

# C • LEGENDA

REVISTA ELETRÔNICA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE



DOSSIÊ "PRESERVAÇÃO E AUDIOVISUAL NA AMÉRICA LATINA" • N° 40 2022 • ISSN 1519-0617

PPGCINE<sub>UFF</sub>

C.

C•LEGENDA

**DOSSIÊ "PRESERVAÇÃO E AUDIOVISUAL NA AMÉRICA LATINA"**

# C • LEGENDA

## EQUIPE

### COORDENAÇÃO EDITORIAL

Marina Cavalcanti Tedesco

Reinaldo Cardenuto

### PRODUÇÃO EDITORIAL

Andréia de Lima Silva

India Mara Martins

Mili Bursztyń de Oliveira Santos

Vanessa Maria Rodrigues

Sancler Ebert

### COORDENAÇÃO DO DOSSIÊ TEMÁTICO

Fabián Núñez

Isabel Wschebor

### PROJETO GRÁFICO

Luiz Garcia

### CONSELHO EDITORIAL

Cezar Migliorin

Elianne Ivo

Eliany Salvatierra

Fabián Núñez

Fernando Morais

Hadija Chalupe

João Luiz Vieira

Luiz Augusto Rezende Filho

Mariana Baltar

Maurício de Bragança

Rafael de Luna Freire

Talitha Ferraz

Tunico Amancio

### CONSELHO CIENTÍFICO

Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre

Ana Paulat Goulart Ribeiro

Eduardo Vizer

Héctor Sepúlveda

Luiz Signates

Milton Campos

Raul Fuentes Navarro

Regina Andrade

Roger de la Garde

### IMAGEM DE CAPA

“Protestos contra a ditadura” [título atribuído], dir. Esdras Baptista, 1968. Em destaque, Grande Otelo e seus filhos na Passeata dos Cem Mil.

Fonte:

Coleção Esdras Baptista, LUPA-UFF.

**C • Legenda** - ISSN 1519-0617

N° 40 - 2022, 145 págs.

Publicação eletrônica semestral  
do Programa de Pós-graduação  
em Cinema e Audiovisual - PPGCine,  
da Universidade Federal Fluminense.

## SUMÁRIO

**07 Editorial**

Nina Tedesco

Reinaldo Cardenuto

**08 DOSSIÊ “PRESERVAÇÃO E AUDIOVISUAL NA AMÉRICA LATINA”**

**Apresentação**

Fabián Núñez

Isabel Wschebor

**14 Do YouTube à sala de cinema: ecologia dos conteúdos produzidos pelos usuários (um convite ao debate além das fronteiras franco-anglófonas)**

Joaci Pereira Furtado

Johan Gwenaël Antonin Lanoé

**25 Levantamento da filmografia completa do Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense: relato de uma experiência**

Rafael de Luna Freire

Laura Batitucci

Walber Curvelo Guarisa

**39 El impacto de las políticas públicas en el patrimonio audiovisual: el caso de la Cineteca de la Universidad de Chile bajo la dictadura militar**

Luis Horta

**54 O movimento operário no cinema chileno desde o exílio**

Julia Fagioli

- 71 **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

#### ENTREVISTAS

- 91 **“Nosotros también podemos generar desde aquí una furza interesante y dialogar com el resto del mundo de igual a igual”. Entrevista com Mónica Billarroel**

Fabián Núñez

Isabel Wschebor

- 109 **“Y no era cinematecario pero me hice cinematecario sin sorpresa”. Entrevista com Luis Elbert**

Fabián Núñez

#### RESENHAS

- 137 **Cine y preservación: los archivos cinematográficos en la Argentina (1940-2001)**

Vanessa Maria Rodrigues

- 141 **Outras Pontes – abordagens e objetos emergentes no cinema e audiovisual**

Andréia Lima

## EDITORIAL

A edição número 40 da revista *C-legenda*, periódico do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, é composta sobretudo por artigos, entrevistas e resenhas relacionados à preservação audiovisual, com ênfase na América Latina. No dossiê dedicado ao tema, coordenado pelos pesquisadores Fabián Núñez (UFF) e Isabel Wschebor Pellegrino (Uderlar), podem ser lidos cinco artigos que tratam de diferentes temporalidades e contextos, a partir de perspectivas teórico-metodológicas distintas, mas que se aproximam por terem como eixo central as complexidades que envolvem a preservação na região. O dossiê traz, ainda, duas entrevistas com trabalhadores da área, fundamentais para uma melhor compreensão das práticas de preservação e seus inúmeros desafios.

Neste ano de 2022, a Cinemateca Brasileira reabre suas portas após um incêndio de consequências nefastas e mais de um ano fechada para o público. A situação da Cinemateca, como a do Brasil em linhas gerais, agravou-se nos últimos tempos. No entanto, não podemos esquecer que, se a preservação da memória do país fosse política de Estado, governos interessados em destruir a cultura teriam muito menos margem de atuação. Infelizmente, em nosso país, a publicação de uma revista dedicada à preservação é sempre uma questão política das mais pertinentes.

Por fim, gostaríamos de destacar nossa seção dedicada a resenhas. Tal seção é um desejo da equipe editorial da *C-Legenda* há bastante tempo, e não poderia começar de forma melhor. Um dos livros resenhados é justamente em torno das questões de preservação e o outro, intitulado *Outras Pontes*, sobre estudos contemporâneos no campo do cinema e do audiovisual.

Convidamos todas, todos e todes a começarem pela caprichada introdução ao dossiê escrita por Núñez e Wschebor, e, a seguir, a aproveitarem toda a edição. Boa leitura!

Marina Cavalcanti Tedesco e Reinaldo Cardenuto

## DOSSIÊ "PRESERVAÇÃO E AUDIOVISUAL NA AMÉRICA LATINA" APRESENTAÇÃO

Fabián Núñez<sup>1</sup>  
Isabel Wschebor Pellegrino<sup>2</sup>

A pandemia do novo coronavírus provocou um impacto nas práticas de consumo audiovisual, como a aceleração do acesso às plataformas de *streaming* e a necessidade de pensar um formato *online* de festivais e mostras de cinema. Do mesmo modo, os arquivos audiovisuais tiveram que readaptar as suas ações de acesso, o que significa não apenas retomar as discussões sobre digitalização de acervo, debater as prioridades sobre o quê e em qual resolução digitalizar, mas também, fundamentalmente, refletir a prática preservacionista em sua totalidade, pois, afinal, só se digitaliza um acervo se existe acervo. E, assim, os dilemas digitais se tornaram bastante candentes. No entanto, como nos adverte Edmondson (2017), o "abismo digital", que separa os "países desenvolvidos" dos "países em desenvolvimento", não é só uma questão de economia; é uma confluência de políticas, educação, jurisprudência, contextos e perspectivas. Logo, não se trata apenas de recursos financeiros e tecnológicos, mas de toda uma gama de ações e práticas, vinculadas a uma tradição – ausente ou não – de iniciativas da sociedade civil organizada e, sobretudo, de políticas públicas. No entanto, o que estamos vivendo durante a pandemia, melhor dito, desde antes, mas agravado com a pandemia, são as transformações inerentes ao campo da arquivística audiovisual, coadunando-se com os projetos políticos e socioeconômicos em implantação nos países latino-americanos, em muitos deles, de forma impositiva pelo poder econômico e com traços autoritários pelo poder político. Diante desse contexto, é absurdamente atual a indignada interjeição de Brecht, ao se perguntar "que tempos são estes,

---

1 Professor associado da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisador vinculado ao Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA) e líder do Grupo de Pesquisa CNPq Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA).

2 Coordenadora do Laboratório de Preservação Audiovisual do Arquivo Geral da Universidade da República (LAPA-Udelar). Professora adjunta da Universidade da República (Udelar) e membro do Grupo de Estudos Audiovisuais (GEstA). Integrante do Sistema Nacional de Investigadores da Agência Nacional de Investigação e Inovação (Uruguai).



em que temos que defender o óbvio?” A mobilização em defesa da Cinemateca Brasileira, que permaneceu cerca de um ano e quatro meses fechada e sofreu um mais do que advertido incêndio que destruiu quatro toneladas de documentos, se transformou em um símbolo de ação da sociedade nesses tempos obscuros. No entanto, a crise da Cinemateca Brasileira é o principal sintoma, como frisa a preservacionista audiovisual Inês Aisengart Menezes, da pior crise que a área da preservação audiovisual já teve em nosso país. Outros arquivos também estão em risco, diante de uma devastadora política de destruição e de um projeto político revisionista e de combate à ciência, com o intuito de dinamitar o Estado a partir de dentro do Estado, alimentado pela ideologia neoliberal. Diante desse projeto, restará apenas ao mercado decidir o que deve ser salvo ou não. A mercantilização da memória será a única política de preservação existente.

