um projeto de desconstrução que subverte modelos de representação convencionais ao cinema documentário, em pleno contexto da fase mais repressora da ditadura militar, Congo se nega a celebrar o sincretismo multicultural característico na congada e, assim, deixa de oferecer-se como instrumento a enaltecer o deletério mito construído em torno de uma democracia racial brasileira de conciliação, substituindo-a pela tensão de um esvaziamento, um confronto costurado por meio de improváveis imagens, letreiros e sons.

O legado teatral de Vianinha no filme *Um homem sem importância* (1971)

Reinaldo Cardenuto (UFF)

No ano de 1971, Alberto Salvá realizou o longa-metragem *Um homem sem importância*. Em contraposição às ilusões propagadas pela ditadura brasileira, a partir das quais vendia-se a modernização conservadora como solução para os impasses estruturais do país, o filme de Salvá apresentava algumas horas na trajetória de Flávio, jovem de trinta anos, desempregado, que vive o soterrar de seus desejos de ascensão social. Ao avesso de uma cinematografia brasileira na qual ampliava-se a produção de filmes voltados para o erotismo e o clima festivo de alta classe, *Um homem sem importância* concentrava esforços no retrato de uma juventude de origem popular cujas perspectivas viam-se anuladas diante dos avanços incontornáveis das contradições.

No longa-metragem de Salvá, afeto e angústia atravessam a narrativa como sentimentos que oscilam continuamente. Por um lado, a partir de uma dramaturgia que salienta os acasos da existência, Flávio vive uma jornada de encontros inesperados por meio dos quais as ruas do Rio de Janeiro lhe oferecem solidariedade enquanto busca colocação no mercado de trabalho. Marcados pelo companheirismo, seja diante de um desconhecido que massageia o protagonista ou pelo despertar da paixão por uma secretária, os encontros acidentais são instantes de beleza que encantam momentaneamente uma trajetória envolta pela condição autoritária do país. Por outro lado, para além das alegrias pontuais, *Um homem sem importância* trata de algo permanente na sociedade brasileira: a supressão violenta dos anseios populares por melhor qualidade de vida. Ainda que os caminhos de Flávio sejam povoados por afeto, as angústias decorrentes do desemprego e da miséria intransponível esmagam sua força existencial. Sentindo-se um cidadão desqualificado para vencer as disputas “meritocráticas” do capitalismo, o protagonista do filme não escapa ao circuito da opressão.

Entre cacos de alegria e opressões duradouras, na antítese das ilusões vendidas pela modernização conservadora, o personagem principal de *Um homem sem importância* é interpretado por Oduvaldo Vianna Filho, dramaturgo que ocupava um lugar de liderança na resistência cultural à ditadura brasileira. Autor de um teatro engajado de esquerda, Vianinha emerge no filme de Salvá não apenas como corpo a personificar uma figura dramática, mas também como encarnação alegórica de um gesto artístico em repúdio à opressão. Ao interpretar Flávio, personagem próximo a muitos que construiu no teatro, Vianinha aparece no tecido fílmico envolto por questões que se tornaram determinantes para sua própria criação dramática. A perda do idealismo e do desejo em um Brasil sob avanço capitalista, tema de peças como *Moço em estado de sítio* (1965) e *Mão na*

luva (1966), ressurge, por outras vias, em *Um homem sem importância*. Os conflitos geracionais que desvelam impasses de um país conservador, presentes na peça *Rasga coração* (1974), tornam-se parte constituinte da narrativa encontrada no filme de Salvá. Vianinha, ao tornar-se Flávio, parece interpretar aspectos cruciais de seu próprio fazer teatral, materializando em cena não somente um personagem, mas um projeto artístico de resistência.

Inserindo-se nas pesquisas sobre filmes não-canônicos realizados durante o regime militar brasileiro, esta comunicação pretende analisar *Um homem sem importância* como obra herdeira da dramaturgia política de Vianinha.

Mesa 3

Documentos, Imágenes, Tecnologías: Repensando el cine latinoamericano

Coordinador: Javier Campo

Introducción

Este panel pretende abordar el vacío de investigación que existe en los estudios de cine sobre el cine político latinoamericano, considerando las diversas transiciones en el cine latinoamericano a lo largo de la década de 1960 hasta el final de la Guerra Fría y el advenimiento del neoliberalismo a principios de la década de 1990. La discusión atravesará el trabajo con documentos, imágenes significativas no exploradas, transiciones tecnológicas, redes alternativas e historias del cine político. Las ponencias presentarán ensayos críticos que girarán en torno a documentos/textos, imágenes y tecnologías. El objetivo general es abordar cines

latinoamericanos políticos y estéticas de vanguardia, experimentales y etnográficas que están más allá del canon.

De cuidados, trabajos y luchas: un caleidoscopio de mujeres delante y detrás de la cámara en el audiovisual boliviano de los 80 y 90

María Aimaretti

Utilizando las herramientas de la historia cultural y la historia oral, los estudios sobre cine documental latinoamericano y los de género, este trabajo analiza panorámicamente un conjunto variado de obras bolivianas de distinto formato, extensión y circulación, cuyo elemento en común es haber sido desarrolladas —en idea y dirección— y tener por protagonistas o figuras principales, a mujeres. Tomando en consideración un contexto local y regional de crecimiento del movimiento de mujeres y feminismos, y de mayor participación femenina en iniciativas sociales acordes a la nueva agenda de derechos propia de la transición democrática y primeros gobiernos constitucionales, el texto da cuenta de algunas de las claves productivas que hicieron posibles los audiovisuales, para luego detenerse y profundizar en el análisis formal de sus estrategias narrativas y compositivo-visuales. Amén de un estudio específico de cada trabajo, se establecerán relaciones comparativas en relación a tres aspectos: i). el tipo de representación de la/las mujer/res bolivianas, y cierta reflexividad crítica en torno al machismo y la desigualdad; ii). las heterogéneas figuraciones del trabajo —reproductivo y productivo, de cuidado, asalariado y ligado al arte—, y los espacios sociales y materiales que ocupan y recorren las niñas y mujeres; y iii). las diversas experiencias de praxis/participación política —militancias, memoria histórica, organización frente al conflicto social y la pauperización de la vida cotidiana.

Entre los largos sesenta y los cortos ochenta: la épica de la organización popular en Denti

Paola Margulis

Esta ponencia pone en relación dos films documentales de Jorge Denti, *Malvinas, historia de traiciones* (1983) y *No al Punto Final* (1986) con el objeto de seguir el relato que en conjunto organizan en torno de la transición democrática argentina y observar el modo en que sus estructuras narrativas dialogan con distintos imaginarios e identidades de los años sesenta y ochenta. A la luz de la trayectoria política y cinematográfica de Denti, el artículo focaliza en el uso del testimonio y en la construcción de una épica en torno de la organización del pueblo que pone en tensión distintas perspectivas epocales.

La desaparición y su imagen

Parichay Patra

La seminal *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino contó con testimonios de sobrevivientes de masacres como Julio Troxler, quien también se interpretó a sí mismo en la película de 1973 de Jorge Cedrón basada en el relato de la masacre de Rodolfo Walsh. Unos años más tarde, Troxler fue asesinado por la Tripe A y Walsh por la dictadura más brutal de la historia de Argentina, mientras que Cedrón escapó a un destino similar al suicidarse en París.

Esta presentación se ocupa de la noción de desaparición y la forma en que afectó la imagen cinematográfica de la larga década de 1960 en América Latina y otras partes del sur global. ¿Puede el cine encontrar un modo particular de producir imágenes para abordar la noción de desaparición? ¿El cine se limitó a “documentar” a los desaparecidos como suele hacer debido

a sus características un tanto “ontológicas”? ¿Qué tipo de diálogo con las historias tradicionales y alternativas podría imaginarse en este contexto? ¿Esto puede conducir a una historia de la ausencia, alterando radicalmente algunas de las ideas preconcebidas sobre la imagen cinematográfica? Estos son algunos de los temas que aborda esta presentación, con testimonios de cines globales de la convulsa década y obras literarias argentinas posteriores.

El viaje de celuloide a través de América Latina que no pudo ser. Proyectos fílmicos truncados de Jorge Prelorán

Javier Campo

Existen muchas más ideas de films que films concretos. El número de proyectos siempre es mucho más extenso que una vida para concretarlo. Hay personas con varios proyectos de films que nunca concretan ninguno. Hay otras que concretan algunos. Y otras que concretan muchas. Este último es el caso de Jorge Prelorán, quien realizó más de sesenta cortos y largometrajes de diferente tipo, pero en cuya producción prevalece el tránsito por la veta etnográfica. Aunque ya hemos analizado profusamente las obras de este realizador argentino, que también se dedicó a documentar culturas de otros países de América Latina (también de América del Norte), el objetivo de este trabajo es presentar y analizar documentación que pone en evidencia el proyecto de convertirse en un cineasta de diferentes culturas latinoamericanas. Desde mediados de 1960 hasta los noventa, Prelorán intentó infructuosamente en muchos casos desarrollar y obtener financiamiento para proyectos cinematográficos, básicamente ligados al mundo andino, de norte a sur. En esos proyectos trancos, de los cuales presentaremos documentos inéditos obtenidos del Archivo Prelorán del Smithsonian Institution (Washington DC), puede percibirse una voluntad latinoamericanista, aunque no acompañada del trabajo con colectivos de

cinastas. Algunos de los films proyectados fueron *Sabino* (*The devil's cauldron*, 1964-1995), *El callejón de Huaylas* (Perú, 1972), *Nuevo Relevamiento de Expresiones Folklóricas Argentinas* (*San la Muerte, Jangaderos, Mariscadores*, entre otros, 1974), films sobre José María Velasco Ibarra (Ecuador, 1982), Felipe Guaman Poma de Ayala (Perú, 1982) y Juan Arancio (Argentina, 1995). Por último, el análisis de estos documentos pone en evidencia la colisión tecnológica que sufrirán quienes asentaron su carrera en la realización fílmica hacia las décadas de 1980 y 1990.

Mesa 4

O internacionalismo terceiromundista do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* e do cinema cubano: intercâmbios, redes e imaginários.

Coordenadora: Mariana Villaça

Introducción

A Revolução cubana atraiu a atenção mundial em 1959, e muitos artistas, intelectuais cineastas e lideranças políticas foram conferir e/ou colaborar com aquele promissor processo de mudanças sociais, econômicas, políticas, culturais que se desenvolvia apesar de reações e represálias externas. Após a implementação do regime socialista (1961) o governo cubano, diante das dificuldades e necessidades advindas da nova posição geopolítica no cenário da Guerra Fria, investiu substancialmente em suas relações internacionais e fomentou importantes intercâmbios culturais. Ao longo das décadas configurou-se o chamado “internacionalismo cubano” como princípio norteador de uma política externa que procurava afirmar o apoio

internacional à Revolução, selar laços econômicos e políticos, além de irradiar a influência de Cuba no Terceiro Mundo. As artes participaram ativamente dessa política, bem como as instituições culturais estatais. O *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* exerceu um papel fundamental não apenas como polo de atração de realizadores e outros profissionais do cinema oriundos de diversas partes do mundo, mas também como espaço de criação de filmes, documentários e cinejornais (dentre outras produções autorais ou coletivas) que levariam, para todo o país e para além de suas fronteiras, as imagens da Revolução e do processo de transformações em curso. O *Noticiero ICAIC Latinoamericano* registrou semanalmente, entre 1960 e 1990, as mudanças vividas pelo país e toda sorte de ação governamental no âmbito do “internacionalismo” que se considerava importante divulgar e celebrar. Suas edições são documentos audiovisuais privilegiados para acompanhar intercâmbios internacionais de distintas naturezas: congressos e encontros culturais, visitas oficiais, programas de solidariedade a países em conflito, acordos diplomáticos, viagens de delegações cubanas ao exterior e vice-versa, a recepção de exilados políticos em Cuba, entre muitos outros temas. Este painel aborda, assim, por meio desse cinejornal estatal e de outras fontes documentais, tanto o papel do cinema na construção das representações da Revolução e de seu internacionalismo, como a atuação de cineastas, dirigentes e profissionais vinculados ao ICAIC, na efetivação de redes, intercâmbios e discussões fundamentais sobre as bases e os rumos daquele processo histórico. As comunicações analisam várias nuances e facetas desse internacionalismo em sua abordagem pelas lentes cubanas: as escolas internacionalistas que reuniram jovens estudantes provenientes de dezenas de países da África e da Ásia, no contexto de um programa educacional voltado à formação revolucionária; a importância de determinados eventos, como o *Congreso Cultural de La Habana* (1968) no estabelecimento de

intercâmbios, cooperações e redes envolvendo intelectuais de diversos países do Terceiro Mundial (a fim de discutir, entre outros assuntos o próprio papel do cinema em processos revolucionários); e as relações entre Cuba e determinados países (Uruguai e Vietnã), permeadas por encontros, trocas institucionais e o uso das imagens e dos sons para legitimar ações, evocar imaginários, construir representações. A idealização desse painel tem origem na participação dos proponentes no projeto internacional e multidisciplinar intitulado *Recherche Collective sur le Noticiero ICAIC Latinoamericano* (2019-2021), coordenado pelas pesquisadoras Nancy Berthier e Camila Arêas, e no Colóquio *Le Noticiero ICAIC: une source sur/de/pour l'histoire* também por elas organizado, junto a outras colaboradoras, em outubro de 2021 na Universidade de Sorbonne. Destacamos, por fim, a importância do trabalho de restauro, digitalização, catalogação e disponibilização do acervo deste cinejornal por meio da cooperação entre o ICAIC e o INA (Institut National de l'Audiovisuel), sem o qual nossas pesquisas não seriam possíveis.

O *Noticiero ICAIC Latinoamericano* e os matizes da “formação revolucionária” em Cuba

Mariana Villaça (UFSP)

Nesta comunicação compartilhamos alguns resultados da pesquisa realizada sobre o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, cinejornal cubano que foi produzido entre 1960 e 1990, inscrito como “Registro da Memória do Mundo” pela Unesco, e que compreende um corpus documental de 1493 edições. Na mencionada pesquisa, que teve início com nossa participação no projeto intitulado *Recherche Collective sur le Noticiero ICAIC Latinoamericano* (2019-2021), coordenado pelas pesquisadoras Nancy Berthier e Camila Arêas, investigamos dois eixos temáticos – educação e saúde –, analisando o tratamento que esses temas tiveram nas edições do

cinejornal ao longo de suas três décadas de existência. Este tratamento acompanhou, com oscilações e de forma mais ou menos explícita nas edições, as transformações, desafios e dificuldades enfrentadas pelo governo e pela sociedade cubanos nesse longo período, bem como as prioridades desenhadas pela política externa, a cada momento. Também ecoou as políticas que se sucederam dentro do ICAIC, sua relação com a política governamental e sua condição de polo de atração de cineastas, técnicos e artistas em nível nacional e internacional. No trabalho que ora apresentamos e que conta com apoio da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) privilegiamos a análise de algumas características que identificamos nas reportagens sobre educação, entendida em sentido amplo como formação escolar e “revolucionária” de crianças, jovens e adultos, em sintonia com as prerrogativas do ideal de “homem novo”. Partimos da hipótese de que a valorização da educação, em todos os âmbitos e contornos que esta assume na cena cubana deste período (alcance massivo, propaganda política, disciplinarização dos corpos e formação militar, difusão de valores nacionalistas e socialistas, defesa da conjugação entre estudo e trabalho, entre outros) foi uma preocupação constante do governo e tratada com grande destaque pelo cinejornal. Nesse sentido, constatamos a importância conferida à proliferação de escolas no campo e sua organização de modo a priorizar determinadas atuações profissionais, analisamos o papel dos programas de férias e das campanhas que aliavam trabalho e estudo, e o impacto das chamadas escolas internacionalistas, especialmente concentradas na Ilha da Juventude, no campo da diplomacia e da política externa. Em termos metodológicos, tomamos o audiovisual como documento histórico que deve ser analisado em todos os seus aspectos (políticos, estéticos, discursivos) e, sendo assim, apresentamos alguns casos exemplares que nos permitem demonstrar certos dispositivos recorrentes, como algumas estratégias

documentarizantes, opções de enquadramento, formas de narração, além de alguns traços marcantes da fotografia e da trilha sonora que implicam fortemente nos sentidos políticos desse abundante material.

Revolución y solidaridad: cine, militancia, y viajes de Cuba a Uruguay y de Uruguay a Cuba (1960-1964).

Cecilia Lacruz (Udelar-GEstA)

Esta ponencia expone avances de una investigación amplia y en curso, que explora la relación de Uruguay con Cuba y de Cuba con Uruguay a través de las imágenes, prácticas y tramas de intercambio vinculadas al cine en la década de 1960. En esta oportunidad, la estrategia metodológica (y narrativa) elegida hace más hincapié en la apertura del objeto de estudio y en el interés de proyectarse como un diálogo con las investigaciones actuales que abordan hoy temáticas referidas al impacto (cultural, político, social) de la Revolución en esos años. En primer lugar, la ponencia muestra los resultados de un trabajo con el archivo del “Noticiero ICAIC Latinoamericano” y el análisis de las noticias referidas a Uruguay desde 1960 hasta 1964. Luego, recorre ese mismo período, pero poniendo atención en la circulación de las primeras producciones del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en instituciones culturales uruguayas (Festivales, cine clubes) y actividades de la militancia del Movimiento de Solidaridad con Cuba en Uruguay. Por último, revisa, también en esos mismos años, la trayectoria de dos uruguayos que viajan desde Uruguay a Cuba y se vinculan con el ICAIC: Ugo Ulive y Rodolfo López. En términos generales, esta ponencia argumenta que conocíamos la circulación de la producción del ICAIC en Uruguay (noticieros, cortometrajes y largometrajes, tanto del cine de ficción como de no ficción) en torno al 68 y en sus años posteriores, pero poco sabíamos de su presencia en la primera mitad de los sesenta. Este vacío dejaba a Cuba fuera de los

imaginarios latinoamericanistas del cine que impactaron en Uruguay a fines de 1950 e inicios de 1960, como los títulos del cine regional que llegaron a los Festivales de Cine Documental y Experimental del SODRE y a los Cine Clubes de Montevideo. En ese sentido, este trabajo intenta incorporar los títulos cubanos a esa irrupción de imaginarios. Con esa cartografía latinoamericanista revisada, esta ponencia propone nuevas preguntas en relación a la especificidad del imaginario de la Revolución y plantea un trabajo de reconstrucción tanto de las redes de intercambio, como de las trayectorias de los uruguayos que viajan a la isla en esos años.

El Noticiero ICAIC y el Congreso Cultural de La Habana en el circuito del Nuevo Cine Latinoamericano

Mariano Mestman (UBA- Conicet)

En los mismos años en que el llamado Nuevo Cine Latinoamericano configuró su imagen e identidad en torno a conocidos festivales cinematográficos de América Latina (Viña del Mar, Chile, 1967 y 1969; Mérida, Venezuela, 1968; Cineclub del semanario *Marcha* y Cinemateca del Tercer Mundo, Uruguay, 1967-1969; entre otros), tuvo lugar el Congreso Cultural de La Habana (enero 1968). En este evento, más de 600 intelectuales (en sentido amplio) de más de 60 países debatieron sobre el colonialismo y neocolonialismo en el Tercer Mundo y las luchas de liberación de los respectivos países. El Congreso Cultural contó con una mayoría de intelectuales latinoamericanos, europeos y norteamericanos, y con algunos destacados representantes de países africanos y asiáticos. Aunque el Congreso Cultural permaneció mucho tiempo “olvidado” (Acosta de Arriba), sin duda configuró un “punto de llegada” y expresión de un internacionalismo tercermundista que en el caso cubano se venía forjando –no sin dificultades y tensiones internas- contra el “realismo

socialista” en lo cultural, y con fuertes críticas al comunismo ortodoxo y la “coexistencia pacífica” en lo político.

La ponencia presentará el noticiero cinematográfico realizado por Santiago Álvarez sobre el Congreso Cultural (n.393, 15/01/68) y reconstruirá el lugar clave que tuvo el ICAIC durante el mismo, así como la presencia de críticos y cineastas de diversos países en el evento, con el objetivo de establecer las redes de intercambio allí alcanzadas. Aun cuando el Congreso Cultural no fue un encuentro cinematográfico y la presencia de intelectuales vinculados al cine no fue muy numerosa, la ponencia propone (como hipótesis) la posibilidad de valorizar el Congreso Cultural entre aquellos encuentros y festivales (los citados más arriba y otros) que en esos años configuraron los espacios de gestación y visibilidad del llamado Nuevo Cine Latinoamericano del período.

A criação de "muitos Vietnã" no *Noticiero Icaic Latinoamericano*

Glauber Brito Matos Lacerda (UESB)

A presente comunicação é um substrato da pesquisa de doutoramento do autor que trata da poética sonora das reportagens do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* referentes à Guerra do Vietnã e seus desdobramentos. O triunfo da Revolução cubana, em 1959, coincidiu com a ascensão da ingerência estadunidense no território vietnamita. Assim, nos trinta anos de circulação do *NIL* (1960-1990), o Vietnã e os vietnamitas foram tematizados em pelo menos 166 de suas 1493 edições. No afã de se engendrar uma identidade internacionalista no povo cubano, o que seria uma das virtudes do "homem novo", o *Noticiero* representa os vietnamitas sob dois regimes poéticos - que ora se justapõe, ora se entrecruzam - nomeados aqui de *mimetizante* e *monumentalizante*. No primeiro modo,

mais perceptível nos anos de 1960, características como a bravura, a disciplina e a resiliência dos vietnamitas são mostradas como dignas de ser imitadas pelos cubanos na luta contra o imperialismo. Já a segunda tendência, mais presente nas reportagens a partir da década de 1970, quando a Guerra já se encaminha para o fim, os feitos gloriosos do passado recente dos vietnamitas são lembrados como monumentos em memória das lutas de emancipação dos povos terceiro-mundistas. A título de ilustração, a edição 444, de 13 de março de 1969, faz um paralelo entre o Assalto ao Palácio Presidencial de Havana e a Ofensiva do Tet, na República do Vietnã, em 1968. O primeiro episódio foi uma tentativa do Diretório Revolucionário de tomar a sede do governo em 13 de março de 1957, e, através de uma ação guerrilheira na Radio Reloj, convocar as massas para uma grande sublevação. O movimento foi reprimido e seu líder, José Antonio Echeverría, foi assassinado. Já o segundo acontecimento consistiu em um levante que se iniciou no cessar-fogo do feriado do ano novo lunar, o Tet, em 31 de dezembro de 1968. A insurreição foi organizada pelo Exército do Vietnã do Norte e pela Frente de Libertação Nacional, os vietcongues. Ao analisar a edição, percebe-se que os arquivos de imagens dos protestos estudantis nas ruas de Havana nos anos de 1950, as tomadas da investida dos rebeldes contra a embaixada dos EUA em Saigon, os sons de disparos de fuzil, as filmagens que reconstituem a ação de Echeverría e os arquivos de áudio da sua intervenção na Radio Reloj se entrecruzam como se os dois episódios históricos fossem duas batalhas de uma mesma guerra anti-imperialista. Por um lado, a associação do aniversário do Assalto ao Palácio Presidencial - tema que se repetiu no cinejornal em todos os anos durante a década de 1960 - com a Ofensiva do Tet já é, em si, um ato monumentalizante. Por outro, a evocação do heroísmo vietnamita em um momento de intensas reformas sócio-econômicas aponta para um intencional mimetizante. Afinal, no esforço de se forjar uma nova subjetividade

internacionalista no povo cubano, as imagens de guerrilheiros que atiravam contra alvos estadunidenses no Vietnã não aspiravam apenas solidariedade, mas também figuravam como modelo de resistência ao imperialismo, digno de ser seguido pelos cubanos.

Mesa 5

La otredad monstruosa en el audiovisual argentino

Coordinadoras: Valeria Arévalos y Viviana Montes

Introducción

Este panel centra su interés en distintas lecturas sobre la otredad configurada como monstruosa en el audiovisual argentino. Consideramos que en los modos de construir la otredad reside un valor fundamental de los productos culturales relacionado con las formas en que percibimos y nos vinculamos con otrxs. Asimismo, en la potencia de lo visual radica la esencia del monstruo, como aquello que irrumpe para ser visto. Esa anomalía que porta lo monstruoso, aquello incomprensible que impregna su ser es, precisamente, lo que inquieta de él. “El monstruo es la excepción por definición -sostuvo Foucault-; el individuo a corregir es un fenómeno corriente. Tan corriente que presenta -y esa es su primera paradoja- la característica de ser, en cierto modo, regular en su irregularidad” (2011: 63). Es por ello que indagar la otredad monstruosa se nos representa como una tarea insoslayable puesto que se trata de una figura que recorre la producción audiovisual argentina desde tiempos muy tempranos hasta nuestros días.

Es nuestro objetivo incorporar a este panel voces que den cuenta de diversos acercamientos a la cuestión de la otredad monstruosa. La diversidad radica tanto en los marcos epocales con que los materiales dialogan, ya sea en términos de contexto de producción o de historias que se retoman en las tramas como en virtud del marco teórico con que se construyen los análisis. Asimismo, las diversas ponencias presentadas se hacen eco de las transformaciones tecnológicas que fue atravesando el audiovisual en tanto se estudian materiales cinematográficos junto como otros que fueron producidos primordialmente para su circulación en internet y otros que dialogan estrechamente con las artes escénicas.

En esta oportunidad hemos optado por observar un filme de 1986, *Malayunta* (José Santiso) que nos permite dar cuenta de los rastros del reciente pasado dictatorial en la democracia naciente, territorio minado de imágenes monstruosas y espectrales o, en términos de la filósofa Silvia Schwarzböck (2016) de “los espantos” que demandaban, ya por aquellos primeros años de la posdictadura, “una estética protoexplícita [y] no una estética de lo irrepresentable, de lo indecible o del silencio” (2016: 23).

Luego, el largometraje de terror *Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2017) que retoma eventos traumáticos de la década de los ochenta (la guerra de Malvinas y la inundación de Epecuén) y los reelabora constituyendo otredades monstruosas y críticas ante una sociedad que elige no ver a determinados otros, trastocando los lugares de víctimas y victimarios, configurando corporalidades fragmentadas y reubicando a las figuras marginales o *outsiders* que pasan a ocupar el lugar central de la trama.

En tercera instancia, incluimos el estudio de una serie de materiales audiovisuales derivados de prácticas transformistas que se apropian de lo monstruoso resignificando el lugar común atribuido socialmente a esta categoría y poniendo en valor su fuerza disruptiva. Dicha reapropiación de

la narrativa transformista reivindica el lugar de lo monstruoso en tanto una otredad que excede las categorías heterocisnormativas. Junto con esto, se retoma la imaginería del *cyborg*, con la que trabaja Donna Haraway, la cual “no se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia” (1995: 311). Aquí, los materiales estudiados son *Argendrag* (2020), *Juego de reinas* (2021-2022) *Dragaza* (2020 y 2022), *Reynas, el arte drag queen* (2015-2016) y *Montate Darling* (2019-2022).

Finalmente, muy próximo al modo en que nuestras cotidianidades se vieron conmovidas por la crisis del Covid-19, se analiza el filme *La parte oscura* (Max Coronel, 2020) con el objetivo de pesquisar cómo lo siniestro en tanto forma de lo monstruoso irrumpe en la escena vinculando el relato con la experiencia compartida con lxs espectadorxs. En síntesis, algunas de las preguntas que guían nuestro recorrido son: ¿qué función cumple el monstruo en el corpus seleccionado? ¿Cuáles fueron las mutaciones que sufrió el monstruo en los últimos cuarenta años del audiovisual argentino? ¿Qué elementos formales utilizan estas producciones para definir la otredad monstruosa? ¿De qué manera puede producirse una reapropiación de lo monstruoso para que las enunciaciones producidas desde ese lugar posean otro tipo de entidad que no sea solo la narración de una marginación? ¿Qué potencias y particularidades pueden ser adjudicadas a la otredad concebida como monstruosa? Los ejes de análisis que trazamos se ven signados por abordajes múltiples y perspectivas diversas que nos permiten ensayar y derivar respuestas tentativas con el deseo de profundizar nuevas reflexiones sobre los modos de vincularnos, a través del audiovisual, con la otredad que se nos representa o torna monstruosa.

La evocación monstruosa del pasado reciente en el largometraje *Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2017)

Valeria Arévalos (UBA, FFyL, IAE)

El largometraje de los hermanos Onetti, *Los olvidados* (2017), reescribe la historia que dio inicio a la tradición del cine rural en Estados Unidos, *The Chain Saw Massacre* (*La masacre de Texas*, Tobe Hooper, 1974) situándola en la actualidad en la ciudad de Epecuén. Epecuén es una localidad de la provincia de Buenos Aires que en 1985 sufrió una terrible inundación a causa del crecimiento del lago. Las aguas la sumergieron durante veinte años, empujando a sus habitantes a un exilio obligado.

El otro mojón temporal que toman los hermanos Onetti para el film es la guerra de Malvinas. La configuración de los personajes victimarios se asocia a la idea de aquel devenido *outsider* a partir de un hecho traumático, en este caso, el campo de batalla. Pero, mientras que usualmente el estado psicológico traumatizado se asocia al pánico o al miedo, en estos personajes constituirá una sed asesina central para el desarrollo de la trama.

De este modo, la película alude a la década del ochenta con dos hechos traumáticos y memorables de la historia nacional para construir una noción de Otro monstruoso. Si partimos del concepto de monstruo como advertencia (Piñol Lloret, 2015), podemos pensar que la amenaza de la monstruosidad en la sociedad está siempre latente, que las heridas del pasado siguen abiertas y que mirar al monstruo a la cara es reflejarse en un espejo deformante. Los locos y expulsados, destinados a no ser vistos, aquí exigen la centralidad de la mirada a partir de configurarse como monstruos.

Piñol Lloret dirá que los monstruos “son, para ser vistos” (2015: 38) y que, por ello, la dimensión visual del monstruo es fundamental para expresar lo anómalo, lo otro. En el caso del film, la configuración monstruosa se da a partir de la lógica del fragmento, de los restos. Cráneos y huesos de animales construyen la corporalidad de esos otros marginales que aguardan

pacientes hasta que una presa cae en su poder. En este sentido, y tomando en cuenta lo revisado por Mariano Veliz con respecto a la otredad en las reescrituras del gótico y el poder de la mirada como una forma de apropiación del otro (2014: 14), me interesa centrar el análisis en la potencia visual del monstruo, en los elementos que lo componen y lo dan a ver, en su vínculo con el pasado reciente y su carácter de amenaza constante.

Entre la opacidad y la transparencia: cine, transición y monstruos

Lic. Viviana Montes (CONICET - UBA, FFyL, IAE)

Los estudios sobre el cine argentino de la primera década posdictadura se han planteado con frecuencia en términos de polarización: opacidad o transparencia, continuidad o ruptura. Desde mi perspectiva, una clave de lectura interesante para abordar la producción audiovisual del decenio puede ser su eminente carácter transicional. El cine de esos años, por un lado, fue testigo y artífice de la transición política entre terrorismo de Estado y democracia; por otro, se vio conmovido por la transición tecnológica que impuso el avance del video como nuevo modo de producción y de circulación de imágenes. Al mismo tiempo, el cine argentino de la primera década posdictadura vivenció su propia transición, que denomino transición cinematográfica.

La transición se presenta como un espacio intersticial en el que lo viejo y lo nuevo coexisten y se entrelazan creando formas que comparten características del tiempo pretérito y del porvenir sin terminar de identificarse completamente con ninguno de estos dos tiempos. La convivencia –no sin disputa- de narrativas y modos de representación es un rasgo tan frecuente como distintivo de los productos de transición. En

diálogo con Gramsci, este trabajo busca indagar los monstruos que habitan el claroscuro de ese cine constituyéndolo como espacio de querella entre lo viejo y lo nuevo. Esos monstruos se ligan a la acuciante presencia del pasado reciente en la narrativa cinematográfica del cine de la primera década de la posdictadura argentina y se expresan en las temáticas de los filmes, en la construcción de los espacios o en los vínculos interpersonales que componen los primeros trazos de la(s) memoria(s) que desde el campo cultural comenzaban a escribirse.

En esa línea, presentaré un análisis de la película *Malayunta* (José Santiso, 1986) confrontando los diversos elementos que componen el filme con el testimonio del director recogido en una entrevista que tuve oportunidad de realizarle. Considero que la puesta en serie de las narrativas cinematográficas y las narrativas testimoniales enriquece el análisis reconfigurando las prácticas del pasado y habilitando nuevas lecturas en el presente.

Reelaboraciones de lo monstruoso: producciones audiovisuales realizadas por artistas transformistas entre 2015 y 2022

Agustina Trupia (CONICET - UBA, FFyL, IAE)

La investigación de doctorado que me encuentro realizando tiene como objeto de estudio las puestas en escena autogestivas de las identidades de les artistas en las prácticas transformistas realizadas en la ciudad de Buenos Aires en la segunda década del siglo XXI. En relación con esto, abordo las prácticas *drag* en tanto procesos de subjetivación contemporáneos (Farneda, 2014) que habilitan un espacio poético para que se desarrollen identidades sexo-género disidentes. Junto con el abordaje de los acontecimientos de teatro liminal realizados por artistas transformistas en diferentes espacios festivos de la noche porteña, me interesa explorar los

materiales audiovisuales producidos por les mismos artistas entre 2015 y 2022 para observar de qué maneras se produjeron esos procesos de subjetivación de identidades transformistas.

En esos años, es significativo el incremento en la cantidad de producciones audiovisuales en torno a las prácticas transformistas que se realizaron desde distintos puntos del país. Estas aprovecharon las posibilidades de distribución que ofrece la plataforma YouTube e incluyeron espacios de exhibición en festivales y centros culturales. A su vez, estos materiales son producidos por les artistas transformistas quienes, de esta manera, toman del lugar de enunciación constituyendo una novedad. Se produce así un gesto de reapropiación de la narrativa transformista que reivindica el lugar de lo monstruoso en tanto una otredad disruptiva que excede las categorías heterocisnormativas. En estos materiales, aparece una resignificación de la concepción de la otredad como monstruosa por medio de la cual se reelabora, en primera persona, esa expulsión social para volverla potencia del lugar de enunciación.

Junto con esto, los materiales que son estudiados pueden agruparse en dos categorías. Por un lado, están *Miss Argendrag* (2020), *Juego de reinas* (2021-2022) y *Dragaza* (2020 y 2022) que retoman el formato de competencias con la finalidad de elegir una *drag queen* ganadora. Esto remite a una larga genealogía dentro de las escenas propias de la disidencia que asumen los espacios de competencia como modos de socialización y de agenciamiento para les artistas y se vincula con la cultura del *ballroom*. Por otro lado, producciones como *Reynas, el arte drag queen* (2015-2016) y *Montate Darling* (2019-2022) ofrecen, con características diferentes en cada caso, un acceso a la instancia de preparación de les artistas y constituyen valiosos materiales de archivo (Lozano, 2020) en tanto registros de las búsquedas artísticas. En todos los casos, son materiales que podrían ser considerados

como menores, desde los estudios audiovisuales cuir, por sus modos de producción autogestivos, por su circulación en internet y por la serialidad que linda, en algunos casos, con lo que podría ser considerado un formato televisivo. Me interesa particularmente pensar las relaciones entre las prácticas transformistas y la ubicación fronteriza que ocupan en los campos artísticos, dado que, desde esa localización en los márgenes, surgen sus identidades transformistas como reelaboraciones de la otredad figurada tradicionalmente como monstruosa.

Pandemia, soledad y salud mental. De cuando la otredad monstruosa se configura en uno mismo. Análisis de *La parte oscura* de Max Coronel (2020).