No entanto, em coetâneo a essa dinâmica de viés neoliberal, manifesta por uma agudização da precarização do trabalho em uma área já tradicionalmente desassistida de políticas públicas em nosso continente, vemos um amadurecimento do campo da arquivística audiovisual na América Latina, graças a uma reflexão sobre as suas práticas, devido a articulações de seus profissionais em fóruns e associações, assim como a entrada destas discussões no âmbito acadêmico. Dessa forma, busca-se promover na agenda pública tais debates, a partir dos desafios postos pelos modos de obsolescência da memória contemporânea. E, assim, nos deparamos com a urgência de criar canais de comunicação com os gestores públicos e a sociedade em geral, chamando a atenção para a necessidade de tornar possíveis mecanismos que garantam a sobrevivência das obras audiovisuais. Para isso, é necessário fortalecer as nossas instituições de memória, em geral, marcadas por sua fragilidade, o que as tornam tão suscetíveis aos altos e baixos das crises econômicas e políticas de nossos países. O resgate de sua institucionalidade passa por uma política que vise criar medidas jurídicas e técnicas. Para isso, os profissionais da área precisam ser ouvidos. A criação e o fortalecimento de associações e entidades de classe no novo século demonstram que estes profissionais estão criando uma visibilidade para si. E, desse modo, se está formulando uma consciência da própria categoria, com o intuito de vir à cena pública para expor as urgências da área.

Dentro desse processo, testemunhamos o ingresso de tais discussões no meio universitário. Na verdade, a relação entre arquivos audiovisuais e universidades é antiga na América Latina. Há pouco mais de meio século, podemos encontrar setores universitários dedicados à arquivística audiovisual. O que vemos hoje é um aumento de atividades de docência, pesquisa e extensão, os pilares da instituição universitária, no campo da preservação audiovisual. Assim, nos encontramos com investigações, estudos, cursos e ações voltadas para a comunidade sobre a memória audiovisual em universidades latino-americanas. É claro que há uma enorme carência a ser suprida. A formalização da formação em preservação audiovisual e pesquisas na área voltadas para a nossa realidade climática

e socioeconômica são desafios que as universidades da América Latina não podem se furtar a encarar. Além disso, também é necessária uma sistematização dos estudos de caráter histórico de nossas instituições de memória audiovisual, com o intuito de melhor compreender os processos sociais e políticos sofridos por elas e, desse modo, entender a constituição de seus acervos devido às decisões tomadas por suas equipes. Somente assim será possível ter um entendimento global da preservação audiovisual na América Latina, relacionando-a com as dinâmicas sociopolíticas e os aspectos idiossincráticos de nossas sociedades, garantindo, assim, a construção de um conhecimento do seu passado, a formulação de uma compreensão do seu presente e a postulação de uma perspectiva para o seu futuro. Como frisava Paulo Emílio Sales Gomes, a preservação audiovisual não é um mero saudosismo.

O dossiê *Preservação Audiovisual na América Latina* traz a público contribuições de pesquisadores com perspectivas teóricas, históricas e técnicas ao campo. O artigo "Do YouTube à sala de cinema: ecologia dos conteúdos produzidos pelos usuários (um convite ao debate além das fronteiras franco-anglófonas)", de Joaci Pereira Furtado e Johan Gwenael Antonin Lanoé, traz reflexões acerca de recentes estudos sobre conteúdos digitais e seu reuso em produções audiovisuais contemporâneas e seus dilemas do ponto de vista da construção da memória. Em "Levantamento da filmografia completa do Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense: relato de uma experiência", de Rafael de Luna Freire, Walber Curvelo Guarisa e Laura Batitucci, há uma detida análise dos procedimentos conceituais e técnicos adotados pelo projeto acadêmico que garantiu o acesso público às informações sobre a produção audiovisual de um dos cursos de cinema mais antigos do Brasil. Também sobre acervos audiovisuais universitários, o artigo "El impacto de las políticas públicas en el patrimonio audiovisual: el caso de la Cineteca de la Universidad de Chile bajo la dictadura militar", de Luis Horta, estuda a formação, a dispersão e a posterior reunião e acesso das obras de uma instituição que foi vítima do autoritarismo da ditadura militar chilena. É graças às políticas de acesso a esse mesmo acervo reconstituído que se tornou possível o estudo realizado em "O movimento operário no cinema chileno desde o exílio", de Julia Fagioli, a partir de filmes repatriados e atualmente disponíveis ao público. A interrelação entre arquivos audiovisuais e universidades também está no cerne do artigo "O curso para dirigentes de cineclubes (1958): momento decisivo para a formação dos cursos universitários de cinema no Brasil (UnB e ECA-USP)", de Rafael Morato Zanatto, no qual se estuda o vínculo entre as ações pedagógicas da Cinemateca Brasileira nos anos 1950 e a criação e sistematização dos cursos de cinema da Universidade de Brasília e da Universidade de São Paulo. Como já afirmamos, a relação entre arquivos audiovisuais e as universidades na América Latina provém de longa data. O dossiê também conta com duas entrevistas, com miras para o passado e para o futuro, a partir de reflexões sobre o presente: com Mónica Villarroel, ex-diretora da Cineteca Nacional de Chile e ex-coordenadora executiva da Coordenadoria Latino-Americana de Arquivos de Imagens em Movimento

(CLAIM), e com Luis Elbert, antigo dirigente da Cinemateca Uruguiaia. E, por último, mas não menos importante, trazemos uma resenha do livro *Cine y preservación: los archivos cinematográficos en la Argentina (1940-2001)*, de Eugenia Izquierdo, fruto de sua pesquisa de doutorado em ciências sociais na Universidade de Buenos Aires, publicado pela editora Imago Mundi em 2020. Ressaltamos que o dossiê *Preservação Audiovisual na América Latina da C-Legenda* é uma parceria entre o Laboratório de Preservação Audiovisual do Arquivo Geral da Universidade da República (LAPA-Udelar) e o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF). Que esta seja a primeira de muitas realizações em conjunto entre o LAPA e o LUPA!

Uma boa leitura!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEZERRA, Laura [Maria Laura Souza Alves Bezerra Lindner]. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: "para que eles continuem vivos através de novos modos de vê-los"*. Tese de Doutorado em Cultura e Sociedade, IHAC, UFBA, 2014.
- BORDE, Raymond. *Les cinémathèques*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983.
- BORDE, Raymond; BUACHE, Freddy. *La crise des cinémathèques... et du monde*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1997.
- COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, ECA, USP, 2009.
- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *O cinema como instituição: a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-1960)*. Tese de Doutorado em História, FCL, Unesp, 2012.
- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. "Sex, money, social climbing, fantastic!: a lógica cultural dos anos de chumbo do cone sul e a história das cinematecas (arquivos/museus de cinema)". *Cadernos CEDEM*, Assis, v. 2, n. 1, 2011, p. 27-47.
- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- DIMITRIU, Christian. "Mayuya – memoria de la Cinemateca de Cuba". *Journal of film preservation*, Bruxelas, n. 83, abr. 2010, p. 52-73.
- DIMITRIU, Christian. "Cinemateca Uruguay – entrevista con Manuel Martínez Carril". *Journal of film preservation*, Bruxelas, n. 79-80, 2009, p. 37-58.
- DIMITRIU, Christian. "La Cinemateca Argentina – entrevista con Guillermo Fernández Jurado". *Journal of film preservation*, Bruxelas, n. 74-75, nov. 2007, p. 15-34.
- EDMONDSON, Ray. *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*. Trad. Carlos Roberto Rodrigues de Souza. Brasília: UNESCO, 2017.