Gastón Czmuch (IIT DAD UNA - Grupo IEP)

Luego de la declaración por parte de la OMS de situación pandémica por el COVID-19, la mayoría de los países resolvieron decretar (hasta tanto se pudiera encontrar alguna vacuna y evitar así la mayor propagación del virus) protocolos de aislamiento obligatorio. Esta situación extracotidiana nos obligó a todes a permanecer encerrades dentro de nuestros hogares pudiendo circular algunos metros a la redonda y en horarios específicos para poder abastecernos de los productos de primerísima necesidad e, inmediatamente después tener que retornar teniendo que evitar el contacto físico y el compartir un mismo espacio físico con personas con las que no conviviéramos antes de la declaración de estas normas. Así, nos vimos forzades a perder el contacto directo con nuestros seres querides y familiares. Muchas de nosotres vimos trastocadas nuestras vidas ya que esta situación totalmente extraordinaria nos llevó a que se replanteen formas de producción y vinculación en todos los aspectos de nuestras vidas (laboral, familiares, de pareja, etc).

En este contexto, Max Coronel conjuntamente con la productora Scream Collective deciden generar un proyecto audiovisual llamado *La parte oscura* con la finalidad de poder, no sólo seguir produciendo aún en esos momentos tan difíciles, sino también dejar registro de ese momento coyuntural e histórico sin precedentes. La película nos relata la historia de Laura quien, todas las noches, realiza sesiones de videollamadas con sus amigos para poder relatarse entre ellos sus días dentro del aislamiento tratando de amenizar los embistes de la soledad cotidiana. Una noche decide compartirles una experiencia que se viene repitiendo hace días: tiene la sensación de ya no estar sola por las noches, sino que alguien parecida a ella, la acecha.

Es este el punto de partida para que el hogar y el espacio personal sufran un corrimiento y den lugar a lo siniestro, entendido como aquello familiar que se torna extraño (Freud, 1919) y conformándose como una zona sin escapatoria posible. Utilizando la figura del *doppelgänger*, Coronel nos muestra ese otro lado de la soledad que hace fértil el terreno para un desprendimiento del yo y el nacimiento de una otredad monstruosa. Todo esto sucede ante la presencia de sus amigos que, al igual que nosotros como espectadores, observamos lo que sucede de una manera mediatizada.

La exposición pondrá especial énfasis en la configuración de la cotidianeidad monstruosa, a partir de recursos estéticos específicos de guión y puesta en escena, así como también en el efecto espeluznante generado por la ruptura de la cuarta pared y la interpelación directa a cámara de los personajes.

Mesa 6

1° Seminario itinerante sobre Cineclubismos latinoamericanos. Desplegar la práctica cineclubista: los espacios de circulación, formación y la diversidad de propuestas

Coordinadora: Mariana Amieva

Introducción

Los cineclubes en América Latina tuvieron en una presencia muy importante que despliega una historia en parte compartida. En este espacio de diálogo nos abocaremos a los procesos que se desarrollaron en las décadas de 1950 y 1960, estudiando casos que mantuvieron muchos vínculos entre sí, y que emprendieron durante el período un proceso sostenido hacia la institucionalización. En el recorrido establecieron espacios sistemáticos de exhibición, coordinaron gestiones y estructuras para asegurar la distribución y conservación de los materiales, generaron ámbitos de formación y difusión a partir de una completa línea de publicaciones y fomentaron la práctica audiovisual. Este conjunto de prácticas, y el marco cinéfilo en el que necesariamente las ubicamos, nos lleva a pensar en el contexto transnacional en el que se desarrollan. Si bien en las fuentes locales del período el término cinefilia no aparece de forma frecuente, el despliegue de todas las actividades en pos de la conformación de la cultura cinematográfica se pensaba en relación con los modelos cinéfilos europeos más o menos conocidos y esas referencias ineludibles se hicieron explícitas como forma de legitimación, pero también como camino a seguir.

Estas empresas que se estaban desarrollando formaban parte de un mapa compartido. Esta “vida de los Cine Clubs”, sección que aparece con frecuencia en las publicaciones de los cineclubes de la región, parecía estar hablando en un mismo lenguaje. ‘Los cineclubes europeos’, ‘Francia’ o ‘Henri Langlois’ son algunas de las claves en las que se reconocen estas referencias compartidas. Es en este punto en que cada uno de los procesos locales comienzan a ser significativos con sus particularidades dentro de un marco transnacional. No son solo las referencias las que se repiten, sino que llama la atención la concurrencia de una cronología compartida con pequeñas diferencias en muchos de los países latinoamericanos, circunstancia que, si bien no plantea una simple coincidencia, tampoco traza correlaciones sencillas

Las fechas también son engañosas. ¿Nos hablan de un proceso interconectado? ¿Hay alguna causal que explique esta sincronía? ¿Responden a intereses externos que organizaron este proceso? ¿Este movimiento que parece funcionar al unísono y comparte referencias tiene un carácter unificado? Las respuestas son complejas y matizadas y es por esto que nos parece necesario comenzar a discutir estas agendas comunes en clave regional. Cobijados bajo el paraguas del marco cinéfilo en el que podemos encuadrar cada uno de estos ejemplos y de la lectura transnacional que subraya el panorama interconectado de este movimiento, corremos el riesgo de no prestar suficiente atención a las particularidades locales y regionales que no solo matizan las generalizaciones, sino que permiten comprender los roles específicos que cada uno de los actores involucrados jugaron en los procesos pensados en su diacronía.

Si bien hay otros notorios elementos compartidos como la pertenencia bastante previsible a un mismo origen de clase, género y generación, así como la identificación de algunos nombres propios, personalidades que van

a ser las responsables de dinamizar cada uno de los procesos locales, creemos que tenemos que hacer foco en lo particular de cada caso y en los trazos precisos de ese intercambio. Planteamos que son justamente las diferencias con los modelos centrales, los distintos contextos políticos/sociales, las diferencias temporales y las apelaciones a referencias más diversas, las que nos van a ayudar a comprender la importancia del cineclubismo en el marco latinoamericano.

Para poder analizar estos procesos simultáneos y a la vez diversos es necesario pensar ese modelo alejándolo del sentido común con el que le damos atribuciones que creemos válidas como si fuera un saber compartido y unívoco. Siguiendo estas búsquedas en el presente panel daremos cuenta de un panorama comparado a partir del análisis de las carteleras cineclubistas latinoamericanas a partir del armado de una gran base de datos; describiremos las fuentes de las que hicieron uso los diversos cineclubes montevideanos de la década del 50 para abastecer sus salas en un panorama que nos permitirá revisar los procesos de distribución; se presentará un análisis detallado de la circulación de filmes en la región acompañada por la Cinemateca Francesa y su influencia en los modelos locales; se revisará el caso del cine club Gente de Cine de Argentina, su revista homónima y su influencia en las instituciones y redes que contribuyó a fundar, analizando sus particularidades; y finalizaremos con un análisis de los espacios de formación para la dirigencia cineclubista en Brasil a cargo de la Cinemateca y los ámbitos universitarios.

Las carteleras cineclubistas latinoamericanas en clave comparadas

Rielle Navitski (Universidad de Georgia, EEUU)

El movimiento de cineclubes experimentó un gran auge en las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Más de 220 cineclubes existieron en la región durante ese período. A pesar del creciente interés académico en la historia del cineclubismo, aún existen relativamente pocos trabajos comparativos que nos permiten establecer las redes de colaboración entre ellos, así como sus puntos de contacto (y divergencias) en términos de abordaje a la programación. Planteo que, en un momento de crecimiento rápido de las clases medias en muchos países de América Latina, participar en un cineclub ofreció a los socios un sentido de prestigio social, mientras el acto de afirmar su gusto “superior” permitió que los dirigentes de los mismos se distinguieran de otros individuos de la misma clase social. Estas dinámicas se destacan en los registros existentes de programación y de las relaciones entre la dirección y la membresía de los cineclubes.

En esta ponencia, planteo en líneas generales algunas tendencias compartidas de los cineclubes latinoamericanos de la época de posguerra a partir de una consulta de programas de mano, boletines, revistas, correspondencia y otros documentos internos y una base de datos de elaboración propia con registros de más de 2000 proyecciones en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Uruguay. El análisis del conjunto de datos nos permite establecer cánones de gusto compartidos entre los cineclubes, en gran parte heredados de organizaciones afines en Europa, y reflejados en una programación dominada por cine francés, estadounidense, alemán y británico, con un número menor de películas argentinas, mexicanas, suecas y soviéticas.

La base nos permite vislumbrar, por el otro lado, los factores locales que diferenciaban la programación de los cineclubes, incluyendo las discrepancias en la filosofía de programación y las fuentes de las copias. En el caso de organizaciones como el Cine Club de Colombia, que dependía

mucho de los distribuidores comerciales, la oferta de largometrajes estaba dominada por películas recientes de Hollywood, mientras en los cineclubes de las ciudades capitales del Cono Sur, relaciones con embajadas, coleccionistas e instituciones como los archivos filmicos en América Latina, Estados Unidos y Europa permitieron una programación más variada con mayor o menor influencia por parte de la membresía.

La cuestión de la influencia de la masa social en la cartelera toca en un tema más amplio: cómo los dirigentes de cineclubes buscaban al mismo tiempo empoderar y disciplinar a la membresía. Para alcanzar su objetivo de “mejorar” el gusto cinematográfico de las masas, ellos requerían la complicidad de los socios, a quienes animaban a abandonar su supuesta pasividad ante la imagen cinematográfica y reaccionar activamente, guiados por actividades estructuradas como cine-debates. Sin embargo, los líderes a menudo mostraban su frustración cuando los socios dejaban esa supuesta pasividad y manifestaban comportamientos indeseados (protestar defectos de proyección con patadas y silbidos, evitar filmes menos entretenidos a favor de pre-estrenos y películas censuradas). A pesar de la diversidad de contextos institucionales de los cineclubes —clubes privados, organizaciones católicas, colegios y universidades—generalmente se guiaron por un impulso contradictorio, al mismo tiempo elitista y democratizante.

Cinematecas y cineclubes: análisis de orígenes y relaciones

Beatriz Tadeo Fuica (Universidad Sorbonne Nouvelle, Francia)

El objetivo de esta ponencia es estudiar la intrincada relación entre cinematecas y cineclubes sudamericanos a fines de los años cuarenta y principios de los años cincuenta, concentrándose en los casos de Argentina y Uruguay. Tanto el concepto de cineclub como de cinemateca varía según

el contexto histórico y geográfico en el que se utilice. Si bien ambos tipos institucionales están relacionados con la exhibición cinematográfica, la conservación y preservación estaría asociada únicamente a las cinematecas. A pesar de ello, sobre todo en los orígenes de las cinematecas sudamericanas, estas diferencias no eran claras. El deseo de nutrirse de una oferta de películas más amplia llevó a los cineclubes a establecer diversas relaciones internacionales, entre ellas, con la Cinemateca francesa. A través del estudio de intercambios concretos de películas que se realizaron con esta institución europea, que en ese momento lideraba las actividades de la Federación internacional de archivos filmicos (FIAF), esta presentación estudiará las funciones que cumplían cinematecas y cineclubes en la difusión, conservación y preservación de una cinematografía considerada como clásica e indispensable. A su vez reflexionará sobre cómo estas instituciones contribuyeron a solidificar la canonización de esa cinematografía en el ámbito local, contribuyendo así a una escritura hegemónica de la historia del cine.

¿De dónde salen las películas? El problema de la distribución y el acceso a los filmes en el circuito cineclubista montevideano de la década del 50.

Mariana Amieva Collado (Udelar-GEstA-ANII)

En el presente trabajo me propongo hacer una descripción extensa de todas las fuentes a las que tuvo que recurrir el circuito alternativo de exhibición audiovisual vinculado al movimiento cineclubista montevideano en los 50. Desarrollar este punto me va a permitir revisar cierto acuerdo que mantiene parte de la bibliografía que asume un vínculo muy estrecho entre las nacientes cinematecas de la región y sus vínculos transnacionales. Creo necesario detenerme en las características no binarias que tenían

estos ámbitos dedicados a la exhibición del cine, en los que la dicotomía comercial / no comercial necesita ser revisada.

Durante la "larga década del '50", el problema de la obtención de filmes fue saldado por una propuesta más diversa e inclusiva orientada hacia los "cines útiles" que tuvieron mucha presencia en la programación cineclubista. La participación del otro actor institucional vinculado con la diplomacia tuvo un rol muy destacado en ese acceso. Considero que esta situación está en el centro de la diversidad que observamos en las propuestas de las programaciones. Para entender mejor este proceso es necesario determinar en detalle ese actor institucional que fue el responsable del verdadero intercambio transnacional

Presentaré la reunión y valoración de todas las menciones que he encontrado en las fuentes documentales que hagan un explícito reconocimiento a los orígenes de los filmes proyectados. Esta búsqueda también se propone hacer visible el complejo vínculo entre la "oferta y la demanda" de filmes. ¿Se programan ciertos materiales porque están disponibles? ¿Se buscan materiales de forma específica debido a los reclamos de los espectadores? ¿Responden las programaciones a una política especialmente orientada por estas organizaciones en su proyecto de extensión de la cultura cinematográfica? Desde ya podemos anticipar que la respuesta correcta es una mezcla de estas situaciones.

Un movimiento federal: la expansión del cineclubismo por el territorio argentino

Ana Broitman (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Proponemos abordar el despliegue territorial y la consolidación de las prácticas cinéfilas en la Argentina en las décadas de 1940 y 1950. Partimos

de considerar que uno de los pilares fundacionales de este fenómeno fue la conformación de modalidades específicas para la recepción, el debate, la escritura y la crítica sobre cine en el marco del movimiento cineclubístico y su posterior expansión hacia otros espacios periodísticos, culturales y académicos.

Si bien la ciudad de Buenos Aires y sus adyacencias fueron epicentro del movimiento cineclubista y de difusión de cine arte, las principales ciudades de las provincias argentinas no tardaron en sumarse con entidades propias. Emprendimientos de particulares o de instituciones religiosas, iniciativas institucionales de universidades nacionales y la integración en una red nacional de asociaciones cinéfilas, resultaron las claves del desarrollo de estos grupos. Nos proponemos recorrer los momentos fundacionales y la expansión del movimiento cineclubista en algunos de los centros urbanos argentinos, donde se destacó por su relevancia, su permanencia en el tiempo y su legado en lo relativo a la formación de docentes, espectadores, realizadores y críticos.

En ese sentido partimos del análisis del lugar protagónico que ocupó el cineclub *Gente de Cine*, fundado por Rolando “Roland” Fustiñana, que funcionó entre 1942 y 1965, y su revista homónima que se editó entre 1951 y 1957. Y consideramos los modos en que su influencia se expandió hacia las provincias, a partir de su rol en la fundación de una institución como la Cinemateca Argentina, enfocada en la preservación, difusión e intercambios de films con otras instituciones similares.

O Curso para dirigentes de cineclubes (1958): Momento decisivo para a formação dos cursos universitários de cinema no Brasil (UnB e ECA-USP).

Rafael Morato Zanatto (USP, Brasil)

A realização do Curso para dirigentes de cineclubes (1958) a partir do empenho de Paulo Emílio Sales Gomes e Rudá de Andrade no âmbito das atividades da Cinemateca Brasileira é um momento decisivo para formação, na década seguinte, dos cursos universitários de cinema da Universidade de Brasília (UnB) e da Universidade de São Paulo (USP), por diferentes aspetos. O mais evidente se dá na participação direta de Paulo Emílio e Rudá de Andrade na formulação de ambos os projetos.

Por esse motivo, o *Curso para dirigentes* (1958) já poderia ser apontado como o protótipo dos cursos de cinema da UnB e da ECA-USP, mas outras observações devem ser elencadas para sustentar essa hipótese. O curso: 1- é a primeira iniciativa de ensino de cultura cinematográfica de grande fôlego; 2- aglutina atores sociais implicados na formação da cultura cinematográfica no país; 3- alia teoria e prática em seu conteúdo programático; 4- enfatiza a importância da preservação, difusão, pesquisa histórica e formação no âmbito das cinematecas, dialogando com os pilares do ensino universitário: ensino, pesquisa e extensão; 5- possui ensino técnico de cinema na grade curricular; 6- propicia a síntese de concepções político-pedagógicas da época anterior e torna possível sua continuidade, dada a participação de membros do grupo da revista *Clima* e do primeiro Clube de Cinema de São Paulo no corpo de professores e de novos personagens da cultura cinematográfica desse período efervescente; 7- adere a uma estética social cinematográfica que irá se manifestar nos cursos universitários com a maior ênfase após o golpe militar (1964) através da ação de Paulo Emílio e de Rudá de Andrade. O primeiro, antigo cineclubista, frequentador do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, da Cinémathèque Française e do grupo de Filmologia (1946-1954) antes de se tornar conservador-chefe da Cinemateca Brasileira e professor no *Curso para dirigentes* (1958) e da UnB e da ECA-USP. O segundo, foi estudante no Centro Sperimentale di Cinematografia (1951-1952), peça chave da estruturação da Cinemateca

Brasileira, professor e organizador do Curso para dirigentes (1958) e diretor do curso de cinema da ECA-USP.

Lado a lado, as trajetórias de Rudá e Paulo Emílio demarcam as etapas que antecederam a formação desses cursos universitários de cinema: a atividade cineclubista, o estudo em instituições europeias, o projeto político-pedagógico da Cinemateca e a atuação formativa em iniciativas de entidades independentes, de cineclubes e de instituições universitárias dispersas que pouco a pouco, abrem caminho para a formação dos cursos universitários de cinema em que Paulo Emílio e Rudá estiveram envolvidos. Nessa trajetória, o Curso para dirigentes de cineclubes (1958) pode ser considerado um momento decisivo, o epicentro de um processo balizado entre o cineclubismo dos anos 1940 e a formação, na década de 1960, dos cursos universitários de cinema da UnB e da ECA – USP.

Mesa 7

Cine, Televisión e Historia: representaciones mediáticas de la memoria

Coordinadores: Paula Halperin y Álvaro Vázquez Mantecón

Introducción

Hace más de dos décadas Robert Ronsenstone señaló en un libro ya clásico (*El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, 1997) que las sociedades contemporáneas aprenden más sobre historia por el contenido de los medios que por lo que se enseña en las aulas o las historias de carácter académico. El cine, la radio, la televisión -y hoy en día también los medios digitales- escenifican el pasado para convertirse en verdaderos

campos de batalla para la discusión que las sociedades contemporáneas realizan sobre la memoria. En este panel proponemos una discusión sobre cómo se realizan esos debates sobre las representaciones del pasado en dos medios específicos (el cine y la televisión) que comparten una manera de narrar con imágenes en movimiento que algunos autores han denominado como una *ficción en la pantalla* (Paul Julian Smith, *Mexican screen-fiction: Between Cinema and Television*, 2014).

Lo que se pretende es articular una perspectiva historiográfica que pueda estar atenta a la circulación en los medios de ideas sobre el pasado en la sociedad, para conformar una memoria colectiva a partir de preocupaciones del presente. En ese sentido, el juego entre mediaciones y remediaciones de diversos relatos sobre el pasado será seguido con atención. Los cuatro trabajos en este panel abordan la relación entre los imaginarios históricos contruidos por los medios audiovisuales - como la televisión y el cine - y la memoria colectiva en diversos espacios nacionales. Interpelan las múltiples formas como tanto el Estado como las corporaciones mediáticas, a través de la creación de imágenes en movimiento, se apropian de y resignifican las narrativas sobre el pasado, interviniendo en los debates político-culturales contemporáneos.

Representaciones cinematográficas y televisivas recientes de la conquista de México

Álvaro Vázquez Mantecón (UAM- Azcapotzalco)

A pesar de la innegable importancia de la historia de la conquista de México en la discusión pública mexicana, su representación cinematográfica ha sido sorprendentemente escasa. Durante la época de oro del cine industrial mexicano hubo muy pocas películas que aludieran al evento, y si lo hicieron fue de manera muy sesgada, evitando aludir a los personajes históricos

concretos, como Cortés, Moctezuma, Cuauhtémoc o la Malinche. Los productores prefirieron construir metáforas sobre lo que ellos entendieron como los efectos positivos de la conquista, como la cristianización e inicio del mestizaje. Durante los últimos años del siglo XX el cine mexicano comenzó a abordar de manera más crítica ese momento del pasado, en películas que tendieron a problematizar la relación establecida entre colonizadores y colonizados (*Cabeza de Vaca*, 1992, Nicolás Echevarría; *La otra conquista*, 1997, Salvador Carrasco. Sin embargo, sólo es en producciones contemporáneas como *Eréndira*, *Ikukari* (2005, Juan Mora Catlett); *Epitafio* (2014, Yulene Olaizola y Rubén Imaz); *499* (2020, Rodrigo Reyes); y las series televisivas recientes: *Malinche* (2018, Patricia Arriaga); *Hernán* (2019) que el tema comenzó a ser narrado directamente. En esta ponencia se tratarán de manera conjunta películas y series de televisión contemporáneas como punto de partida para analizar las polémicas de la sociedad contemporánea sobre el relato de la conquista. Este trabajo resaltará cómo la construcción de la memoria está vinculada a relatos previos construidos como parte de una memoria cultural de mediana y larga duración, pero que se adapta a nuevas circunstancias para discutir asuntos del presente.

Cine, censura y representación histórica en el México de los setenta

Israel Rodríguez (UNAM)

Durante los años más álgidos del ciclo contrainsurgente en México (1971-1985), la violencia de Estado desplegada por las administraciones de Luis Echeverría (1970-1976), José López Portillo (1976-1982) y, en menor medida, Miguel de la Madrid (1982-1988) estuvo acompañada de un amplio y complejo aparato mediático encargado de construir y reproducir la retórica oficial sobre las acciones tanto del Estado como de los grupos

insurgentes. Contrario a lo que suele pensarse, la guerra sucia fue una práctica estatal ampliamente mediatizada. Aunque los archivos de la represión muestran indudablemente la existencia de prácticas contrainsurgentes administradas con sigilo, estas acciones frecuentemente tenían un impacto directo en los medios de comunicación, donde las noticias, las imágenes y los testimonios ayudaban en la construcción de una opinión pública generalmente adversa a los grupos guerrilleros. Sin embargo, este discurso oficial convivió en un amplio universo mediático con producciones (generalmente ficciones como películas, novelas, obras de teatro) que complejizaron la visión popular de las guerrillas mexicanas y del papel del Estado. Con el paso del tiempo, todo este campo de producción entró en un nuevo espacio de remediación y resignificación con el que en la actualidad se ha construido una nueva memoria sobre la guerra sucia mexicana. La ponencia por desarrollar tratará de generar un primer mapa que nos ayude a comprender, por un lado, cuáles fueron las distintas estrategias retóricas con las que se construyó la imagen pública de la violencia política en las décadas de los setenta y ochenta, y, por otro lado, cómo esas producciones se han resignificado en la actualidad como parte de un aún incipiente proyecto de historización y memoria pública de la guerra sucia.

Imaginación Histórica y Esclavitud en las series *Abolição* (1988) y *Escrava Anastácia* (1990)

Paula Halperin (SUNY PURCHASE)

Esta presentación analiza dos series de televisión brasileras, *Abolição* (Rede Globo, 1988) y *Escrava Anastácia* (Rede Manchete, 1990). Ambas producciones recibieron especial atención de la prensa y público en momentos en que Brasil atravesaba el proceso de búsqueda de su identidad política y cultural, luego de 21 años de dictadura militar.

A pesar de la esclavitud haber sido tema de una variedad de artefactos televisivos y cinematográficos (*Xica da Silva*, 1976 de Carlos Diegues, la telenovela *Escrava Isaura* en 1976, *Quilombo*, también de Diegues 1984, *Chico Rei* de Walter Lima Jr, 1985 entre muchas otras), las múltiples narrativas y estéticas propuestas por las series de televisión que este artículo explora desplegaban una relación mucho más compleja entre historia y ficción, esclavitud y relaciones raciales contemporáneas que las mostradas por cualquiera de sus predecesoras de la década de 1970.

Abolição y *Escrava Anastácia* surgieron y formaron parte de un intenso debate público con amplia participación del Movimiento Negro en torno al centenario de la abolición de la esclavitud en 1988, y una miríada de una nueva serie de publicaciones y estudios académicos sobre la esclavitud en Brasil.

Estas dos miniseries tenían como protagonistas a esclavas hipersexualizadas, renovando los estereotipos sobre los cuerpos negros, minimizando la violencia sexual sistemática a la que estaban sujetas las esclavas. Al mismo tiempo, *Abolição* y *Escrava Anastácia* contaron con la participación de reconocidos historiadores, intelectuales y artistas negros populares vinculados a movimientos sociales y políticos, alimentando debates sobre la especificidad de la esclavitud brasileña y las relaciones raciales contemporáneas durante un momento político enrevesado. Estos dos programas también atestiguan los profundos cambios ocurridos en la industria cultural a fines de la década: el fin de la hegemonía de la poderosa Rede Globo, una profunda transformación en la dramaturgia y la estética televisivas, y una nueva visibilidad de los artistas negros.

Afectivización sonora de la memoria política de los setenta en dos films latinoamericanos del siglo XXI.

Pablo Piedras (UBA – CONICET – UNA)

En América Latina los primeros años setenta, con su concentración de ideales revolucionarios y represiones sangrientas han sido objeto de procesos de memoria pública, cultural y cinematográfica. Estas representaciones de la década de los setenta han adquirido formas diversas en la Argentina y México debido a las especificidades de sus contextos sociopolíticos: mientras que en México existió continuidad institucional (no exenta de graves conflictos sociales) desde los setenta hasta la actualidad, en la Argentina los años setenta y comienzos de los ochenta fueron testigos de interrupciones al orden constitucional debido a los golpes y gobiernos militares. En esta ponencia propongo examinar la construcción filmica de una memoria nostálgica de los primeros años setenta en América Latina a través de un estudio comparado de dos películas contemporáneas multipremiadas, el documental argentino *Raymundo* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2002) y la película de ficción mexicana *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018). La comparación tomará como eje los usos y los valores de las canciones populares de la época en las narrativas filmicas.

Mesa 8

VIII Seminario Itinerante de Cine Silente Latinoamericano

Coordinadoras: Andrea Cuarterolo y Georgina Torello

Introducción

El periodo silente constituye un área tradicionalmente relegada por gran parte de la historiografía del cine latinoamericano. Entre las décadas de

1950 y 1970, las primeras generaciones de historiadores se aproximaron a estas etapas tempranas desde una perspectiva teleológica, que replicaba la de los modelos europeos o norteamericanos canónicos. Así, una gran fracción de las publicaciones fundacionales sobre la historia del cine en América Latina encaró el estudio del período silente desde la presunción de que estas experiencias cinematográficas pioneras formaban parte de un período primitivo o preparatorio de un arte todavía en camino de alcanzar su madurez. Sin embargo, estas conclusiones se apoyaban en fuentes en gran medida inciertas pues la falta de archivos constituidos era, por aquella época, una fuerte limitante para cualquier rigurosidad positivista.

En los últimos veinte años, en consonancia con la entrada del cine a las universidades, el desarrollo de los archivos audiovisuales y el impacto del giro digital en el rescate y difusión del cine temprano, este panorama ha comenzado a cambiar aceleradamente con el surgimiento de un inusitado interés alrededor del tema. La mejor prueba de ello es la multiplicación de publicaciones e investigaciones dedicadas al cine de este período en casi todos los países de la región. Estos trabajos abarcan desde investigaciones generales hasta pesquisas focalizadas en momentos o fenómenos históricos precisos. Durante este siglo también se publicaron numerosos y monumentales trabajos de compilación de fuentes primarias. Además, surgieron con fuerza las investigaciones regionales, que desafiaron el marcado centralismo de la historiografía tradicional que tendió por años a concentrar su estudio en las ciudades capitales. Se siguió analizando con interés el cine de ficción, pero también se abordaron géneros hasta ahora desatendidos como el noticiario y el documental, el cine experimental, el cine educativo o el cine erótico y pornográfico. Se indagó asimismo en la esfera de la producción con volúmenes enfocados en una película, autor o actor en particular, pero también se comenzó a incursionar en los ámbitos de la exhibición, la recepción y la crítica, áreas sumamente relegadas por la

mayoría de los estudios previos sobre este período. En un sentido similar, estas investigaciones recientes comenzaron a aproximarse al cine temprano desde abordajes comparatistas y transnacionales que pusieron en evidencia algunas de las limitaciones de estudiar la cinematografía regional exclusivamente desde el enfoque nacionalista difundido por la historiografía tradicional.

Si bien el período silente continúa siendo un área relativamente postergada en los círculos universitarios, el ascendente número de tesis de licenciatura, maestría y doctorado centradas en el cine de esta etapa da cuenta del cada vez más creciente interés por el tema. Otras iniciativas en este sentido incluyen la apertura de espacios de discusión exclusivamente focalizados en este tópico, como fueron las seis ediciones de las *Jornadas Brasileiras de Cinema Silencioso* (2007-2012), organizadas por la Cinemateca Brasileña; los dos *Coloquios Internacionales de Cine Mudo en Iberoamérica* (2010 y 2011) coordinados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México; o más recientemente las cinco ediciones de los *Festivales Internacionales de Cine Silente México* (2016-2020). Esta área de estudios ha comenzado también a ocupar un lugar cada vez más destacado en las publicaciones científicas, que se evidencia no sólo en la creciente variedad de artículos sobre el tema provenientes de todo el continente, sino también en la publicación de dossiers temáticos o monográficos dedicados a este período e incluso en la aparición de revistas exclusivamente abocadas al tópico como *Vivomatografías*, que ya cuenta con siete números publicados.

En el marco de este panorama efervescente, desde 2015 la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA) y la revista *Vivomatografías* organizan en forma itinerante los Seminario de Cine Silente Latinoamericano que funcionan en la forma de mesa(s) temática(s)

en el marco de congresos más amplios (*Encuentro de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano* de Chile, *Simposio Iberoamericano de Estudios Comparados de Argentina y Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano* de Uruguay). Los principales objetivos de este seminario son promover la investigación académica sobre este tema en la región y contribuir a la difusión y circulación del patrimonio audiovisual latinoamericano temprano. Actualmente estos seminarios cuentan con siete ediciones en las que participaron investigadores de Argentina, Brasil, Chile, México, Perú y Uruguay. Estos espacios se han constituido en una plataforma de difusión de los más recientes trabajos sobre esta temática en América Latina y buscan mostrar un panorama actual de los estudios sobre el cine silente regional en el ámbito académico desde una perspectiva amplia e interdisciplinaria que incluye acercamientos culturales e históricos al tema, análisis textuales e intertextuales y lecturas político-sociales, entre otros enfoques.

Como en sus pasadas ediciones, el presente Seminario reúne una serie de investigaciones de especialistas en la temática, que dan cuenta de enfoques y perspectivas novedosas y, hasta hace poco tiempo, absolutamente desatendidas que están contribuyendo a dinamizar esta área de estudios todavía relegada por las historiografías regionales que detallamos a continuación.

Cine y fotografía en el temprano cine regional argentino. Apuntes sobre una relación tardía pero fundamental

Andrea Cuarterolo (UBA-CONICET)

La historiografía del cine argentino ha estado tradicionalmente sesgada por un pronunciado enfoque centralista que ha desdeñado o minimizado todos aquellos fenómenos cinematográficos que tuvieron lugar al margen de la

Ciudad de Buenos Aires. Esto es aún más evidente durante el período silente, donde las pocas menciones a la producción regional se restringen a la enumeración de algunos nombres o películas emblemáticos, concluyendo que estos films no eran más que “un conglomerado entre el mimetismo y la rectificación nacional” (Couselo, 1984: 38). Sin duda, el hecho de que las primeras historias del cine hayan priorizado el género de ficción por encima del de no ficción o del cine amateur, constituyen factores que han incidido en esta negación del cine realizado por fuera de la Capital. Lo cierto es que, desde los inicios del medio, existieron, a lo largo de diversos espacios del país, pequeños focos de producción asociados a lo que Luciana Correa de Araujo (2013) denomina “personalidades singulares”, que incluso en los sitios más remotos y en las condiciones más desfavorables, lograron realizar películas gracias a sus capacidades técnicas y creativas o a sus habilidades para atraer inversores y colaboradores. Muchos de estos pioneros habían sido inicialmente fotógrafos y replicaron, un poco a destiempo, un fenómeno sumamente usual en los inicios del cine: el traslado de profesionales del medio fotográfico al cinematográfico.

En este trabajo analizaremos la trayectoria y producción de una serie de cineastas regionales -entre los que se destacan Martín Daniel Martínez, Domingo Mauricio Filippini y Bautista Amé en la provincia de La Pampa, Mateo Bonnin, Juan Voltz, Orestes Berardinelli, Hilario Bazzana y Manuel Hardy en la provincia de Buenos Aires y Walter Roil en la provincia de Santa Cruz- cuyas experiencias previas en el campo de la fotografía constituyeron, con frecuencia, el necesario puntapié inicial para su incursión en el medio cinematográfico. Mostraremos cómo en estos sitios remotos y alejados de los principales centros urbanos del país, con pocos recursos tecnológicos, sin maestros de los que aprender el oficio y con un acceso limitado y tardío a las novedades cinematográficas de la Capital y del exterior, la fotografía fue para estos realizadores un reservorio de saberes

técnicos, estéticos y narrativos que, sin duda, sirvió como base para su precursora producción filmica.

**Darwin, o imitador do belo sexo, casa-se por engano...”:
investigando a participação do transformista na comédia
“Augusto Annibal quer casar” (1923)**

Sancler Ebert (PPGCine - UFF)

Esta pesquisa investiga a participação do artista transformista Darwin no filme brasileiro “Augusto Annibal quer casar” de Luiz de Barros, lançado em 1923. Para isso, vamos resgatar a trajetória de Darwin nos cineteatros cariocas, buscando entender como o artista acabou nas telas dos cinemas e vamos analisar as notas publicadas e publicidades divulgadas na imprensa sobre a comédia para compreender como se deu a presença de Darwin no filme. Utilizaremos o material dos periódicos, principalmente o enredo da obra publicado em forma de conto na revista A Cena Muda (ano 3, n.129, 13/09/1923, p. 6,7,31), fonte que temos com mais detalhes, para recompor a trama do filme, uma vez que, nenhuma cópia da comédia foi preservada.

Darwin, que era espanhol, apresentou-se no Rio de Janeiro entre os anos de 1914 e 1932 em cerca de dezesseis cineteatros, localizados tanto no centro quanto em bairros da Zona Norte e Sul e subúrbios. Os espetáculos do artista eram compostos por apresentações de canções de diferentes nacionalidades, a imitação de trejeitos femininos e pela exibição de figurinos de luxo. O transformista fazia grande sucesso entre os cariocas, tendo como público homens e mulheres e até mesmo crianças que frequentavam as matinês em que o artista se apresentava. É o grande sucesso com o público carioca que leva o artista a ser convidado para o filme de Luiz de Barros.

No filme, Darwin é contratado para passar-se por mulher e casar com Augusto Annibal. Com o casamento consumado, Darwin passa agir como homem fazendo o protagonista fugir ao final. É interessante observar a partir do conto que Darwin aparece no filme somente na parte final, tendo possivelmente pouco tempo de tela. A descrição da trama também nos permite inferir que o artista aparece primeiramente na sua forma masculina, quando recebe as jovens perseguidas por Augusto Annibal em sua casa e posteriormente, no casamento, travestido como mulher (a imagem de Darwin como noiva ainda existe, publicada junto ao conto na revista A Cena Muda, ano 3, n.129, 13/09/1923, p. 06). O possível pouco tempo de tela de Darwin não faz jus a sua presença nas publicidades, nas quais é grande destaque, merecendo fontes de letra diferentes dos outros artistas e em alguns casos, em tamanho maior. Até mesmo uma nota em tom de fofoca é utilizada para promover a obra a partir do artista, no qual é anunciado que “Darwin, o célebre imitador do belo sexo, casa-se por engano...” (A NOITE, 07/09/1923, p. 6).