FERREIRA, Fabiana Maria de Oliveira. *A Cinemateca Brasileira e as políticas públicas para a preservação de acervos audiovisuais no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação, Faculdade de Ciência da Informação, UnB, 2020.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica, *Journal of film preservation*, Bruxelas, n. 71, jul. 2006, pp. 42-61.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Projeto Centro(s) Regional(ais) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-Americano*. Tese de Livre-docência, ECA, USP, 1991.

HERNÁNDEZ CORDERO, Karyn Amarilis. *La Cinemateca Universitaria "Enrique Torres" como centro de resguardo y conservación de parte de la historia fílmica de Guatemala*. Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Ciências da Comunicação, ECC, USAC, 2011.

IZQUIERDO, Eugenia. *Cine y preservación: los archivos cinematográficos en la Argentina (1940-2001)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2020.

NAVITSKI, Rielle. "Toward a global film preservation movement? Institutional histories of film archiving in Latin America". *JCMS 60*, n. 4, verão 2021, p. 187-193.

NÚÑEZ, Fabián. "Unión de Cinematecas de América Latina: reflexões sobre o seu processo histórico (1965-1984)". *Encuentros Latinoamericanos*, segunda época, Montevideu, v. IV, n. 2, jul.- dez. 2020, p. 164-183.

NÚÑEZ, Fabián. "Notas para um estudo sobre a Unión de Cinematecas de América Latina". *Significação - revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 42, n. 44, 2015, p. 64-81.

POUGY, Alice. *A Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. Dissertação de Mestrado em História, Departamento de História, PUC-Rio, 1996.

QUENTAL, José Luiz de Araújo. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, IACS, UFF, 2010.

RODRÍGUEZ ÁVAREZ, Gabriel. *Manuel González Casanova: pionero del cine universitario*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2009.

SALINAS MUÑOZ, Claudio; STANGE MARCUS, Hans. *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago: Uqbar, 2008.

SILVEIRA, Germán. "Réseaux culturels, réseaux politiques: les archives du film en Amérique latine, des années 1950 aux années 1970". *Artl@s Bulletin*, v. 3, n. 2, 2015, p. 36-47.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. *Em territórios do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização*. Tese de Doutorado em Memória Social, CCH, UNIRIO, 2014.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, ECA, USP, 2009.

TADEO FUICA, Beatriz. "¿Qué mostrar? ¿Cómo cuidar? Análisis de colaboraciones entre incipientes cinematecas para enfrentar dilemas comunes durante los años cincuenta".

*Encuentros Latinoamericanos*, segunda época, Montevideo, v. IV, n. 2, jan.- jun. 2020, p. 52-68.  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. *Filmoteca de la UNAM 1960/1975*. Cidade do México: Imprenta Madero, s.d.

VINCENOT, Emmanuel. "Germán Puig, Ricardo Vigón et Henri Langlois, pionniers de la Cinemateca de Cuba". *Caravelle*, Toulouse, n. 83, dez. 2004, p. 11-42.

VV.AA. *Conservación y legislación*. Cidade do México: UNAM, 2007. (Coleção Cuadernos de Estudios Cinematográficos, n. 11.)

WSCHEBOR PELLEGRINO, Isabel. "Crisis política y cine nacional: aproximaciones entre cine, política y patrimonialización en Uruguay (1965-1967)". *Claves - revista de Historia*, Montevideo, v. 7, n. 12, jan.- jun. 2021, p. 227-254.

## **DO YOUTUBE À SALA DE CINEMA: ECOLOGIA DOS CONTEÚDOS PRODUZIDOS PELOS USUÁRIOS (UM CONVITE AO DEBATE ALÉM DAS FRONTEIRAS FRANCO-ANGLÓFONAS) *FROM YOUTUBE TO MOVIE THEATERS: ECOLOGY OF USER-GENERATED CONTENT. LET'S DEBATE IT BEYOND THE FRANCOPHONE AND ANGLOPHONE BORDERS***

Joaci Pereira Furtado<sup>1</sup>  
Johan Gwenaël Antonin Lanoé<sup>2</sup>

**RESUMO** Conteúdos digitais – audiovisuais ou textuais – servem de matéria-prima a vários autores. Desde o final da primeira década deste século, diversos filmes ou instalações são realizados exclusivamente a partir de tal conteúdo. Essas obras permitem explorar as margens da internet, preservar alguns fragmentos significativos e sintomáticos e incentivar uma reflexão sobre essas margens, sobre a desigualdade digital e sobre o arquivamento (e, portanto, sobre a memória). Na França, um grupo de pesquisa está se consolidando ao redor dessas práticas. É do cinema de reuso e sua presença no mundo anglo-francófono que este artigo trata, esperando estimular o debate no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE** Reuso digital; arte; visibilidade; memória; YouTube.

**ABSTRACT** Authors commonly draw on digital content (audio-visual or textual) in order to conceive their creations. In fact, since the end of the 2000s, some films and installations have been made with this type of content exclusively. These works allow for an exploration of the internet margins, i.e., the fraction of digital content which is not usually in the spotlight of the average internet user. This, in turn, leads to the preservation of symptomatic fragments of content that until then have remained overshadowed by the massive amount of material available on-line. This phenomenon encourages us to think about these marginal data and the inequalities of the internet, as well as its organization and storage (i.e., memory). This article deals with reuse cinema and its presence in the Anglo-French world, hoping to stimulate debate in Brazil.

**KEYWORDS** Digital reuse; art; visibility; memory; YouTube.

---

1 Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) e professor do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense (GCI-UFF).

2 Mestre em Estudos de Mídia pela Bauhaus-Universität Weimar (Alemanha) e em Estudos Cinematográficos pela Université Lumière Lyon 2 (França).

## A TERCEIRA MARGEM: REÚSO CRIATIVO DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NÃO VIRAL

A internet não é apenas fonte de inspiração para a criação, mas também de matéria-prima. No final da primeira década dos anos 2000, enquanto Natalie Bookchin reunia e sincronizava vídeos de pessoas “comuns” ou “anônimas” dançando sozinhas em casa, numa instalação de várias telas chamada *Mass Ornament* (2009), o canadense Dominic Gagnon filmava a própria tela do computador para salvar vídeos similares que estavam desaparecendo do então jovem YouTube (criado em 2005). O filme de 61 minutos que resultou desse processo – *RIP in Pieces America* (2009) – foi o primeiro dos oito longas-metragens dirigidos pelo canadense até 2020, e feitos inteiramente a partir de audiovisual amador e não viral (isto é, nunca ou pouco assistido) vindo da internet. Bookchin também dirigiu uma curta (*Now he’s out in public and everyone can see*, 2017), um longa (*trip*, 2008) e criou outras instalações (*Testament*, 2008-2017) a partir desse conteúdo digital. Mais autores se juntaram a ela e Gagnon no reuso de vídeos on-line. Para citar dois franceses com filmes que tiveram certa notoriedade nos círculos universitários, autorais e experimentais: Denis Parrot, com seu lindo *Coming Out* (2018), reunindo gravações de pessoas que se assumem homossexuais diante da câmera (em geral, do celular) no mundo inteiro, e Grégoire Beil, com *Roman national* (2017-2018), que explora a plataforma Periscope durante o verão de 2016, no ritmo do campeonato europeu de futebol e dos atentados em Nice. Essas obras não são simplesmente trabalhos de compilação de conteúdo digital, como *Brasil em cartaz*, clipe de música de Thiago Correa montado com vídeos das manifestações de junho de 2013 (CERQUEIRA, 2016, p. 7).<sup>3</sup> As obras que nos interessam aqui não usam o conteúdo para ilustrar outra coisa (como a música de Correa, por exemplo), mas operam uma real reciclagem do descarte. Esses filmes e instalações reinventam a internet como imenso acervo documental, isto é, trabalham toda essa produção como arquivo propriamente: eles exploram, questionam, apresentam ou oferecem uma leitura do conteúdo capturado na internet e nela disponibilizado despretensiosamente – ou não profissionalmente.

A década passada permitiu a elaboração de uma variedade de práticas, de formas e de temas. Em *Mass Ornament* (2009) e em outras obras como *Now he’s out in public and everyone can see* (respectivamente, instalação de 2012 e curta-metragem de 2017), Bookchin justapõe ou reúne fisicamente diversos vídeos, multiplicando os quadros, criando um coro que diz “I’m not a racist but...” (NOW..., 2017) ou sincronizando dançarinos (MASS..., 2009). Ao contrário de Parrot e de Gagnon, Bookchin propõe uma montagem rítmica, jogando trechos de apenas alguns segundos, sem preservar o contexto, e ainda menos a

---

<sup>3</sup> Este artigo não pretende exaurir a produção cinematográfica de reuso no mundo, mas propor o debate sobre o assunto pela academia brasileira, onde o tema ainda é uma novidade. Em nosso levantamento via Google Scholar, entretanto, não localizamos nenhuma produção acadêmica quantitativamente relevante sobre o cinema de reuso na América Latina. No Brasil, o trabalho pioneiro parece ser a dissertação de mestrado de Lícia Cerqueira (CERQUEIRA, 2016).

integralidade do vídeo. Dominic Gagnon construiu longos “túneis” de uma hora ou mais, durante a qual o espectador está preferencialmente sentado numa sala de cinema – um desses raros santuários atencionais ainda existentes –, como “refém”, como ele mesmo gosta de dizer (PARENTEAU-RODRIGUEZ; GARNEAU, 2015, p. 133). Esses “túneis” de Gagnon são monótonos, até repetitivos, sem as sincronias e os coros quase perfeitos de Bookchin. Ponto comum entre esses dois autores e muitas outras práticas: a ausência de comentários em *off* – elemento estruturante da reportagem ou do documentário televisivo. Sem aspirar à objetividade, esses autores deixam que as imagens falem por si mesmas.

Uma exceção é o filme *Rémy* (GUILLAUME LILLO, 2018). Este foi feito com vídeos encontrados na internet, mas uma *voice-over* foi escrita e gravada para a realização do filme e colocada nas imagens. Além do aspecto documental desse conteúdo amador postado no YouTube e dessas “narrativas de si” (ABREU, 2015, p. 200), o diretor construiu uma ficção essencialmente graças ao som. O ficcional, nesse filme, se sustenta unicamente na *voice-over* do protagonista, que se diferencia das imagens porque ela foi gravada para integrar esse filme. Podemos tentar entender esse casamento dos vídeos com a *voice-over* por meio do conceito de “afílmico”, de Etienne Souriau. O afílmico é o que existe ou acontece de maneira independente da filmagem: sem a presença da câmera, sem a vontade de criar o filme (KESSLER, 1997, p. 136-137). Em *Rémy*, obviamente, a *voice-over* não é afílmica, porque foi escrita e gravada exatamente para participar da ficção do filme. Ela não teria razão de existir sem o filme do Guillaume Lillo.

Vídeos postados em plataformas como o YouTube são ou não são afílmicos? Isso leva a uma pergunta ontológica mais geral: um vídeo como esses pode ou não ser afílmico? E essa digressão sobre o filme *Rémy* permite levantar uma pergunta que concerne ao conjunto dessas práticas de reciclagem. De fato, esses vídeos foram criados, gravados para existirem como vídeos, seja para existirem por si mesmos, sozinhos, seja para constituírem um vídeo ou um filme composto de vários vídeos montados, antes de serem postados na internet. Então poderíamos dizer que, intrinsecamente, os vídeos não podem ser afílmicos. Todavia, esses mesmos vídeos já existiam numa realidade virtual – real, apesar de virtual.<sup>4</sup> No momento da realização de *Rémy*, os vídeos eram elementos de uma realidade afílmica. Eles eram compartilhados e destinados ao consumo pessoal, e não a “faire cinéma” (MORO,

---

4 “Na acepção filosófica, é virtual aquilo que existe apenas em potência e não em ato, o campo de forças e de problemas que tende a resolver-se em uma *atualização*. O virtual encontra-se antes da concretização efetiva ou formal (a árvore está *virtualmente* presente em grão). No sentido filosófico, o virtual é obviamente uma dimensão muito importante da realidade. Mas no uso corrente, a palavra virtual é muitas vezes empregada para significar a irrealidade – enquanto a ‘realidade’ pressupõe uma efetivação material, uma presença tangível [...] É virtual toda entidade ‘desterritorializada’, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem, contudo, estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular” (LÉVY, 2010, p. 49, destaques no original).



2019, p. 65)<sup>5</sup>. Por isso, os vídeos podem ser considerados como afílmicos, pelo menos mais afílmicos do que a *voice-over*.

A pesquisadora Jaimie Baron estuda o uso de arquivo em filmes e propõe um conceito estruturando melhor uma leitura do filme *Rémy*. Em inglês, assim ela define “intentional disparity”: “uma brincadeira com a lacuna entre o que imaginamos ser o propósito original pretendido de um documento e seu uso atual” (BARON, 2011, p. 33, tradução nossa). Portanto, ao contrário da *voice-over*, a matéria-prima videográfica desse filme sofreu de uma disparidade intencional. De fato, a intenção desses vídeos (ou de filmá-los) não era a de eles acabarem num longa-metragem, e ainda menos em *Rémy*, nesse contexto próprio criado por Guillaume Lillo. Há uma grande diferença entre o que motivou o desejo de gravar esses vídeos e a presença deles na ficção francesa, enquanto tal diferença não existe com a *voice-over*. Em *Rémy*, a *voice-over* está exatamente do modo como ela foi pensada, cumprindo o exato papel para o qual ela foi gravada.

Voltando à ausência dos comentários em *off* que acompanham frequentemente os documentários e reportagens de televisão: essa ausência permite sugerir que o conteúdo fala por si mesmo, como escrito acima. Talvez por não terem sido destinadas a “faire cinéma”, essas imagens e vozes falam por si mesmas, elas se bastam. De fato, essa matéria-prima faz inicialmente parte do fluxo contínuo de produção e descarte próprios da indústria cultural veiculada por essas plataformas. Por definição, essa matéria-prima é fluida, instável, efêmera: em contínuo movimento entre o servidor e o cliente, fragmenta-se em sinais eletrônicos que chegam aos poucos ao seu computador enquanto o usuário carrega o conteúdo. Essa matéria, por ser líquida (BAUMAN, 2000), não se presta a estudos, quer dizer, não é propícia a ser estudada, nem entendida, nem conservada. Ela é feita de e pela velocidade: para se deslocar de tela a tela (STEYERL, 2009), para ser consumida – rapidamente assistida (e esquecida?) – e descartada, para chamar ao consumo de mais conteúdo<sup>6</sup>, graças ao “autoplay” ou às sugestões, às recomendações do YouTube, por exemplo, que são responsáveis por 70% do consumo na plataforma (ROOSE, 2019). Essa matéria-prima furtiva, geralmente não viral, marginal, é um sussurro num imenso ruído estimável em petabytes (BONNEFILLE, 2017, p. 13). Uma vez produzida e compartilhada, ela merecerá pouca ou nenhuma atenção, sendo imediatamente descartada em meio às quinhentas horas de conteúdo que o YouTube de-

---

5 Essa formulação é inspirada em Nina Moro falando de um filme de Diane Sara Bouzgarrou : “[les images] n’avai[en]t pas au préalable [...] vocation à faire cinéma”/ “[as imagens] inicialmente não er[am] destinadas a fazer cinema”.