**Los trenes que quedaron en la memoria. Mitos y leyendas en
torno a las funciones inaugurales del cine en el Río de La Plata**

Emiliano Jelicié (UNA-FUC)

La historia de las primeras funciones de cine en el Río de La Plata está atravesada por un tipo de discurso que hace del ejercicio memorístico un pilar fundamental para la construcción del pasado. La eficacia de esta perspectiva se demuestra en la uniformidad que ha adquirido la imagen que se ha plasmado de ese pasado en los historiadores pioneros, que han derramado su impronta en el presente ofreciendo un recuerdo vago e inamovible de los comienzos del cine, a fuerza de invenciones, leyendas y efectos de realidad. La importancia que han adquirido las herramientas del archivo documental y del cruzamiento de información en las nuevas

generaciones de investigadores ha favorecido a una revisión de esos presupuestos de origen para sumar datos, imágenes y escenarios a la confección de una historia que todavía tiene mucha tela para cortar. Por ejemplo, la conciencia de la existencia en Buenos Aires de una serie de proyecciones previas a la famosa sesión inaugural del Teatro Odeón del 18 de julio de 1896 erigida como mito fundacional del cine en el continente sudamericano, realizadas bajo el influjo del Vivomatógrafo del inglés Robert William Paul, abrió la posibilidad de constatar el carácter múltiple y polivalente de la invención del cine incluso en las tierras lejanas del Río de La Plata, donde el sesgo historiográfico, de corte predominantemente francófilo y latinista, sostuvo a los hermanos Lumière como artífices privilegiados de esa escena inicial. El propósito de esta presentación es trasladar este mismo procedimiento de desanclaje a la propia función del Teatro Odeón y preguntarnos, con la ayuda del archivo hemerográfico, ¿por qué no hay rastros de trenes entrando a la estación en esas primeras exhibiciones? ¿Por qué, salvo contadísimas excepciones, las reseñas no mencionan a los hermanos Lumière? ¿Cuál es la verdadera procedencia de esos títulos? ¿Qué tipo de vínculo entablaron los pioneros argentinos con sus sucedáneos franceses y cómo se llevaron a cabo esas primeras transacciones? ¿De qué modo los historiadores del cine han anexado una versión vernácula del train effect a nuestro mito de origen? ¿Cuánto pesa el modelo francés en el diseño de un horizonte cultural e historiográfico a nivel local? Como se intuye en estas preguntas, la propuesta es interrogar al mito no solo por lo que este esconde de la realidad (primer paso del desmontaje), sino también por lo que revela de ella (segundo paso: indagar sobre algunos de los presupuestos culturales e ideológicos que se ponen en juego en los discursos sobre la historia).

De Uruguay al continente. Prácticas itinerantes del proyeccionista Giuseppe Barrucci, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX

Georgina Torello (Udelar- GEstA)

El empresario itinerante es una figura indispensable en lo que refiere a las prácticas espectaculares en el periodo de entre siglos. Es él quien organiza, desde temprano, “el significado de lo visual y la experiencia de la audiencia”, como anota John Plunkett a propósito de los *peepshows* (Plunkett, 2015, 8); es agente de “uno de los más comunes métodos de distribución y exhibición del periodo preguerra”, nos recuerda Charles Musser instalándolo ya en el ámbito cinematográfico en términos materiales (Musser, 2005, 341); y, en términos simbólicos, Kevin Riordan lo supone “responsable [...] de la circulación de objetos, ideas y prácticas modernistas más allá de las fronteras” (Riordan, 2017, 106). *In primis*, podríamos decir con Eric Barnouw, de la yuxtaposición visual entre lo global y lo local. (Barnouw, 1993, 110). En suma, en él confluyen -él hace confluir- el viaje figurado y el viaje real.

Mi ponencia, centrada en la figura del italiano radicado en Uruguay, José Barrucci, propone seguir ese doble viaje; rastrear sus recorridos, los repertorios ofrecidos, sus estrategias de propaganda. Barrucci nace en la ciudad italiana de Ischia, entre 1868 y 1869 y, a finales de siglo, se radica en Uruguay. Las primeras noticias sobre su actividad espectacular datan de los últimos años del siglo XIX, cuando anuncia en la prensa de la capital las funciones de su Gran Panorama Internacional, espectáculo de vistas fijas, situado en pleno centro de Montevideo. A los pocos meses empieza sus giras por el interior del país y los países limítrofes, primero con el Panorama, más tarde, con el Cinematógrafo. Su actividad itinerante se extiende, alternándose con la de su hermano, por lo menos hasta finales de

la primera década cuando abre, en la capital uruguaya una sala, el Biógrafo Popular, que mantiene abierta hasta 1920. Estos avances de investigación sobre el empresario quieren mapear, partiendo de sus apariciones nacionales, la acción a nivel continental. Y quieren -a nivel disciplinario- hacer visible la urgencia, en este periodo temprano, de aproximaciones transnacionales.

Mesa 9

Mulheres por trás das câmeras no cinema latino-americano

Coordinadora: Marina Cavalcanti Tedesco

Introducción

Os estudos universitários sobre mulheres no cinema latino-americano datam do final dos anos 1970, tendo se desenvolvido principalmente a partir da década de 1980, graças às investigações pioneiras de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira (“As musas da matinê”, 1982); Teresa Toledo (“Realizadoras latinoamericanas/Latin American Women Filmmakers: cronología/chronology” (1917-1987)), de 1987; Heloísa Buarque de Hollanda e seu “Quase catálogo 1: Realizadores de cinema no Brasil (1930-1988)”, publicado em 1989, Júlia Tuñón (“Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción masculina de una imagen (1934-1952)”), lançado em 1998, e Patricia Torres San Martín (“Mujeres y cine en América Latina”, 2004), entre outras.

Não obstante, verifica-se, nos últimos anos, um crescimento de pesquisas sobre o trabalho das mulheres no audiovisual da região. Trata-se de um

crescimento que acompanha o aumento da consciência sobre como as assimetrias entre os gêneros pautaram, e ainda pautam, as atividades de mulheres por trás da câmera, em todas as funções da cadeia do audiovisual, bem como a presença de mulheres nas variadas posições de trabalho no campo. Nessa perspectiva, pensamos de forma ampla o campo do cinema e audiovisual, compreendendo não apenas o trabalho relacionado à realização filmica propriamente dita, em todas as suas atividades técnicas em etapas de pré-produção, produção e pós-produção, mas também todo o trabalho relacionado às políticas públicas fomentadas por mulheres, o campo do cinema e educação, o circuito de festivais e de exibição, bem como as pesquisas acadêmicas empreendidas por mulheres. Tal ideia se desenvolve a partir da recente pesquisa lançada em livro em 2021: “Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção”, organizado por Marina Cavalcanti Tedesco.

Mas tais estudos não são apenas um complemento. Nos termos de Joan Scott (“História das mulheres”, 1992), operam também como um suplemento, desestabilizando o próprio modo de produzir ciência, pesquisa e conhecimento. A perspectiva feminista nos revela as bases sobre as quais as ciências foram constituídas e, sobretudo, como as pesquisas científicas e acadêmicas construíram falácias relacionadas à ideia de “objetividade” e “neutralidade”, que atendiam aos grupos dominantes na sociedade. Afinal, o machismo, a misoginia e a dominação masculina que estruturaram as sociedades patriarcais também organizaram as histórias, as práticas e as pesquisas no campo do cinema.

Assim, sob as intervenções feministas, percebemos o direcionamento da produção de conhecimento que atende a interesses hegemônicos e constitui histórias, práticas e metodologias que naturalizaram a exclusão das mulheres desses processos. Essa é a preocupação de Sandra Harding,

em “Objetividade mais forte para ciências exercidas a partir de baixo” (2019), Judith Butler, em “Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista” (2019), e María Lugones, em “Colonialidade e gênero” (2020), por exemplo.

Esta mesa reúne pesquisadoras e pesquisadores que estudam e se interessam pela crescente produção acadêmica em torno da participação de mulheres em diferentes áreas do cinema, bem como visibiliza histórias ignoradas pelo imperativo masculino, em diversas perspectivas teóricas e metodológicas. As comunicações que integram partem dos estudos das culturas e histórias latino-americanas, e refletem as intersecções entre gênero, raça, classe, idade, território (dentre outras), observando não apenas as questões relacionadas às políticas de representação do gênero no cinema, mas também à representatividade das mulheres nas diferentes atividades ligadas ao audiovisual, assim como apontam novos horizontes metodológicos de pesquisa, que se ampliam com a consolidação das pesquisas feministas em perspectivas alternativas, plurais e dissidentes em dimensão decolonial que se desdobram das históricas abordagens anticolonias, pós-coloniais, terceiro-mundistas, etc.

O objetivo é pensar tanto a produção “hegemônica” (tomando o cuidado de relativizar este termo, uma vez que, dentro da geopolítica capitalista nenhuma produção latino-americana se estabelece “em nível mundial”, no máximo dentro de seus mercados regionais) como produções emergentes, residuais e dissidentes, a partir de uma abordagem em torno da materialidade histórica da presença das mulheres no cinema. Deve-se destacar que serão evitados essencialismos que exotizam e despotencializam essas histórias e experiências, tornando-as apenas apêndices daquilo que já se consagrara como “a história do cinema”, de cunho “oficial”. Nesse sentido, pode-se verificar que as comunicações aqui

apresentadas apontam uma pluralidade de abordagens, as quais lançam luz a diferentes aspectos deste campo de estudos.

Diretoras de fotografia no Brasil: dados atuais e sua importância para a construção de novos futuros

Marina Cavalcanti Tedesco (UFF)

Nesta comunicação, apresentaremos uma etapa da pesquisa que faz parte de um projeto apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ, no Programa Jovem Cientista do Nosso Estado. Este estágio da investigação consiste em analisar dados atuais sobre a participação das mulheres na direção de fotografia, a partir de uma pesquisa sobre os longas-metragens brasileiros que estrearam em salas de cinema. O que fundamentou a coleta e produção de nossas informações se deu através de consultas às bases de dados da ANCINE - Agência Nacional do Cinema, além de um questionário elaborado e estruturado no curso de nossa pesquisa, que vem sendo respondido pelas próprias diretoras de fotografia. Tivemos como foco o longa-metragem que consegue chegar às salas de cinema por ser este o produto que concentra alguns dos maiores orçamentos do espaço audiovisual, além de ser o que possibilita obter mais premiações e, conseqüentemente, maior visibilidade, estratégias fundamentais para a permanência no campo. A partir da enorme desigualdade de gênero constatada (fruto de uma história estrutural de assimetrias entre os gêneros na sociedade brasileira), e dos perfis muito semelhantes de mulheres que conseguem ingressar e se manter na profissão, refletiremos sobre a importância da difusão de dados para a modificação do cenário atual, e apresentaremos um banco de dados que desenvolvemos com tal intenção. Nesta pesquisa, adotamos uma metodologia de análise baseada numa leitura interseccional que cruzará dados como identidade de gênero, raça, orientação sexual, território,

formação profissional e experiência de maternidade, como forma de estabelecer parâmetros de observação mais complexos sobre as assimetrias de gênero no exercício da direção de fotografia. Como estratégia política, pretendemos tornar pública parte dos dados da investigação (referentes a quesitos que não implicam em direito ao anonimato), como forma de dar visibilidade às discussões que se desdobram das leituras das informações, bem como tornar possível o desenvolvimento de novas pesquisas e contribuir para a formulação de políticas públicas na área. Assim, essa proposta de comunicação, pretende expor o atual estágio desta investigação, compartilhando as informações que nos permitem apresentar algumas primeiras conclusões sobre o exercício da direção de fotografia por mulheres no cinema brasileiro.

**O feminino e outras formas de “ver” através do audiovisual:
Faela Maya e a Webnovela Pobreza Brasileira**

Eliany Salvatierra Machado (UFF)

A partir da colonialidade do poder, do saber e do ser (Grupo Modernidade/Colonialidade), refletimos a colonialidade do Ver (Barriandos, 2019). Nessa perspectiva, precisamos rever ou desaprender o que nos ensinaram, o que está na base da nossa formação como “aquilo” que é belo, feio, bom ou ruim, que constrói e constitui imaginários colonizadores. Uma formação que pretende “dar a ver”, como é o caso da educação audiovisual, pode apresentar outras formas de produzir, consumir e colocar em circulação a produção artística. Para isso, é necessário refletir sobre o processo de colonização que aconteceu e se mantém nas produções audiovisuais no Brasil. A presente apresentação pretende dialogar sobre a perspectivas da colonialidade do ver, não a partir da denúncia, mas de uma produção, que altera as formas de produzir, circular e conceber o audiovisual, para isso, apresentamos o trabalho da

diretora, produtora e roteirista Faela Maya. Entre as várias entradas possíveis na Webnovela Pobreza Brasil, nos propomos a “ver” o feminino e os seus deslizamentos.

Rafaela Maia Magalhães, produz a partir da cidade de Jaguaribe, no interior do Ceará, a Webnovela Pobreza Brasil. Nosso objetivo ao apresentar a Webnovela é refletir com os pares, pesquisadores e pesquisadoras, outros modos de fazer e ver a produção audiovisual, sem com isso ressaltar caricaturas e, muito menos, romantizar a produção ou a relação gênero e modos de circulação e apropriação do audiovisual.

Maya apresenta uma narrativa que ressignifica a caricatura e o estereótipo do que é ser nordestina, pobre e mulher. A diretora, produtora e roteirista se apropria das ferramentas tecnológicas para produzir uma novela próprio, sem os grandes investimentos, ressignificando outros modos de consumo e comercialização. No folhetim, Pobreza Brasil, temos outras formas de viver e de se relacionar. Em um Brasil, desigual, conservador e preconceituoso, Maya assume o lugar periférico, que não está no centro, fora do eixo Rio-São Paulo, cidades conhecidas através das novelas da Globo. Mas, o descentramento também desloca o que entendemos por produção fílmica, novela e audiovisual. Há na produção de Faela Maya uma outra forma de produção, algo que pode contribuir com outras formas de pensar e fazer cinema. Link de acesso, Capítulo 01 – Novela Pobreza Brasil: <https://www.youtube.com/watch?v=Q0GfO4KzOc8>

**Tensionando tradições fronteiriças: contribuições de mulheres
diretoras para o cine fronterizo mexicano**

Maurício de Bragança (UFF)

O cine fronterizo mexicano, tal como o concebe a pesquisadora Norma Iglesias Prieto (1985, 1991, 2003), tem já uma larga tradição histórica, iniciada ainda no período silencioso, com o filme *El hombre sin patria* (Miguel Contrera Torres, 1922), onde um jovem mexicano, frívolo e esbanjador, é expulso da casa dos pais, e decide imigrar para os Estados Unidos. Eduardo de la Vega Alfaro (1996) nos apresenta ainda a primeira incursão no cinema sonoro mexicano no tema fronteiro: o filme *Contrabando*, dirigido e produzido por Alberto Méndez Bernal em 1931 em duas versões, uma falada em inglês e outra em espanhol, rodado na cidade de Tijuana. A produção de filmes com o tema fronteiro volta a aparecer no final dos anos 1930 e se intensifica a partir dos anos 1940. Em 1942 foi estabelecido o Programa Bracero entre México e Estados Unidos, que previa a imigração legal de trabalhadores mexicanos para as atividades agrícolas nos país vizinho. Diversas abordagens da fronteira na tela acabaram por constituir uma espécie de subgênero cinematográfico. Estes enredos deslocavam-se por vários outros gêneros próprios ao cinema mexicano (melodrama histórico, melodrama cabaretero, comédia ranchera, chiliwestern, narcocine, filmes de luta livre, dentre outros). Em comum, além do espaço da fronteira, em tais narrativas figuravam alguns personagens recorrentes (o imigrante, o coyote, a polícia de migração, o narcotraficante, etc), uma frequente abordagem de “filmes de ação” e ainda uma constante oposição entre uns “nós mexicanos versus eles gringos”. Há, porém, uma outra característica comum a esses filmes, e que também marcou praticamente todos os gêneros constituídos no cinema mexicano: na sua estrondosa maioria, são filmes produzidos e dirigidos por homens. Assim, se construiu uma história do cine fronterizo mexicano eminentemente masculina. As mulheres tiveram uma participação importante como diretoras de filmes documentários sobre a fronteira sobretudo no cinema chicano, a partir dos anos 1970. Podemos citar aqui

nomes como Lourdes Portillo, Sylvia Morales, Esperanza Vázquez, Nancy de los Santos, por exemplo. No cinema de ficção, conhecemos menos títulos dirigidos por mulheres, mas o tema de mexicanos nos Estados Unidos esteve presente, por exemplo, num filme popular dirigido pela grande estrela de comédias Maria Elena Velasco, a India Maria, em 1988, *Ni de aqui, ni de allá*. Nesta comunicação, abordaremos três filmes fronteiros ficcionais dirigidos por mulheres nas últimas décadas: *El jardín del Éden*, de María Novaro (Méx/Can/Fra, 1994), *La misma luna*, de Patricia Riggen (Méx/EUA, 2007) e *Sin señas particulares*, de Fernanda Valadez (Méx/Esp, 2020). Com eles, pretendemos repensar a tradição da abordagem da fronteira pelo cinema mexicano, contando com estas três variadas perspectivas colocadas por diretoras mexicanas.