6 Numa lógica bem similar, na França, Henri Langlois, hoje celebrado como fundador da Cinémathèque française, teve que lutar contra a indústria cinematográfica (e junto com os cineastas) para poder conservar os filmes. A indústria não queria conservar esses trabalhos para estimular o consumo de novidades. (Benoît Labourdette, estágio de análise fílmica “Film court, numérique et XXIe siècle: nouveaux supports, nouveaux usages, nouvelles pistes”, 30 jun. e 1 jul. 2020. Disponível em: <https://www.cinemathequedegrenoble.fr/actualites/cinematheque/stage-danalyse-filmique/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

vora a cada minuto (ROOSE, 2019; THE CLEANERS, 2018). Capitalismo digital do imediato, do colapso do tempo nesse funil de upload. Capitalismo a-histórico ou até “historiofágico”, porque a virtualidade é, por definição, o não-lugar do não tempo – portanto, ausente de memória. Nele não há passado, mas apenas atualização:

**Agora, entende-se por virtual algo real e existente que aguarda uma atualização; é aquilo que pode ser infinitamente atualizado. O virtual é o que não pode ser determinado por coordenadas espaciais e temporais, pois ele existe sem estar presente num espaço ou num tempo determinados, ou seja, para ele a atopia e acronia são seu modo próprio de existência. No mundo virtual, a atualização é a relação dos indivíduos humanos com sistemas informacionais. A virtualização dispensa aquilo que sempre foi o núcleo da experiência humana: a presença, substituída, agora, pela operação de redes de comunicação ou processos de coordenação atópicas e acrônicas. (CHAUI, 2014, p. 219)**

### **DESCARTE COMO NEGAÇÃO DO “LIXO” AUDIOVISUAL**

Jonathan Crary, em seu instigante livro *24/7 – capitalismo tardio e os fins do sono*, percebe a cultura da imagem no mundo contemporâneo como “um dos muitos elementos esvaziados e descartáveis que, por serem arquiváveis, jamais são jogados fora” (CRARY, 2014, p. 44): antes, fotografava-se para lembrar; hoje, fotografa-se para esquecer. Continuamente estimulados a fotografar ou filmar, os bilhões de portadores de celulares, notebooks ou qualquer equipamento portátil dotado de câmera são produtores contínuos de um acervo imagético gigantesco impossível de ser consumido por seus próprios criadores. Essa banalização é o correlato comportamental da obsolescência programada dos mesmos dispositivos eletrônicos e plataformas que fomentam a fotografia e as filmagens compulsivas:

**Agora, o intervalo que separa a transformação em lixo de um produto de alta tecnologia é tão breve que nos obriga a duas atitudes contraditórias: tanto a necessidade e/ou o desejo de um produto, como a identificação afirmativa com seu inexorável processo de aniquilamento e substituição. (CRARY, 2014, p. 53-54)**

A noção de descarte pode sugerir que esses vídeos são lixo, e isso pode ser problemático porque indis põe os que eventualmente se interessem por essas práticas. De fato, invisibilizadas, essas imagens parecem ser a sombra virtual dos aterros de lixos materiais que são agentes do capitalismo, cumprindo um papel ativo, apesar da aparente passividade das lixeiras das periferias das nossas cidades: sem descarte não há apelo pela consumação. Como uma reciclagem, os dispositivos criativos pelos quais passam os vídeos iniciais, na mão de Natalie Bookchin, Dominic Gagnon e outros, ressignificam esse material.

Allan Deneuve faz parte dos que se opõem à noção de reciclagem no contexto desse reúso digital do conteúdo produzido pelos usuários (DENEUVILLE, 2020, p. 140). Na perspectiva dele, trata-se de copiar o conteúdo, de ser fiel à natureza que lhe é própria.

Deneuveille aponta os “jogos de editorialização”, sugerindo que no reúso não há reciclagem, mas conservação da natureza do conteúdo, e um deslocamento, uma mudança de contexto. O que muda, nesse processo de reúso, não é o conteúdo, mas o contexto. A noção de “ecologia” (que vamos questionar mais tarde) nessas práticas não deve ser ligada à de reciclagem, mas ao conceito de ambiente e meio. Nesse deslocamento e nesse trabalho sobre o contexto, entretanto, podemos argumentar que existe uma ressignificação.

Copiada, filmada, salva, desviada, reunida, essa matéria-prima ganha um potencial de significação (BARON, 2011, p. 33) e um potencial historicizante. De voz não ouvida em meio ao ruído, à confusão, ela passa a existir num templo atencional, como um museu ou uma sala de cinema. O conteúdo reusado participa da historiografia, contra uma História hipoteticamente universal e totalizante – que se impõe –, uma hipotética História que o *New Historicism* questiona (BARON, 2014, p. 14). Essas noções de contra-narrativa ou de contra-história (BARON, 2014, p. 14, 17) compartilham do entusiasmo de Jaimie Baron. Todavia, ela nota a ambiguidade dessas dezenas de vídeos escavados por Natalie Bookchin. De fato, como muitas dessas obras de reúso digital, a instalação *Mass Ornament* (2009) enfatiza expressões individuais, da multidão, do cidadão mais ou menos comum. Ou seja, *Mass Ornament* enfatiza a “vida cotidiana”, quer dizer, “vozes de ‘baixo’”, “práticas e vidas que foram tradicionalmente deixadas de fora dos relatos históricos” (BARON, 2011, p. 36-37). Então, de um lado, no reúso digital, opera uma ideia de fala mais democrática, menos concentrada por uma elite. “Por outro lado”, como Jaimie Baron diz, falando desses videastas,

**[...] eles também estão fazendo simultaneamente o que todo mundo parece estar fazendo – os mesmos movimentos de dança combinados com o mesmo impulso de postar seus vídeos online. Os corpos desses dançarinos parecem ter sido colonizados pela mesma mão – mesmo antes de a mão de Bookchin entrar em cena. (BARON, 2011, p. 36, tradução nossa)**

Essa ambiguidade não é própria do filme-instalação *Mass Ornament* nem do trabalho de Natalie Bookchin. Diante dos longas-metragens de Dominic Gagnon ou de *Roman national* de Grégoire Beil, por exemplo, podemos nos empolgar com a multiplicidade de vozes latentes, mas também podemos criticar o que está sendo dito e essa “colonização” dos comportamentos, essa ditadura comportamental da qual fala Jaimie Baron. E que tem muito a ver com o que Crary escreve, talvez ecoando Michel Foucault, ao configurar a cultura de massa contemporânea como uma gestora de corpos obedientes e mentes dóceis: “[...] escolhemos fazer o que nos mandam fazer; permitimos que nossos corpos sejam administrados, que nossas ideias, nosso entendimento e todas as nossas necessidades imaginárias sejam impostos de fora” (CRARY, 2014, p. 68).

## REINVENTANDO A MEMÓRIA: A ECOLOGIA DOS ARQUIVOS DIGITAIS

Essas obras construídas a partir do reúso digital são passíveis de olhares tanto otimistas quanto pessimistas. Porém, não podemos negar o fato de serem trabalhos de exploração de um arquivo – trabalhos que podem nos ensinar, nos ajudar a conhecer ou a entender o imenso oceano digital.<sup>7</sup> Os arquivos digitais, por meio de tal reúso, podem se tornar “fontes de conhecimento sobre o presente social, gerando sentido por meio de acumulações particulares, revelando semelhanças [ou] tendências sociais” (BARON, 2011, p. 37). Jaimie Baron sugere ver essas explorações da internet como

**[...] a condição para o conhecimento – e a ação informada – na era digital. Precisamos do fio de Ariadne para nos conduzir no labirinto do arquivo digital, em toda a sua repetição e heterogeneidade, para dar sentido ao mundo contemporâneo e conceber novos tipos de política. (BARON, 2011, p. 37, tradução nossa)**

Aos poucos, estudando cada assunto, comportamento ou subcultura da internet, esses fios de Ariadne podem não somente nos ajudar a não nos perder nesse gigantesco labirinto, mas também a constituir uma cartografia do que existe atrás das hegemonias ofuscantes, tais como as impostas por serviços de streaming como Vevo ou Netflix. Aquelas práticas “marginais” podem levar luz justamente às margens. Ora, conhecer bem um assunto é o melhor modo de pensá-lo, de tratá-lo, de percebê-lo, de enfrentá-lo politicamente, quer dizer, de enfrentar as problemáticas que ele traz, as escolhas a serem feitas. E o digital não é desimportante. Inútil dizer aqui o quanto a internet tornou-se central em nossas vidas. Mas vale a pena pensar em sua onipresença como um problema tal como sua intensidade e gravidade foram equacionadas por Crary, no livro citado, ao escrever sobre a lógica do mundo contemporâneo em sua dimensão subjetiva, cada vez mais sujeita à disponibilidade infinita hiperpotencializada pela internet e traduzida na fórmula temporalmente estática “24/7” (24 horas por dia, sete dias por semana):

**Com uma oferta infinita e perpetuamente disponível de solicitações e atrações, o 24/7 incapacita a visão, por meio de processos de homogeneização, redundância e aceleração. Apesar das afirmações em contrário, assistimos à diminuição das capacidades mentais e perceptivas em vez de sua expansão e modulação. (CRARY, 2014, p. 43)**

A proliferação, em escala geométrica, de vídeos amadores e espontâneos em plataformas como o YouTube é inseparável da onipresença da câmera introduzida por notebooks, tablets e sobretudo celulares. Ao fim e ao cabo, “a inovação trazida por esses dispositivos não está em nenhuma particularidade específica por meio da qual eles copiam ou excedem a performance possível de um ser humano – está na sua ubiquidade” (GUMBRECHT, 2015,

---

7 Sem minimizar a questão, não é nosso objeto aqui discutir a epistemologia dos arquivos digitais, debate intenso no campo da Ciência da Informação. Para uma introdução a ele, recomendamos a leitura do artigo “Representação do conhecimento na perspectiva da ciência da informação em tempo e espaço digitais”, de Lídia Alvarenga (ALVARENGA, 2003).

p. 115). Assim, estimulados continuamente pelas redes sociais, seus usuários oferecem sua capacidade de criação à cooptação pelo mercado (NAKAMURA, 2008, p. 1680), já que a criatividade se tornou o “combustível de luxo do capitalismo contemporâneo” – que, no entanto, neutraliza a capacidade disruptiva da invenção (SIBILIA, 2016, p. 17):

**Por um lado, há uma convocação informal e espontânea aos usuários ou consumidores para que compartilhem voluntariamente suas invenções; algo que, na maioria dos casos, consiste em performar suas personalidades e encenar suas vidas na visibilidade das telas interconectadas. Por outro lado, estão as formalidades do pagamento em dinheiro – ou em qualquer outra espécie com valor de troca – por parte das empresas mais sintonizadas com o atual clima de época. (SIBILIA, 2016, p. 31)**

Nos últimos anos, formou-se na França um projeto de pesquisa e criação chamado *Après les réseaux* ou *After Social Networks* (DENEUVILLE, 2020, p. 135). Conduz esse projeto uma noção de especial importância: a de “*écologie des CGU*” (CGU é a sigla para “*contenus générés par les utilisateurs*”, ou “conteúdo gerado pelos usuários”). Esse grupo estuda obras de reuso digital. Não se trata somente de uma “*remediation*” (BOLTER; GRUSIN, 1998) – ou remediação – do YouTube para a tela de cinema ou para instalações videográficas, mas de reuso de conteúdo produzido pelos usuários, em geral, notadamente texto (DENEUVILLE, 2020). Por que “*ecologia*”? Trata-se de uma noção criticável, pois está bem na moda (CITTON, 2017, p. 42), empregada nas últimas décadas por Bruno Latour, Tim Ingold, Félix Guattari, Timothy Morton e muitos outros (RASMI, 2019, p. 64). Na Universidade Paris VIII, Gala Hernández López intitulou provisoriamente sua tese – ainda inconclusa – como *Écologies de la vidéosphère: le remploi de la vidéo vernaculaire à l'ère post-Internet*. Provavelmente ela proporá uma reflexão sobre a escolha da palavra. Mas podemos fazer aqui a nossa leitura do termo, que simplesmente retorna à etimologia. O pesquisador Malte Hagener explica que as principais plataformas de compartilhamento de vídeos não são favoráveis ou adaptadas ao conteúdo não hegemônico, aos vídeos ocultados pelo conteúdo dominante.<sup>8</sup> Apontando o conteúdo que normalmente está oculto, o conteúdo não viral, essas obras de reuso digital não só exploram e trazem conhecimento como também questionam tanto o conteúdo selecionado quanto o ecossistema digital no qual ele se perde, isto é, o modo de estocar, de arquivar esse conteúdo. Ou seja, essas obras produzem um discurso, incentivam uma reflexão (*Λόγος*) sobre a forma de armazenar – *l'hébergement*, em francês, a “alocação”, o sistema, o lugar, a casa (*οἶκος*). Essas obras questionam a versão digital e atual do “arquivo” – no sentido definido por Michel Foucault –, não a instituição ou o móvel onde se conservam papéis, mas o sistema de poder organizando o conhecimento, a memória, a história e o acesso a eles (BARON, 2014, p. 13):

---

<sup>8</sup> “YouTube, Vimeo e outros oferecem uma grande variedade de material gratuitamente, mas não são adequados a conteúdos que vão além do *mainstream*” (HAGENER, 2016, p. 186, tradução nossa).

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. [...] Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria. (FOUCAULT, 2008, p. 158)

Hoje, além de incentivar encontros e reflexões sobre o reuso digital, o *Après les réseaux sociaux*, fundado por Gala Hernández e Allan Deneuve, está trabalhando sobre o repertório dessas obras. O objetivo é gerar documentos curtos e bilíngues (em francês e inglês) com informações básicas sobre uma obra (nome, ano, autor, tipo), uma curta apresentação ou descrição e comentários sobre ela. Essa “coleção” está disponível gratuitamente desde o fim de 2020, no site da associação: [after-social-networks.com](http://after-social-networks.com). Esse repertório deverá responder à atual dificuldade na formação de uma visão geral e acurada da existência de tais trabalhos. Com toda certeza há uma produção mundial em resposta a uma demanda globalizada pelo digital. O filme SNAP (2017-2018) constitui um exemplo sul-americano (Chile) feito de vídeos pelo aplicativo Snapchat. E no mundo inteiro há pesquisadores e autores que se interessam por essas práticas. Porém, está sendo igualmente difícil mapear tal interesse. O presente texto é, pois, também um convite para pensar essas práticas além das fronteiras francófonas e anglófonas e lhes dar a merecida visibilidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Carla Luiza de. Hipervisibilidade e *self-disclosure*: novas texturas da experiência social nas redes digitais. *VISUALIDADES*, Goiânia, ano 13, n. 2, jul.-dez. 2015, p. 194-219. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34196/20846>. Acesso em: 6 maio 2020.

ALVARENGA, Lídia. Representação do conhecimento na perspectiva da ciência da informação em tempo e espaço digitais. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, [S. l.], v. 8, n. 15, 2003, p. 18-40. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2003v8n15p18>. Acesso em: 6 dez. 2021.

BARON, Jaimie. Subverted Intentions and the Potential for “Found” Collectivity in Natalie Bookchin’s Mass Ornament. *Maska: Performing Arts Journal*, ano 26, n. 143-144, inverno, 2011, p. 32-37 (às vezes citadas como p. 303-314, notadamente no segundo link aqui). Disponível em: <https://bookchin.net/wp-content/uploads/2015/09/baron-Maska.pdf>. Ou: [https://www.academia.edu/38452811/Subverted\\_Intentions\\_and\\_the\\_Potential\\_for\\_Found\\_Collectivity\\_in\\_Natalie\\_Bookchin\\_s\\_Mass\\_Ornament](https://www.academia.edu/38452811/Subverted_Intentions_and_the_Potential_for_Found_Collectivity_in_Natalie_Bookchin_s_Mass_Ornament). Acesso em: 01 ago. 2019.

BARON, Jaimie. *The Archive Effect*. Found footage and the audiovisual experience of history. Londres: Routledge, 2014. ISBN: 978-0-415-66072-3 (hbk); 978-0-415-66073-0 (pbk); 978-0-203-06693-5 (ebk).

BAUMAN, Zygmunt. *Líquide Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.

BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main. Esthétique de remploi dans l’art du film et des*

*nouveaux médias*. Paris: Klincksieck, 2013. (Título original: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst. Berlin: Vorwerk, 2009.)

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1998.

BONNEFILLE, Vincent. *Web profond et darknet comme source d'inspiration artistique*. 2017. Dissertação (Mestrado em Design Multimídia e Arte Contemporânea) – Universidade Paris 8, Paris, 2017. Disponível em: [https://vincent-bonnefille.fr/#deep\\_darknet](https://vincent-bonnefille.fr/#deep_darknet). Acesso em: 26 abr. 2020.

BRASIL em Cartaz. Thiago Correa. Postado em: 28 out. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UIGf1keeBzO&app=desktop>. Acesso em: 15 maio 2020 (3 min).

CERQUEIRA, Lícia Maria Costa Fajardo. *Aspectos da cultura participativa na criação de narrativas digitais que usam o YouTube como banco de dados audiovisual*. 2016. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/handle/ufjf/4053>. Acesso em: 15 maio 2020.

CHAUÍ, Marilena. "Cibercultura e mundo virtual". In: *A ideologia da competência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 209–221.

CITTON, Yves. *Médiarchie*. Paris, Seuil, 2017.

COMING Out. Direção: Denis Parrot. 2018 (63 min).