Las representaciones de las mujeres en el cine uruguayo de ficción entre los años 2010 y 2020

María Victoria Pena (FIC-Udelar)

La generación del Medio siglo de la literatura mexicana estableció un puente. Esta ponencia busca mostrar algunos avances de la investigación “Las Representaciones de las mujeres en el cine uruguayo de ficción entre los años 2010 y 2020” que se enmarca en el programa de iniciación a la investigación de la Comisión Sectorial de Investigación Científica. Este trabajo analiza cómo la narrativa cinematográfica de las películas de ficción uruguayas de este período construyen los personajes femeninos. Centrándonos en el lugar que ocupan las mujeres en la puesta en escena desde las perspectivas de las teorías feministas del cine.

Reconozco este cine como el cine de mi generación. Soy realizadora y directora de fotografía, es desde este lugar que elijo este período y que me acerco al tema. Para poder pensar las películas que nos encontramos

haciendo, este trabajo tiene la intención de cruzar fronteras entre las y los realizadores y la investigación. Establecer un diálogo entre el estudio de las obras y lo que reflexionan sus directoras y directores a partir de entrevistas a poco tiempo de finalizadas las películas.

En esta ocasión nos centraremos en las representaciones de los deseos/fantasías sexuales y las acciones de venganza que planean y ejecutan dos de los personajes analizados: el de “Rosina” protagonista de la película “Los Tiburones” de Lucía Garibaldi y “XXX” personaje de la película “Fiesta Nibiru” de Manuel Facal.

Mesa 10

Documentário brasileiro: tensões contemporâneas

Coordinadora: Karla Holanda

Introducción

Esta mesa elegerá focar três aspectos que configuram trilhas que atravessam o território do documentário brasileiro contemporâneo, de modo que as discussões dialoguem com os eixos básicos que garantem sua existência: a viabilidade, ou seja, aquilo que envolve sua produção hoje; a linguagem, isto é, as estratégias estéticas e narrativas a que se recorre para se apresentar como produto cultural e artístico e, finalmente, sua competência interpretativa em meio ao cenário político brasileiro, algo que, neste momento, é percebido como contaminado por ideário extremista.

Sob esse horizonte, considerando os propósitos e justificativas do GEstA, iniciamos as apresentações debatendo uma das temáticas que, apesar de não ser recente, persiste como um pilar fundamental das possibilidades de produção dos documentários brasileiros: a busca e os desafios que envolvem as parcerias de produção. A proposta é problematizar o caminho encontrado por muitos realizadores que tentam, conforme pesquisa de Hadija Chalupe, encontrar veredas que redesenhem as fontes de financiamento, de modo a permitir, entre outros ganhos, maior visibilidade internacional. No entanto, se de um lado, há o esforço de viabilizar coproduções, há, de outro, uma gama de impedimentos que, não raro, anulam essa tendência, o que, de acordo com a pesquisadora, coloca o imperativo de levantamento e análise das várias condicionantes que cercam a proposta.

Desta lógica que cerca a produção, passamos às reflexões sobre o produto documentário. Agora nosso olhar se volta ao “fazer documentário”, isto é, às especificidades da linguagem que o corroboram como uma produção cultural e artística que o descola da antiga (e equivocada) ideia de ser um “espelhamento” do real. Neste sentido, consideramos que o trabalho do pesquisador e também músico Guilherme Maia, traceja uma investigação que confirma o quanto a inter e a transdisciplinaridade oferecem outras percepções sobre o uso da música nos documentários. Trata-se de um material que se soma a outras pesquisas em torno dos estudos do som no cinema e no audiovisual, em abordagem que contribui, significativamente, para o fortalecimento dessa área que durante tantos anos foi preterida em relação às discussões sobre a imagem. Algo que, no caso do cinema latino-americano, é ainda mais essencial, considerando o papel e a importância das canções – por exemplo – na perspectiva identitária do nosso continente, entre outros fundamentais aspectos.

As próximas apresentações trazem uma discussão central para o Brasil e, por extensão, para a América Latina, considerando nossa história comum: os embates entre os campos que, esquematicamente, chamamos de conservador ou hegemônico, e as resistências a este. Mais uma vez, sabemos, significa abordar um embate de múltiplas faces, muito marcado, historicamente, pelas ditaduras e as lutas contras estas. Entretanto, nossa opção foi trazer essa disputa pautada pelo momento atual brasileiro. Em outras palavras, travestida neste duo: conservadores alinhados ao bolsonarismo e a tudo que se liga a este e, como antítese, as múltiplas resistências que envolvem a ocupação do campo no país.

Assim, Denise Tavares irá percorrer sobre as estratégias argumentativas que mobilizam as narrativas que têm a pretensão de convocar a luta ambiental nas áreas rurais. O horizonte que mobiliza a pesquisa é o de uma construção cartográfica que indique quais caminhos de engajamento são acionados pelas produções que circulam nas redes sociais, de modo que consigamos discutir o papel das emoções e o volume de informações que estas obras carregam. A nosso ver, a relevância da pesquisa se coloca, entre outros pontos, pela possibilidade de cotejo ao que coloca Silvia Rivera Cusicanqui quanto à sua crença na eficácia política do investimento em micro comunidades com formação de redes. Uma proposta que se coloca como contraponto à prevalência a articulações macro políticas - por exemplo, atuações em partidos políticos -, se a perspectiva for, realmente, a de transformações radicais do sistema hegemônico capitalista, vigente hoje na sociedade.

Para finalizar, Karla Holanda apresenta e discute produções audiovisuais contemporâneas realizados por segmentos alinhados ideologicamente com pautas da extrema direita brasileira. Essas obras contestam saberes científicos e históricos consagrados, buscando substituí-los por verdades

fantasiosas endossadas por pseudo especialistas. São novas versões que vão desde justificativas que enaltecem o período da ditadura militar a versões grotescas do que seria o feminismo. Nessa “política de destruição” que a extrema direita busca por em prática, o audiovisual tem se tornado importante difusor. Portanto, conhecer essas obras é importante para discutir o projeto nefasto de mundo que elas buscam sustentar e, por outro lado, inspiradas no seu mote da destruição, podemos aproveitar para almejar novas formas de pensamento - só que nesse caso, a motivação é por ideários honestos que promovam, de fato, a justiça social.

Acreditamos, portanto, que este painel seja uma oportunidade para reconhecermos as estratégias discursivas e estéticas de uma produção tão crucial na contemporaneidade e, assim, nos colocarmos à contrapelo da história, como já nos disse com tanta clareza, Walter Benjamin. Ignorar as raízes estreitas e cotidianas que mobilizam essa parcela conservadora da sociedade é fechar os nossos sentidos e inteligência ao processo histórico, essa lógica humana que nos trouxe até aqui. Que estejamos alertas para os desafios contemporâneos: é preciso ampliar o acesso às resistências e não cair na tentação de acreditar que poderemos varrer o problema para debaixo do tapete – ao que tudo indica, o melhor caminho é aprendermos a lidar com essas forças obscuras que tentam nos assustar; elas não vão desaparecer facilmente.

A coprodução internacional de documentários brasileiros

Hadija Chalupe da Silva (ESPM-Rio)

Ao analisarmos a trajetória das produções audiovisuais brasileiras nas diferentes janelas de exibição percebemos que apesar das mudanças, os desafios para atrair os espectadores são inúmeros. Observamos pontos comuns com outras cinematografias pois a relação espectador-obra-tela(s)

foi sensivelmente modificada a partir da internet e das tecnologias digitais. Entretanto, ainda enfrentamos dificuldades que indústrias emergentes enfrentam, com a falta de continuidade de políticas e ações de incentivo ao setor.

O estabelecimento de parcerias é uma das alternativas encontradas para uma produção impactada pela escassez. Talvez esta seja uma das principais características da produção independente brasileira: a busca por associações que viabilizem a realização de um projeto. Essas conexões podem acontecer em diferentes momentos da vida do projeto, com agentes de distintas atividades e qualificações.

Em contraponto aos interesses e jogos políticos percebemos um movimento dos realizadores (Produtoras) em busca de formas de diversificar suas atividades em duas frentes. Vemos cada vez mais as produtoras dedicadas a uma elaboração cada mais diversificada do Plano de financiamento (composição dos recursos necessários para viabilização das filmagens até a conclusão da obra final). De um entendimento mais abrangente da relação que se estabelece entre a obra e as múltiplas possibilidades de difusão desses trabalhos, tanto em segmentos comerciais, como não comerciais.

Com isso, vemos um crescimento na busca de novas fontes de financiamento (por meio de coproduções) e na busca de espaços internacionais para a difusão e comercialização desses filmes. Este fato dá suporte a um dos principais argumentos desta pesquisa, produção e difusão estão simbioticamente conectados e o entendimento dessa relação é salutar para a economia do setor. A coprodução internacional é um ótimo exemplo de como produtoras independentes podem potencializar fontes de financiamento e ampliação de telas de exibição. Desde 2005, vemos um

crescimento gradual tanto na produção de novas obras, quanto do surgimento de mecanismos de fomento para essa modalidade de produção.

Nesses 15 anos foram lançados um total de 184 obras em coprodução internacional, em que 68% tiveram o Brasil como empresa com participação majoritária na realização do projeto. Os principais países a coproduzirem com Brasil, são Argentina (41), Portugal (36) e França (28), mas vemos que único continente ausente da lista é a Oceania. Desse total, vemos que a ampla maioria são obras de ficção (82%) um total de 151 obras, o que mostra que há uma demanda reprimida de produções de animação (1 obra) e de documentários (32 obras).

Desse modo, este trabalho tem como objetivo iniciar investigar quais foram os projetos de obras documentais contemporâneos realizados em coprodução internacional. Identificaremos quais foram as obras de longas-metragens realizadas. Quais foram as pessoas que assinaram a direção, que produtoras e países estabeleceram parcerias. Quais foram suas fontes de financiamento. Qual desempenho de exibição em território brasileiro e internacional.

No coração do real: música e emoção no documentário brasileiro contemporâneo

Guilherme Maia (UFBA)

Fruto de investigação realizada no âmbito do projeto Tendências da música no documentário brasileiro contemporâneo, beneficiado pelo Edital 022/2009 Fapesb/CNPq, esta comunicação apresenta resultados do exame de um *corpus* de 52 filmes e reflete sobre um importante ponto de tensão verificado no domínio do debate estético e ético sobre a música no filme documental: de um modo dominante, os estudos acadêmicos da área, talvez

ainda excessivamente influenciados pelo pacto de objetividade instaurado no âmbito do cinema direto e do cinema verdade, compartilham a ideia de uma interdição à música aplicada na instância da pós-produção, vista como uma ameaça à autenticidade dos documentários, um agente de “falsificação da realidade”. Vendo nessa questão um falso problema, proponho que examinar essa classe de filmes tendo como unidade de análise a música que neles opera parece conduzir o analista, inevitavelmente, ao “coração do real”, revelando uma importante dimensão subjetiva e sentimental que clama pelo pleno direito de existência como recurso de expressão documental.

Realizada no Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, a pesquisa, em sua dimensão teórica, revisou literatura acerca da música no cinema, da teoria do documentário e do documentário brasileiro, especificamente. No nível empírico, a investigação analisou um *corpus* esculpido a partir dos documentários citados nos livros *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, 2008) e *Ensaio no real - o documentário brasileiro hoje*, organizado por César Migliorin (2010), com contribuições de alguns dos mais importantes pesquisadores brasileiros do campo.

Documentários entrelaçados ao verde: uma cartografia das resistências

Denise Tavares (UFF)

Atravessada por sínteses redutoras propagadas, em especial, pelo jornalismo da grande mídia, a crise ambiental contemporânea continua apresentando-se distante da vida ordinária e ainda não capaz de ser pauta política no Brasil. Pelo contrário: a cantilena cotidiana da hiper valorização

do agronegócio, que surge nas múltiplas telas sempre enrodilhado pela ideia de que é a “verdadeira riqueza do país”, tende a equilibrar a balança do senso comum para os caminhos e soluções que este apresenta, sem discussão de danos que a voracidade do agro provoca. Não bastasse, desde a última eleição para presidente do Brasil, o extrativismo predatório, praticado principalmente na região norte, também tem sido lambuzado de adjetivos positivos, em tática que mira a proposta de liberação total da sua prática em função, outra vez, da hipotética prevalência do interesse pátrio.

Se este é um cenário hegemônico no chamado grande circuito midiático, nas trilhas finas das telas das resistências às devastações ambientais as navegações têm outras cores, sons e sonhos. Isto porque, ao contrário da articulação que sustenta a lógica da prioridade do universo predatório do planeta em função de ganhos imediatos, este território ocupado por produções audiovisuais que afirmam a defesa do meio ambiente se nutre da multiplicidade de vozes, da diversidade de projetos e propostas, dos impactos das experiências variadas. Trata-se de um conjunto de obras que traz à superfície do debate cultural, artístico e ambiental, uma teia argumentativa que nos faz interrogar que desenho, afinal, está sendo fabulado por estes filmes. Em outras palavras, se reconhecemos a importância do cinema e do audiovisual como chaves potentes de compreensão e análise do tecido social, o que essas obras nos dizem quanto ao tempo em que estamos, se também reconhecemos que as disputas narrativas impactam imaginários, impulsionam ações, direcionam visões e sentidos da vida?

Sem a pretensão de responder integralmente a uma questão tão complexa como esta, o objetivo, com esta comunicação que integra pesquisa financiada pela FAPERJ, foi o de tentar constituir uma cartografia que permitisse uma percepção mais agrupada destes filmes. Assim, inspirada

livremente nos moldes aristotélicos, a proposta consolida, primeiro, um conjunto de produções que se valem de estratégias narrativas de gêneros ou subgêneros discursivos - tais como biografias, filmes de denúncia e relatos de experiências -, criando, depois, novas subdivisões conforme protagonismos e recursos de linguagem. Com esse percurso tenta-se analisar e discutir as centralidades de determinadas escolhas narrativas, estéticas e éticas, problematizando-as na perspectiva de cotejo com as emoções e princípios morais que balizam os cotidianos contemporâneos, além de inferir que táticas e posições políticas prevalecem nestes conjuntos. Tal caminho vale-se de fragmentos exemplares das obras, em função do limite de tempo para a comunicação. Subjaz à construção metodológica o embate assumido por autores e militantes das resistências, como, por exemplo, Silvia Rivera Cusicanqui, que acredita ser o investimento em micro comunidades, com posterior formação de redes, a possibilidade real de reversão da lógica predatória e destruidora do capitalismo hegemônico.

“Documentário” brasileiro e a distopia de um país

Karla Holanda (UFF)

Nos últimos anos, a sociedade brasileira tem revelado ideias das mais extravagantes, desde contestação de saberes científicos consagrados a pedidos de volta da ditadura e revisões históricas que defendem a monarquia e a ditadura militar de 1964. Na mesma linha, no governo federal, vimos ministro do meio ambiente proteger queimadas e desmatamento ilegais, fazendo vista grossa diante de contrabando de madeira, invasões de garimpeiros a terras indígenas e assassinatos desses povos; vimos presidente de instituição criada para promover a cultura negra (Fundação Palmares), chamar o movimento negro de “escória maldita”; vimos ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos dizer que menino deve usar azul e menina deve usar rosa, além de sugerir o combate

à exploração sexual de crianças e adolescentes por meio de distribuição de calcinhas. Dentre um universo praticamente infinito de distopias que têm marcado o cotidiano brasileiro nos últimos anos, menciono esses pouquíssimos exemplos para ilustrar o quão atônita tem se sentido boa parte da população. Sem dúvida, trata-se de um projeto de destruição, em que o audiovisual tem se tornado importante difusor de tais propósitos.

Assim, nesta apresentação, interessa-nos investigar produções audiovisuais que sejam realizadas e disseminadas por segmentos alinhados a ideários da extrema direita. Muitas dessas produções se intitulam “documentário” quando, na verdade, estão mais para peças de propaganda. Esse fenômeno negacionista, que está longe de ser exclusivo do Brasil, costuma ser muito bem aproveitado por extremistas de direita. É nessa onda que essas obras se utilizam, indistintamente, de depoimentos de advogados, *influencers*, padres, músicos, arquiteta ou jogadora de vôlei, ao lado de historiadorxs, professorxs e jornalistas, em geral, inexpressivos no mundo real, ratificando profundas revisões históricas em muitos campos. O que dizem essas obras? Como dizem? Qual projeto sustentam? Essa são algumas questões que pretendemos investigar. Ao mesmo tempo, buscaremos diálogo com outros sintomas de nosso tempo, como o esfacelamento da democracia e as mudanças no comportamento social promovidas por novas formas de consumo estimuladas pelas grandes empresas de tecnologia.

Mesa 11

Ficciones del cine uruguayo

Coordinadora: Carmela Marrero

Introducción

En la última década, los estudios sobre cine uruguayo se han diversificado y han ampliado sus áreas de investigación. Sin embargo, su tradición cinematográfica aún es un objeto en construcción que requiere de las historias nacionales para organizar una filmografía dispersa y, muchas veces, diezmada (Piedras, 2018: 225). En este sentido, son pertinentes -y fundantes- los abordajes generales y abarcadores capaces de atravesar los diferentes contextos históricos, sociales y culturales en los que se han desplegado las prácticas audiovisuales y cinematográficas del país. La labor del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) ha contribuido de manera sostenida y sistemática a trazar los itinerarios históricos del cine y audiovisual nacional mediante publicaciones que abordan la producción documental, *Uruguay se filma* (Torello, 2018) y, a través de la recuperación y el análisis de los discursos críticos sobre el cine nacional reunidos en su reciente publicación, *La crítica uruguaya ante el cine nacional* (Amieva y Silveira, 2021).

El nuevo proyecto editorial de GEstA se centra en el estudio de las ficciones audiovisuales y cinematográficas realizadas en diferentes períodos históricos del país. Abordar las construcciones ficcionales permite analizar el hecho cinematográfico desde diferentes perspectivas que abarcan, entre otros componentes, los modos de producción y recepción, el estudio de los discursos -y las subjetividades que condensan y construyen-, la existencia de géneros cinematográficos -y sus desviaciones-. Estas dimensiones habilitan una interpretación diacrónica, en tanto su lectura en conjunto permite comprender el devenir del cine y audiovisual nacional, y sincrónica, al incorporar estudios de casos específicos de cada momento histórico.