CRARY, Jonathan. 24/7: capitalismo tardio e os fins do sono. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

DENEUVILLE, Allan. S'appropriier Twitter en artiste: une pratique littéraire em question. *Communication & langages*, ano 53, n. 203, 2020, p. 135–149. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages-2020-1-page-135.htm>. Acesso em: 13 jul. 2020.

FOUCAULT, Michel. O enunciado e o arquivo. In: *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008, p. 87–149.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Disponibilidade infinita: da hipercomunicação (e da terceira idade). In: *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo, Editora Unesp, 2015, p. 113–129.

HAGENER, Malte. Cinephilia and Film Culture in the Age of Digital Networks. In: HAGENER, Malte, HEDIGER, Vinzenz, STROHMAIER, Alena (org.). *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*. Londres: Palgrave, 2016, p. 181–194.

HIGHMORE, Ben. Questioning Everyday Life. In: HIGHMORE, Ben (org.). *The Everyday Life Reader*. Londres: Routledge, 2002, p. 1–34.

KESSLER, Franck. Etienne Souriau und das Vokabular der filmlogischen Schule. *montage AV*, a. 6, 6 fev. 1997, p. 132–139. Disponível em: [https://www.montage-av.de/pdf/1997\\_6\\_2\\_MontageAV/montage\\_AV\\_6\\_2\\_1997\\_132-139\\_Kessler\\_Vokabular\\_Filmologie.pdf](https://www.montage-av.de/pdf/1997_6_2_MontageAV/montage_AV_6_2_1997_132-139_Kessler_Vokabular_Filmologie.pdf). Acesso em: 16 jan. 2020.

LENAY, Alice. Partie I. *Éthique et politique de la récupération dans les films de found footage post-internet. Une étude de cas: le cinéaste Dominic Gagnon*. Université Grenoble Alpes, Grenoble. Disponível em: <http://www.theses.fr/s162876>. Acesso em: 3 maio 2020.

- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MASS Ornament. Natalie Bookchin. 2009. Instalação.
- MORO, Nina. Récupérer la mémoire, retrouver son image. *La Revue Documentaires*, ano 29, n. 30, p. 64-77, jul. 2019. Entrevistada: Diane Sara Bouzgarrou.
- NAKAMURA, Lisa. Cyberrace. *PMLA*, a. 123, n. 5, 2008, p. 1673-1682.
- NOW he's out in public and everyone can see. Natalie Bookchin. 2012. Instalação (16 min).
- NOW he's out in public and everyone can see. Direção: Natalie Bookchin. 2017 (24 min).
- NUNCA é noite no mapa. Direção: Ernesto de Carvalho. 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/175423925>. Acesso em: 4 ago. 2019 (6 min).
- PARNTEAU-RODRIGUEZ, Dolorès; GARNEAU, Michèle. Mon médium, c'est une salle de cinéma. Entretien avec Dominic Gagnon. *Imaginations*, Toronto, a. 6, n. 1, maio 2015, p. 122-140. Disponível em: [http://imagination.csj.ualberta.ca/wp-content/uploads/2015/05/6.1\\_Pgs\\_122-140\\_Parenteau-Rodriguez\\_Garneau.pdf](http://imagination.csj.ualberta.ca/wp-content/uploads/2015/05/6.1_Pgs_122-140_Parenteau-Rodriguez_Garneau.pdf). Acesso em: 24 abr. 2020. DOI: 10.17742/IMAGE.ONF.6-1.9.
- RAFMAN, Jon. *The Nine Eyes of Google Street View*. Paris: Jean Boîte Éditions, 2011.
- RASMI, Jacopo. *Une écologie des méthodes documentaires. À partir d'écritures filmiques et littéraires de l'Italie contemporaine*. 2019. Tese de Doutorado em Arte e História da Arte, Université Grenoble Alpes, Grenoble, 2019. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02169554/document>. Acesso em: 3 maio 2020.
- RÉMY. Direção, roteiro, edição e voz: Guillaume Lillo. Dreamachine Productions. Produção: Claire Burnoud, Olivier Séror. Som: Agathe Poche. 2018 (30 min).
- RIP in Pieces America. Direção: Dominic Gagnon. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gbr4yo8kUkE>. Acesso em: 24 abr. 2020 (61 min).
- ROMAN National. Direção: Grégoire Beil. 2017/2018 (65 min).
- ROOSE, Kevin. The Making of a YouTube Radical. *The New York Times*, 8 jun. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/06/08/technology/youtube-radical.html>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SNAP. Direção: Alba Fabiola Gaviraghi Espinoza, Felipe Elgueta e Ananké Pereira. 2017/2018 (19 min).
- STEYERL, Hito. Defense of the Poor Image. *e-flux*, Nova York, a. 12, n. 10, nov. 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>. Acesso em: 20 maio 2020.
- THE CLEANERS. Direção: Hans Block e Moritz Riesewieck. 2018 (88 min).



**O LEVANTAMENTO DA FILMOGRAFIA COMPLETA DO CURSO DE CINEMA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA**

***THE SURVEY OF THE COMPLETE FILMOGRAPHY OF THE UNDERGRADUATE COURSE ON FILM AND AUDIOVISUAL AT FLUMINENSE FEDERAL UNIVERSITY: REPORT OF AN EXPERIENCE***

Rafael de Luna Freire<sup>1</sup>

Walber Vinicius Curvelo Guarisa<sup>2</sup>

Laura Batitucci Costa Penido<sup>3</sup>

**RESUMO** Este artigo apresenta o relato crítico da experiência do projeto “Filmografia do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense: memória, história e preservação”, que consistiu na pesquisa para a compilação de todos os filmes realizados no âmbito do curso de cinema da UFF, um dos mais antigos do Brasil, entre 1972 e 2016. São discutidos os objetivos, a metodologia e os resultados desse projeto, refletindo sobre sua importância para a preservação e acesso da produção audiovisual universitária brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE** Preservação audiovisual; cinema universitário; catalogação; Universidade Federal Fluminense.

**ABSTRACT** *This article presents a critical account of the experience of the project “Filmography of the Undergraduate Course on Film and Audiovisual at the Fluminense Federal University: memory, history and preservation” which consisted of research for the compilation of all films made in the scope of the film course at UFF, a of the oldest in Brazil, between 1972 and 2016. The objectives, methodology and results of this project are discussed, reflecting on its importance for the preservation and access of Brazilian university audiovisual production.*

**KEYWORDS** *Audiovisual preservation; university cinema; cataloging; Fluminense Federal University.*

---

1 Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) e professor do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense (GCI-UFF).

2 Mestre em Estudos de Mídia pela Bauhaus-Universität Weimar (Alemanha) e em Estudos Cinematográficos pela Université Lumière Lyon 2 (França).

3 Graduanda no bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFF.

## INTRODUÇÃO

Para preservar, é preciso conhecer. Nesse sentido, foi com a intenção de colaborar com a preservação do cinema universitário brasileiro que se idealizou o projeto “Filmografia do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense: memória, história e preservação”, no âmbito das atividades do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF). O objetivo do projeto era realizar a compilação inédita da filmografia completa da produção audiovisual do curso de cinema e audiovisual da UFF, em seus mais de cinquenta anos de história, desde a criação do curso, em 1968.<sup>4</sup> Para isso, era necessário reunir as principais informações (título, ficha técnica, sinopse, etc.) de toda a produção audiovisual docente e discente de um dos mais importantes cursos de cinema do Brasil. Além de compilar a filmografia completa, o projeto previa ainda a disponibilização de uma amostra dessa produção, em sua grande maioria de curtas-metragens, para visionamento gratuito online dentro do portal da UFF na internet, colaborando para a difusão dessa produção, pouco conhecida em seu conjunto.

O presente artigo é um relato crítico do projeto, que contou com recursos da Chamada Universal MCTIC/CNPq n.º 28/2018, analisando sua metodologia, ações e resultados. A reflexão sobre a experiência da equipe do projeto certamente será útil para iniciativas semelhantes que venham a ser realizadas em outros contextos. Além disso, discutiremos as contribuições trazidas por esse projeto para a história e preservação do audiovisual brasileiro.