El presente panel se enmarca en este proyecto editorial y se integra por cinco participaciones centradas en diferentes aspectos de la ficción

cinematográfica uruguaya. Florencia Soria y Pablo Alvira proponen el abordaje de dos ficciones sobre la historia uruguaya. Soria estudia las tensiones entre documental y ficción que evidencia la crítica y la promoción de la película *El desembarco de los Treinta y tres orientales* (Melino, 1952) así como su posterior circulación durante la dictadura. Por su parte, Alvira analiza *Martín Aquino, el último matrero* (Ricardo Romero Curbelo, 1997), ficción en video sobre el legendario bandido rural uruguayo, focalizando en los vínculos que teje con otras películas uruguayas del período en el que se abordan temas históricos y personajes productivos para la reflexión sobre cultura popular y delito. Mariel Balás, a través del abordaje de *Distracción fatal* (Moubayed, 1993), se centra en la producción en video para analizar cómo la directora representa y construye el rol de la mujer en la sociedad uruguaya de aquellos años. Finalmente, Carmela Marrero Castro y Lucía Rodríguez Riva estudian el cine nacional producido en el nuevo milenio y analizan un corpus diverso y heterogéneo que les permite indagar en los géneros cinematográficos, en la presencia de tópicos transversales, en los imaginarios estereotipados y en sus desviaciones.

Las navegaciones del desembarco. Crítica y circulación de la película *El desembarco de los 33 orientales*

Florencia Soria (Udelar-GEstA)

La ponencia analiza la crítica, publicidad, circulación y recuperación posterior a su estreno de la película *El desembarco de los 33 orientales* (1952) dirigida por Miguel Ángel Melino. El objetivo del trabajo es mostrar las difusas fronteras entre ficción y documental con que el *film* fue percibido al momento de su estreno en 1952 y en 1975, cuando fue recuperado por la Comisión del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825. La continuidad de esta imprecisa caracterización de la película en dos contextos históricos disímiles -un momento de consolidación democrática

e institucional y otro durante la etapa dictatorial- permite reflexionar sobre la dimensión política que tuvo su circulación.

El desembarco de los 33 orientales explícita desde su inicio la reconstrucción histórica del hecho referenciado en su título a partir de un flashback hacia el pasado. Sin embargo, la publicidad y las gacetillas de prensa promocionaron la película como un documental y los críticos discutieron luego de su estreno la fidelidad o inexactitud respecto a los hechos históricos, aun cuando no lo caracterizara como documental. La escasa circulación de la película en los años cincuenta contrastó con la recuperación que hizo de ella la Dictadura. En el marco del “Año de la Orientalidad” y como parte de la estrategia audiovisual del régimen de facto, *El desembarco de los 33 orientales* fue recuperado, se hicieron proyecciones públicas y educación primaria adquirió varias copias en 16mm para ser repartidas en las escuelas de Montevideo y el interior.

La ponencia propone una metodología cualitativa que emplea técnicas propias del análisis de fuentes documentales escritas -relevamiento, sistematización y estudio heurístico-. El corpus de análisis incluye las críticas y publicidades en prensa durante 1952 y la documentación oficial de educación primaria.

Mitologías populares en el cine uruguayo: *Martín Aquino, el último matrero*

Pablo Alvira (Udelar- GEstA)

Continuando con una línea de trabajo orientada a comprender la relación entre cultura popular y bandolerismo, a partir de la figura de Martín Aquino, esta ponencia abordará el filme uruguayo *Martín Aquino, el último matrero* (Ricardo Romero Curbelo, 1997), ficción en video sobre el legendario

bandido rural muerto en 1921 en el norte del país. La película vuelve sobre la figura de este matrero, un pobre de la campaña que, a raíz de su participación en un hecho violento, quedó fuera de la ley. En su breve pero intensa trayectoria, fue considerado por las autoridades y las clases dominantes (especialmente capitalinas) un resabio de la barbarie, inaceptable en el orden del país moderno que estaba construyendo el batllismo y en el marco de la sensibilidad “civilizada”. Ya legendario en vida, se convirtió en un mito tras su muerte, como lo muestran desde las tempranas décimas que perduraron en la memoria oral o fueron publicadas en forma escrita, hasta los homenajes actuales, pasando por varias canciones y novelas, pinturas, un par de películas y variopintas representaciones escénicas.

Insertando esta obra en el marco de las “narrativas de bandidos” latinoamericanas, especialmente las representaciones en el cine, se busca analizarla en varias dimensiones. En primer lugar, su diálogo con los diversos relatos sobre Aquino a lo largo del siglo XX. En segunda instancia, anclando el filme en su contexto de producción, se lo estudiará en relación a dos cuestiones: por un lado, su lugar dentro de la producción audiovisual postdictadura que posó su mirada sobre el pasado uruguayo, especialmente sobre la primera mitad del siglo XX; y por otro, enfatizando su vínculo con otras aproximaciones cinematográficas a *outlaws* uruguayos que emergieron en la década de los noventa.

¿Distracción audiovisual? la mujer desde la mirada femenina a inicios de 1990

Mariel Balás (Udelar-GEstA-AGU)

Durante los primeros años de 1990 la organización de mujeres PLEMUU (Plenario de mujeres del Uruguay), solicitó a la productora Imágenes la

realización de un cortometraje de ficción. Maida Moubayed fue la responsable de concretar el cortometraje que se llamó *Distracción fatal* (1993).

Esta ponencia tiene dos objetivos, por un lado, rescatar la figura de Moubayed como una directora que se ocupó de temáticas sensibles como la violencia de género y la violación a los derechos humanos durante esos primeros años de la instalación de la “nueva democracia” uruguaya. Por otro lado, analizar cómo la película reúne -y cuestiona mediante el humor- los distintos puntos de vista sobre los mandatos que recaen en la mujer, esposa, madre, ama de casa, que cumple, como puede, con la doble jornada laboral. Por último, y con la finalidad de ampliar el análisis, la intención será también contextualizar, a grandes rasgos, el lugar de las organizaciones de mujeres y su interés por generar materiales audiovisuales capaces de sensibilizar sobre la situación de la mujer en la sociedad uruguaya de hace 30 años.

Madres fuera de campo: lazos de parentesco en el cine uruguayo (2001-2013)

Carmela Marrero Castro (GEstA)

En la primera década del siglo XXI, se multiplicó el estreno de películas nacionales y, al hacerlo, se amplió el repertorio de géneros, estéticas, narraciones y de puesta en escena de la filmografía del país. Sin embargo, esta diversidad no anuló la presencia de patrones que permiten reunir -y al mismo tiempo diferenciar- los films estrenados durante el período. Esta ponencia estudia un conjunto de obras que coinciden en historias signadas por protagonistas masculinos de clase media insertos en genealogías familiares dislocadas y se centra, específicamente, en el análisis del rol materno que, si bien tienen una presencia en la diégesis, es desplazado hacia

los márgenes que impone el espacio fuera de campo: ¿cuáles son las estrategias utilizadas para tensionar la ausencia/presencia? ¿Cómo enuncian e intervienen las madres en el desarrollo de las historias? ¿Qué interpretaciones se desprenden de estas construcciones?

Inspectores, ancianos e inmigrantes: tres comedias uruguayas contemporáneas

Lucía Rodríguez Riva (UBA-UNA)

Mr. Kaplan (Álvaro Brechner, 2014), *Los últimos románticos* (Gabriel Drak, 2019) y *La teoría de los vidrios rotos* (Diego Fernández, 2021) comparten su inscripción genérica: son distintas síntesis entre el policial y la comedia. Además, coinciden en algunos asuntos comunes, que apuntan a cierta imagen estereotipada sobre Uruguay, sus habitantes y el lugar que ocupa el país en el plano internacional: la vejez, la inmigración europea (presente y pasada), la sosegada vida en los pueblos del interior y la playa. A partir de estos puntos de partida, me interesa indagar, del mismo modo que los enigmas en clave policial, de qué maneras estas películas asumen esos lugares comunes y los problematizan. ¿Qué preocupaciones se concentran en estos largometrajes? ¿Por qué a través de la comedia y el policial? Para responder estas cuestiones, realizaré el análisis narrativo y de puesta en escena, además de establecer la inscripción de este corpus dentro del mapa de las producciones audiovisuales uruguayas contemporáneas.

Participantes

Por orden alfabético

Aimaretti, María: Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, y cuenta con un posdoctorado en Humanidades por la UBA. Licenciada y profesora en Artes Combinadas, diploma de honor 2009. Fue becaria doctoral del CONICET (2010-2014) y becaria postdoctoral (2015-2017). Actualmente es investigadora adjunta por el mismo organismo. Es docente concursada en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (2013 a la actualidad), y ha brindado clases especiales y seminarios en universidades nacionales, el Instituto Mora de México y la Universidad de Jaume I (España). Participa del grupo de estudios “Arte, cultura y política en la Argentina reciente” coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik. Es autora del libro *Video boliviano de los 80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz* (Buenos Aires, Milena Caserola, 2020).

Alvares Beskow, Cristina: Pesquisadora, documentarista e doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde defendeu a tese “O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Santiago Álvarez (Cuba) e Raymundo Gleyzer (Argentina)”. De 2018 a 2020, foi professora de audiovisual na Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Em 2018, foi coordenadora e curadora da mostra retrospectiva “Jorge Sanjinés: um cinema junto ao povo” (2017), no Centro Cultural São Paulo. Dentre os trabalhos mais recentes como realizadora, destacam-se a direção dos documentários *CPV: memória viva das lutas populares* (2021); *Areia, tijolo e mão* (2018); e *Entre-Espaço* (2016).

Alvira, Pablo: es profesor en Historia y Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. En la actualidad es docente del Departamento de Historia Americana en la Universidad de la República y miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) de Uruguay.

Amieva Collado, Mariana: Doctora y Profesora en Historia por FHCE/UNLP. Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA) y es investigadora —nivel iniciación— del Sistema nacional de Investigadores (ANII). Es docente de Historia y Lenguaje Cinematográfico en la Universidad ORT. Fue la editora de la revista 33 cines, (Fondo Concursable MEC ROU. 2009, 2011 y 2013). Ha participado de libros colectivos sobre cine en Uruguay y en revistas como *Imagofagia*, *Cine Documental* o *Cuadernos del Claeh*. Su área de investigación: la composición de un campo audiovisual en el Uruguay de la década del 50, trabajando sobre las políticas públicas, el movimiento cineclubista, la generación crítica y la emergencia de un movimiento de realizadores independientes.

Arévalos, Valeria: Doctoranda en Historia y teoría de las artes, Licenciada en Artes y Profesora en Educación media y superior en artes por la Universidad de Buenos Aires. Es becaria doctoral UBACYT y obtuvo una beca nacional por el Fondo Nacional de las Artes (2015). Integra los grupos de trabajo ClyNE (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine) y CineLat&Pop (Grupo de estudios sobre cine y culturas populares en América Latina). Fue adscripta de la materia Historia del cine universal y actualmente lo es de Historia del cine latinoamericano y argentino, de la Licenciatura de Artes (UBA). Su tema central de tesis es: La configuración de la otredad en el cine de terror argentino contemporáneo.

Balás, Mariel: es Magíster en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

(Udelar) y Licenciada en Ciencias de la Comunicación (FIC-Udelar). Desde 2012 es docente del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Área de Investigación Histórica del Archivo General de la Udelar, encargado del tratamiento integral de archivos audiovisuales y sonoros. Integra el Grupo de investigación: Archivos y Estudios sobre Historia Intelectual (AEHI-Udelar), el Programa de Investigación Historia de los medios y Patrimonio Sonoro (MePhis-FIC-Udelar), el Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta-El-Udelar).

Barrios, Pablo: Profesor de educación media, especialidad filosofía, por el Instituto de Profesores Artigas. Técnico Audiovisual por la Universidad del Trabajo del Uruguay. Maestrando en Maestría en Educación Audiovisual por FLACSO, Uruguay. Diseñador gráfico y audiovisual en el Centro de Recursos para Estudiantes con Discapacidad Visual de la Dirección General de Educación Secundaria.

Broitman, Ana: es doctora en Ciencias Sociales y licenciada en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Es docente de Historia de los Medios de Comunicación, en la Universidad de Buenos Aires, y de Historia del Cine Documental Argentino y Latinoamericano, en la Universidad del Cine. En la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, dirige el Grupo de Investigación en Comunicación “Recepción, circulación y crítica de cine en la Argentina” y ha dirigido los proyectos de investigación “Circuitos, espacios e iniciativas para la exhibición no tradicional del cine argentino” (2020-2022) y “Espacios de exhibición cinematográfica no comerciales. Historia y actualidad de las salas de barrio, cineclubes y otros formatos en la Ciudad de Buenos Aires” (2018-2020). Su campo de investigación lo conforman la cinefilia, los cineclubes, las modalidades y circuitos de exhibición, los públicos y la prensa cinematográfica en sus diversos formatos.

Campo, Javier: Investigador argentino especializado en cine documental. Se desempeña como investigador del CONICET y se ha recibido como Licenciado en Ciencias de la Comunicación y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Dirige la investigación Historia crítico tecnológica del cine documental argentino (PICT-Agencia-MinCyT). Entre sus libros se encuentran Jorge Prelorán. Cineasta de las culturas populares argentinas (2020), Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio (2017), Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política (2012), entre otros. Asimismo es el editor de A trail of fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces fifty years later (2018) y compilador de Cine documental, memoria y derechos humanos (2007). Es profesor de Estética cinematográfica y de cursos de posgrado en la Facultad de Arte (UNICEN). Fue el director de la revista Cine Documental. Secretario de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte (UNICEN, 2019-2022).

Cardenuto, Reinaldo: Professor Adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense e possui doutorado em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). Dentre suas publicações, destaca-se o livro *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência* (Ateliê Editorial, 2020). Em 2016, dirigiu o documentário *Entre imagens (intervalos)* e organizou o livro *Antonio Benetazzo, permanências do sensível*. No ano de 2019, em parceria com o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA) da UFF, realizou uma reconstituição do filme desaparecido *Acabaram-se os otários* (1929), comédia originalmente dirigida por Luiz de Barros. Docente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da UFF, também atua como coordenador editorial da revista acadêmica *C-Legenda*.

Cavalcanti Tedesco, Marina: Graduada em Comunicação Social, habilitação em Cinema (2005) e Publicidade e Propaganda (2008), mestre em Geografia (2009) e doutora em Comunicação (2013). Docente do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. Tem experiência na realização audiovisual, em direção de fotografia, argumento e roteiro e direção. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Cinematografia, Expressão e Pensamento, sobre direção de fotografia. Participa do comitê coordenador 2020-2022 da Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina (RAMA). Coordena o projeto de extensão Cineclube Quase Catálogo: Mulheres Diretoras. Entre outros livros, organizou "Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção" (2021) e co-organizou "Cinematografia, Expressão e Pensamento" (2019), "Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro" (2017), finalista do Prêmio Jabuti 2018, e "Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano" (2013). Atualmente, é bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ).

Cuarterolo, Andrea: Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y como docente en la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica, es autora del libro *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (2013) y co-editora de los volúmenes *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (2017) y *Diez miradas sobre el cine y audiovisual* (2018). Co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine y es directora, junto a Georgina Torello, de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*

Czmuch, Gastón: Licenciado en Dirección Escénica egresado de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y profesor de educación inicial y media egresado del Tramo Pedagógico del Instituto Superior de Formación Docente n° 1 "Abuelas de Plaza de Mayo". Realizó la carrera de Formación Actoral en el Instituto de Teatro de Avellaneda (IMTA). Es integrante de APDEA (Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina), del IIA DAD (Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Arte Dramático de la UNA y del Grupo IEP (Investigaciones Escénicas y Performáticas). También fue ayudante de la materia "Laboratorio de Tecnología Aplicada a la Escena" del Departamento de Arte Dramático de la Universidad Nacional de las Artes. Ha participado de diferentes congresos y coloquios tanto nacionales como internacionales. Como director ha realizado diferentes montajes en diferentes formatos: ficciones sonoras, puestas en escenas y presentaciones de teatro leído. Fue becario del INT (2019).

da Silva, Hadija Chalupe: Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFF). Professora das cadeiras de produção e distribuição audiovisuais na UFF e na ESPM-Rio. Seus principais temas de pesquisa são produção audiovisual, difusão de longas-metragens e coprodução internacional. Em 2018 desenvolvendo pesquisa pós-doutoral pela Oxford Brookes University sobre Distribuição de Filmes Brasileiros no Reino Unido.

de Bragança, Maurício: Graduado em História e Cinema, com Mestrado em Comunicação e Doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é Professor Associado do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. É pesquisador de cinema latino-americano e atualmente desenvolve a pesquisa intitulada "Fronteiras em construção:

uma abordagem histórica do cinema fronteiriço mexicano”. Publicou *A traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem* (EDUFF, 2010) e organizou, com Marina Tedesco, o livro *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano* (7Letras, 2013).

De Vera, Agustina: Lic. en Lenguajes y Medios Audiovisuales por la Udelar. Maestranda en Maestría en Educación Audiovisual por FLACSO, Uruguay. G1 de la Facultad de Artes en el marco de un proyecto de investigación CSIC, I+D 2020. Beneficiada con beca ANII para Posgrados Nacionales 2020.

Ebert, Sancler: Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF), no qual desenvolve a pesquisa “Darwin, o imitador do belo sexo: as relações entre palco e tela nos cineteatros cariocas (1914-1932), orientado pela Profa. Talitha Ferraz. Professor do FMU/FIAM-FAAM Centro Universitário (SP). Secretário Executivo da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Atuou na organização da III Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro, na Universidade Federal de São Carlos (2019), participa desde 2017 do Seminário Temático “Exibição cinematográfica, espectralidades e artes da projeção no Brasil” coordenado por João Luiz Vieira, Wilson Oliveira da Silva Filho e Julio Bezerra, nos Encontros Socine. Membro do grupo de pesquisa Modos de Ver - Estudos das salas de cinema, exibição e audiências, da ESPM-Rio.

Esteves Ramos, Jorge: Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Universidad de la República). Posgrado: Educación, imágenes y medios (FLACSO Argentina). Maestrando: Maestría en Educación Audiovisual (Flacso Uruguay). Se desempeña laboralmente como Coordinador de la unidad Académica de pedagogía Audiovisual UAPA - CINEDUCA (IFD

Durazno - CFE), Coordinador de Usina Cultural Durazno (DNC - MEC) Docente de “Lenguaje, Comunicación y Medios Audiovisuales” (Bachillerato Arte y Expresión - CES), docente de talleres artísticos en UTU (Anexo Sandú Durazno).

Halperin, Paula: es directora de la Escuela de Cine y Medios y Profesora Asociada en los Departamentos de Cine e Historia en Purchase College, Universidad del Estado de Nueva York y Profesora Visitante en la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro (UNIRIO). Su investigación analiza los discursos sobre la historia en la ficción televisiva y cinematográfica del periodo 1970 -1990 en Brasil. Ha publicado una variedad de ensayos sobre cine, televisión, raza, género y el proceso de construcción de la identidad nacional. Sus artículos han sido publicados en revistas académicas de Estados Unidos, Brasil y Argentina. También es crítica de cine para sitios web y blogs.

Holanda, Karla: Professora do departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós- graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine), da Universidade Federal Fluminense. Realizou pós-doutorado no Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU/Unicamp (2019-2020). É autora do livro “Documentário Nordestino” (Annablume, 2008); organizadora do livro “Mulheres de cinema” (Numa, 2019) e coorganizadora dos livros “Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro” (Papirus, 2017; indicado ao Prêmio Jabuti) e “Cinema e América Latina: estética e culturalidade” (Socine, 2016), dentre outras publicações. Através do Grupo de Pesquisa Documentário e Fronteiras/CNPq, do qual é líder, desenvolve os projetos de pesquisa “Documentário no fim do mundo” e “Cartografia do Documentário Brasileiro”, que resultou no Catálogo Documentário Brasileiro (documentariobrasileiro.com.br). É também cineasta, tendo dirigido o longa “Kátia” (2012) e os curtas “Vestígio” (2002) e “Riso das Flores”

(2004), além de uma série de documentários sobre escritores brasileiros (1992-1999), dentre outros.

Jelicié, Emiliano: licenciado en Letras por la UBA. Se desempeña como docente de cine en la Universidad Nacional de las Artes y en la Fundación Universidad del Cine. Fue miembro del equipo de redacción de la revista electrónica *Otrocampo. Estudios sobre cine*, y ha publicado críticas y ensayos en diversos medios físicos y electrónicos. Es autor del libro *Borges va al cine*, junto a Gonzalo Aguilar, así como del volumen *La Cámara Opaca. Cine e ideología*, un estudio consagrado a la teoría cinematográfica francesa de los años setenta, y de la compilación de críticas y ensayos *El cine a quemarropas*, de Pauline Kael (todavía inédito). Hoy se encuentra trabajando en un libro sobre la circulación y recepción del cine francés en la Argentina. Como realizador, ha codirigido junto a Pablo Klappenbach el film *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas* (2012).

Kruger, Clara: Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente y coordinadora del Área Cine y Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo. Es directora de proyectos de investigación con financiación UBACyT, PICT y Fondo Nacional de las Artes. Es disertante en universidades extranjeras, como University of Cambridge (2010 y 2012), Universidad Nacional Autónoma de México (2015), Universidad de Lovaina (2016), Universitat Tübingen (2019), entre otras. Sus investigaciones se centran en el cine argentino, especialmente en el período clásico. Es autora de *Cine y Peronismo: El estado en Escena* (Siglo XXI, 2009) y *Cine y propaganda: del orden conservador al peronismo* (Prometeo, 2021), y compiladora de libros, entre los últimos, *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* (Peter Lang, 2019), e *Imágenes y públicos del cine argentino clásico* (UNICEN, 2018). Ha escrito capítulos en una diversidad

de libros y artículos en revistas especializadas, entre los más recientes en los volúmenes *A Trail of fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces. Fifty Years Later* (2019), *Cine de Investigación. Paradigmas sobre revelaciones y ocultamientos en el cine argentino* (2017), *Ward Film Locations: Buenos Aires* (2014), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (2012).

Lacerda, Glauber: Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PPGCOM/UFBA). Desde 2012, é professor de Técnicas de Sonorização e Documentário no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). No doutorado, investigou a poética sonora das edições do *Noticiero ICAIC* que cobrem a Guerra do Vietnã. Atualmente, coordena o projeto de pesquisa "A música no *Noticiero ICAIC Latinoamericano* (1968-1972)". A investigação propõe uma cartografia dos usos musicais no programa noticioso, analisando as estratégias e tendências na musicalização das cinerreportagens.

Lacruz, Cecilia: Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), M.Phil. en Latin American Studies por la Universidad de Cambridge y MA en Film Studies por la University College Dublin (UCD). Es docente e integra el Grupo de Estudios Audiovisuales, GEstA, en la Universidad de la República. Colaboró en volúmenes colectivos con artículos sobre el cine social y político uruguayo de los años sesenta. Es investigadora del Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay.

Lepra, Valeria: Facultad de Artes - UDELAR es Magíster en Educación Artística por la UNR, Lic. en Artes Plásticas y Visuales por la UDELAR. Docente del Departamento de las Estéticas de la Facultad de Artes y tutora metodológica de la Maestría en Educación Audiovisual de FLACSO. Integra el Núcleo de investigación en cultura visual y el grupo de investigación ACTO (Arte, comunidad y territorios organizados).

Maia, Guilherme: é graduado e mestre em Música pela UNIRIO, e doutor em Comunicação pela UFBA. É professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom) da UFBA. É um dos coordenadores do Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa do PósCom, e membro da Comisión de Estudios Audiovisuales Brasileños da Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Como compositor, tem canções gravadas por Ney Matogrosso, Alcione e Elba Ramalho, entre outros, e seu trabalho mais recente na área da musicalização de produtos audiovisuais foi a direção musical do filme *Café com Canela* (Ary Roza e Glenda Nicácio, 2017). Entre suas publicações estão o livro *Elementos para uma poética da música dos filmes* (Appris, 2015) e as coletâneas *Ouvir o documentário: vozes, música e ruídos* (Edufba, 2015) e *O cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas* (Edufba, 2018).

Marrero Castro, Carmela: es magister en la Maestría de Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires y Profesora de Literatura por el Instituto de Profesores Artigas. Es miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) del Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República (UDELAR).

Margulis, Paola: Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) del Instituto de Investigaciones Gino Germani. Es Profesora Adjunta en Historia de los Medios de Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. Ha editado *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* (Libraria, 2020) y ha publicado *De la formación a la institución: El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)* (Imago Mundi, 2014).

Mestman, Mariano: Investigador del CONICET en el Instituto Gino Germani de la UBA (Argentina). Se especializa en la historia social y cultural del cine político durante la segunda mitad del siglo XX. Últimos trabajos como autor o editor: *Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal* (2014); *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (2016); *‘Los condenados de la tierra’. Un film entre Italia, Europa y el Tercer Mundo* (2022, junto a A.Filippi).

Montes, Viviana: Licenciada y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA). Actualmente cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la misma casa de estudios. Título de tesis: "La reconstrucción del cine nacional: emergencia de óperas primas en la reapertura democrática argentina (1984-1994)", directora: Dra. Clara Kriger. Fue becaria doctoral UBACyT entre 2017 y 2021 y obtuvo en 2021 beca de Finalización de doctorado del CONICET. Las dos becas fueron radicadas en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Fue adscripta de la Cátedra de Historia del Cine Universal y se desempeña como docente en la Cátedra de Historia del Cine II. Ambas materias corresponden a la Licenciatura en Artes (FFyL, UBA). Realizó una estadía de investigación en la Cineteca Nacional de Chile (2019) con financiamiento de la Universidad de Buenos Aires.

Morato Zanatto, Rafael: é historiador, mestre e doutor em História e Sociedade pela UNESP - FCL Assis com a tese Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (FAPESP, 2018). Realizou estágios de pesquisa na Cinémathèque Française (FAPESP, 2012) e na Deutsche Kinemathek (FAPESP, 2017) e foi arquivista e pesquisador da Cinemateca Brasileira (2012, 2013, 2016). Atualmente, realiza a pesquisa de pós-doutorado A contribuição alemã e francesa à formação das pesquisas históricas de cinema: critérios, teorias e

perspectivas, realizada sob a supervisão do Prof. Eduardo Morettin no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicação e Artes (ECA) –USP. Bolsista FAPESP (Proc. 2019/13106-8).

Navitski, Rielle: es profesora asociada en el Departamento de Teatro y Estudios del Cine de la Universidad de Georgia (EEUU). Es autora del libro *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil* (2017) y co-editora de la antología *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (2017), con Nicolas Poppe y el libro didáctico *Latinx Media: An Open-Access Textbook* (2022), con Leslie Marsh. Su proyecto de investigación actual se titula “Transatlantic Cinephilia: Networks of Film Culture Between Latin America and France, 1945-1965.”

Núñez, Fabián: Profesor asociado del departamento de cine y vídeo de la Universidade Federal Fluminense (UFF), donde también imparte clases en el Programa de Posgrado en Cine y Audiovisual (PPGCine). Es líder del grupo de investigación CNPq Plataforma de Reflexión sobre el Audiovisual Latinoamericano (PRALA).

Patra, Parichay: Profesor asistente de estudios cinematográficos en el Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales del Instituto Indio de Tecnología de Jodhpur, India. Actualmente está investigando sobre las historias transnacionales de la Nueva Ola india de la larga década de 1970.

Pena, Victoria: Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la UDELAR, realizó el Master en Dirección de Fotografía en la ESCAC, Barcelona. Actualmente es docente de la Facultad de Información y Comunicación de la UDELAR y de la Universidad del trabajo del Uruguay. Directora de Fotografía de la serie documental *Cambalache* de Rosalía Alonso y co-

directora de fotografía del largometraje ficción *Carmen Vidal Mujer Detective* de Eva Dans. Dirigió el largometraje documental *Delia* estrenado recientemente en Uruguay.

Piedras, Pablo: Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Es licenciado en Artes Combinadas por la misma institución. Se desempeñó como becario doctoral de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), institución en la que actualmente es investigador adjunto. Fue profesor adjunto de la cátedra de Historia del cine Latinoamericano y argentino y actualmente es profesor adjunto a cargo de Problemas del cine y el audiovisual en Latinoamérica (FFyL, UBA). Es profesor invitado de la Carrera de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Fue director y fundador de la revista *Cine Documental* (2010-2019) y presidente de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) durante el periodo 2016-2018. Actualmente es investigador del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Ha publicado diversos libros y artículos académicos sobre problemáticas asociadas al cine latinoamericano.

Prioste, Marcelo: Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Professor universitário desde os anos 1990, atualmente leciona na PUC-SP no Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (TIDD) e nos cursos de graduação em Design e Comunicação em Multimeios. Membro do grupo de pesquisa Comunidata, certificado pelo CNPq, recentemente organizou o livro *Redes, Séries e Nós* (no prelo). Durante o doutorado desenvolveu pesquisa sobre as formas narrativas do cinema documentário latino-americano com

pioneiro enfoque na produção do cineasta cubano Santiago Álvarez Román (1919-1998).

Rodríguez, Israel: Doctor en Historia por El Colegio de México y maestro en la misma disciplina por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es académico del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM y tutor del posgrado en Historia del Arte de esa misma universidad. Se ha especializado en historia del cine y en la historia de los procesos artísticos y políticos del siglo XX mexicano. Entre sus últimas publicaciones: “La aventura tercermundista del cine mexicano. Producción fílmica y diplomacia latinoamericana, 1970-1976 (2021) y “Renovación fílmica y autoritarismo en México, 1970-1976. Revisión a la idea del Estado cineasta” (2022). Desde 2014 ha realizado trabajos de curaduría sobre la relación entre el cine y otras artes en espacios como el Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM, el Museo de Arte Moderno y el Centro de la Imagen. Actualmente se encuentra en preparación de su libro “El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta”.

Rodríguez Riva, Lucía: es Licenciada en Artes (Universidad de Buenos Aires) y productora audiovisual (TEA Imagen). Se desempeña como docente de Historia del cine latinoamericano y argentino en la UBA y en la Universidad Nacional de las Artes. Es becaria de CONICET y se encuentra finalizando el doctorado en Historia y Teoría de las Artes. Compiladora y autora de los libros *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1969)* (Shangrilá, 2019) y *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (FFyL-UBA, 2014).

Salvatierra Machado, Eliany: Professora do departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da

Universidade Federal Fluminense – UFF. Pesquisa no campo do cinema, audiovisual e educação. Atualmente estuda a colonialidade do ver através de produções audiovisuais, tencionando os termos cinema e audiovisual.

Soria, Florencia: es Magíster en Comunicación y Cultura por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República (FIC, UDELAR). Desde 2012 es docente del Instituto de comunicación de la FIC donde participa en el dictado de cursos vinculados a la teoría de la comunicación y la historia cultural. Integra el equipo de investigación Historia de los medios y Patrimonio Sonoro de la FIC y el Grupo de Estudios Audiovisuales de la UDELAR.

Tadeo Fuica, Beatriz: es investigadora “Marie Skłodowska-Curie” en el IRCAV de la Universidad Sorbonne Nouvelle, Paris 3, donde trabaja en su proyecto de investigación “TRANSARCHIVES: Prácticas de archivo y patrimonialización cinematográfica: encuentros transcontinentales del pasado y el presente”. También es investigadora asociada nivel 1 del SIN–Uruguay y de los grupos de investigación: “Passages XX-XXI” de la Universidad Lumière, Lyon 2; CHCSC de la Universidad Paris-Saclay; y de GESTA, Universidad de la República.

Tavares, Denise: é jornalista, Mestre em Multimeios (Unicamp) e Doutora em Integração Latino-americana (USP). É professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano, ambos na UFF. Pesquisa o documentário latino-americano, sendo que, neste momento, investiga o documentário ambiental, contando com apoio FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro). Coorganizou algumas obras, entre elas “Audiovisual e América Latina – Estudos Comparadas”, em 2019.

Torello, Georgina: Doctora por la Universidad de Pennsylvania y profesora en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Responsable del Núcleo de Cine y Audiovisual en el Espacio Interdisciplinario, grupo GEstA (UdelaR) e investigadora del SNI (ANII, Uruguay), se ocupa de las dinámicas de producción, distribución y recepción del cine silente en Uruguay. Es autora de *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* (Montevideo: Yaugurú, 2018) y editora de *Uruguay se filma. (Prácticas documentales 1920-1990)* (Irrupciones, 2018). Co-editó, entre otros, los volúmenes *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (Cambridge Scholars Publishing, 2008) y *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (Udelar/EI, 2016). Codirige, junto con Andrea Cuarterolo, la publicación arbitrada *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*

Trupia, Agustina: se encuentra haciendo el doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires y es becaria interna doctoral del CONICET. Se recibió con diploma de honor de Licenciada en Artes Combinadas y Profesora de Educación Media y Superior en Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En esa misma facultad, es ayudante de primera en la cátedra Historia del teatro I y realizó la Diplomatura en Género y Movimientos Feministas. Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la UBA. Entre 2019 y 2021, integró el grupo de investigación CineLat&Pop (Grupo de estudios sobre cine y culturas populares en América Latina) y fue adscripta de la materia Historia del cine latinoamericano y argentino, de la Licenciatura de Artes (FFyL, UBA).

Vázquez Mantecón, Álvaro: Doctor en Historia del Arte. Profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma

Metropolitana-Azcapotzalco (México). Es autor de varios trabajos sobre política y cultura en el México del siglo XX. Ha trabajado también en diversos proyectos museográficos. Entre sus libros, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico: adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa* (2005); *Memorial del 68* (2007) y *El cine súper 8 en México, 1970-1989* (2012) y coautor de *Variaciones sobre el cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética* (2017).

Villaça, Mariana: Doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP), realizou pós-doutorado nessa mesma instituição e é professora de História da América na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), onde coordena o Laboratório de Pesquisas de História das Américas (LAPHA). Integra os grupos de pesquisa CNPq “PRALA- Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-americano) e “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”. É autora de *Cinema Cubano: revolução e política cultural* (Alameda, 2010) e organizadora de *Cinema: estética, política e dimensões da memória* (Sulina, 2019), entre outros trabalhos.

Wschebor, Isabel: Responsable del proyecto El. Coordinadora del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad. Historiadora con especialización en preservación en archivos de fotografía y cine, culminó su Maestría en Ciencias Humanas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Udelar y realizó su Doctorado en co-tutela entre l'École Nationale des Chartes (Paris) y la Udelar (2022). Es integrante de GEstA. Ha realizado formaciones diversas en conservación de archivos de imagen en los Archivos Nacionales de Francia y en el Institut National du Patrimoine (París), así como en el Summer School of Film Preservation para América Latina del Laboratorio Imagine Ritrovatta de la Cineteca de Bologna. Es responsable de la Unidad

Curricular «Patrimonio Documental» en FIC e integra el Comité Académico de la Especialización y Maestría «Patrimonio Documental: Historia y Gestión».

Comité Científico de los Coloquios de GEstA

Aldo Marchesi (Universidad de la República), Álvaro Vázquez Mantecón (Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco), Andrea Cuarterolo (Universidad de Buenos Aires), Ángel Miquel (UNAM), Clara Kriger (Universidad de Buenos Aires), David Oubiña (Universidad de Buenos Aires), Eduardo Morettin (Universidad de San Pablo), Gustavo Remedi (Universidad de la República), Inés de Torres (Universidad de la República), María Luisa Ortega (Universidad Autónoma de Madrid), Mónica Villarroel (Universidad Alberto Hurtado), Paula Halperin (Universidad del Estado de Nueva York/SUNY)