## PROJETO

A ideia do projeto surgiu durante reuniões da equipe do LUPA, em 2018, formada por professores e alunos do curso de cinema da UFF.<sup>5</sup> Na organização de um conjunto de documentos do Departamento de Cinema e Vídeo, os alunos se depararam com diversos materiais que compilavam os filmes realizados ao longo do curso. Verificando a ausência de uma listagem completa, atualizada e abrangente dos filmes da UFF, a equipe do LUPA começou a reunir os dados desses diversos materiais numa única planilha de textos. Percebendo a dificuldade da iniciativa, decidiram concorrer a um edital que permitisse recursos para o seu desenvolvimento. Felizmente o projeto foi selecionado e, em 12 de dezembro de 2018, o coordenador do projeto, o professor Rafael de Luna Freire, foi informado por e-mail sobre a aprovação da concessão de auxílio pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que consistia em uma verba de capital (R\$ 12.500,00, destinado à compra de um computador a ser utilizado no projeto) e duas bolsas, uma de “Apoio Técnico

---

4 O curso de cinema da UFF foi criado pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, a convite do reitor Manoel Barreto Netto, após a breve experiência do curso de cinema na Universidade de Brasília (UnB), encerrado devido à intervenção após o golpe militar de 1964.

5 Sobre o LUPA, ver Freire (2020).

à Pesquisa - Nível Médio - AT” e outra de “Iniciação Científica – IC”, ambas com duração de doze meses e valor total de R\$ 4.800,00.

O projeto previa que o bolsista de IC faria o trabalho de pesquisa, enquanto o bolsista de AT trabalharia na criação da base de dados, na reunião de arquivos digitais dos filmes da UFF e sua disponibilização na internet.

No início de 2019, foi feita a seleção do bolsista de IC. O selecionado foi o graduando de Licenciatura em Cinema e Audiovisual da UFF, Vinícius Curvelo, que passou a receber a bolsa a partir de 1 de abril de 2019. Entretanto, o coordenador foi informado que a bolsa de Apoio Técnico ainda não implementada havia sido suspensa devido a cortes no orçamento do Governo Federal, realizados no primeiro ano do governo Jair Bolsonaro. Por sua vez, os recursos de capital também não foram depositados na conta do projeto.

Diante da concessão apenas parcial do auxílio aprovado, o projeto precisou ser redimensionado e seu cronograma, alterado. Assim, foi perseguido naquele momento apenas um de seus objetivos iniciais, a saber, a compilação da filmografia integral do curso de cinema da UFF. Após as primeiras pesquisas e discussões pela equipe, o recorte definido para a filmografia foi de início no ano de 1972<sup>6</sup> – identificado como o ano de finalização da primeira produção do curso – e término em 2016, quando foi criada a plataforma digital de reserva de recursos audiovisuais do Departamento de Cinema e Vídeo, fornecendo mais controle dos filmes realizados pelos alunos do curso.<sup>7</sup>

Portanto, o desafio foi reunir as informações principais sobre todas as produções audiovisuais realizadas no âmbito do curso de cinema da UFF ao longo de 44 anos, nos mais diversos suportes (8mm, 16mm, 35mm, vídeo analógico, digital), que foram finalizadas e apresentadas publicamente. A opção inicial foi não incluir produções não finalizadas que, por diferentes motivos, não chegaram a ser exibidas publicamente pelos seus realizadores, nem mesmo no âmbito apenas da universidade.

## **PRIMEIRA ETAPA DA FILMOGRAFIA**

Em reuniões da equipe do projeto, foram definidas as ações a serem realizadas para a compilação da filmografia integral do curso de cinema da UFF entre 1972 e 2016. O primeiro passo foi localizar, na documentação do Departamento de Cinema e Vídeo e junto aos professores do curso (quer aposentados ou na ativa), listagens e catalogações já feitas anteriormente. Antes do início do projeto, a equipe do LUPA já tinha feito o cruzamento

---

6 O primeiro filme presente na Filmografia, *Escola de Comunicação* (1972), é um documentário que trata justamente da fundação do curso de cinema, como habilitação da graduação em Comunicação Social e do Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS).

7 A plataforma está hospedada no site [www.cinemauff.com.br](http://www.cinemauff.com.br). O site, mantido pelo próprio Departamento de Cinema e Vídeo, tem a intenção de reunir os serviços do Departamento, como a reserva de equipamentos audiovisuais.

e revisão de dados de três listagens impressas ou em arquivos de texto no formato Word, resultantes de trabalhos prévios de elaboração da filmografia do curso, que foram digitadas e compiladas em uma planilha única em formato de tabela Excel.

Foi nessa primeira versão em Excel que o trabalho do bolsista se concentrou. Inicialmente, foi discutida a definição da estrutura de campos da filmografia, selecionando quais categorias de informações seriam incluídas e a forma de padronizá-las. Algumas listagens traziam sinopses e fichas técnicas mais longas e detalhadas, enquanto outras traziam informações sobre características das cópias em película das obras (localização, suporte, estado de conservação). Uma das listas trazia anexos de filmes não finalizados, indicando que sua redação foi feita provavelmente no âmbito da disciplina Realização de filmes, responsável pelo controle do fluxo de produção de filmes de final de curso, exigência para os alunos se formarem no bacharelado em cinema e audiovisual da UFF.

Os campos da planilha que passaram a ser utilizados priorizaram informações sobre as obras (os filmes) em detrimento dos materiais (cópias), buscando a maior precisão possível sobre títulos, duração, cromia, sinopse etc.<sup>8</sup>

Definida a estrutura da filmografia, o bolsista pesquisou outras fontes, como aquelas encontradas na documentação oriunda do Laboratório de Investigação Audiovisual (LIA), coordenado pelo professor Antônio Carlos Amâncio, que tinha sido encaminhada ao LUPA.<sup>9</sup> Nessa documentação textual e iconográfica, foram encontrados registros fotográficos de bastidores, flyers de mostras, correspondências de estudantes e mailing. Um caderno manuscrito intitulado “Caderno de cadastro de produções” (cuja função foi substituída pelo sistema online criado em 2017), localizado no arquivo do Departamento de Cinema e Vídeo, também foi uma fonte importante.

Nessa documentação variada, algumas fontes traziam informações repetidas sobre os filmes realizados no curso de cinema da UFF. Porém, eventualmente foram encontradas divergências de informação, principalmente em relação ao ano de produção e ano de exibição, obrigando à contextualização de cada fonte de informação para avaliar sua confiabilidade.

Após esse processo, a pesquisa se fez em ambiente digital, começando pela utilização do CD-ROM “Curtas UFF”. Esse CD-ROM consiste em um catálogo de filmes produzidos no curso de cinema da universidade, realizado em 2002 pelo mesmo LIA. Foram extraídos do CD-ROM arquivos com uma seleção de quatro curtas-metragens produzidos no curso de cinema, mas a compressão inviabilizava a sua distribuição em aparelhos utilizados atualmente.

Além do CD-ROM, foram obtidas outras planilhas em Excel, com listagens de produções da UFF (finalizadas ou em finalização) que foram recolhidas junto a professores que tinham sido responsáveis, ao longo dos anos 2000 e 2010, pela disciplina Realização de filmes e pela

---

8 Sobre a diferenciação entre obra e materiais, ver Fossati (2018).

9 A doação dessa documentação se deveu tanto à aposentadoria do prof. Tunico Amâncio, quanto à interdição do prédio do IACS-2, na rua Tiradentes, onde ficava a instalação do LIA.

coordenação de produção dos filmes da UFF, entre eles, os professores João Luiz Leocádio, Elianne Ivo e Hadija Chalupe.

O cruzamento de dados de diferentes documentos teve como objetivo a busca de informações complementares ou a confirmação de informações já obtidas, de modo a produzir a filmografia de forma mais completa possível e com informações embasadas preferencialmente por mais uma fonte. Ressaltamos a importância da reunião de arquivos digitais que, mesmo relativamente recentes, se tornaram fontes de informações históricas. Até então armazenados somente pelos professores que as fizeram, geralmente em seus computadores pessoais, essas planilhas constituíam-se em documentos que corriam risco de se perderem, por exemplo, por apagamento acidental.

Nessa etapa, outra fonte fundamental de informações foi o relatório final de pesquisa de Iniciação Científica, de 2012, feito pelo bolsista Tiago de Castro Machado Gomes, sob a orientação do professor Fabián Núñez, intitulado *“Preservação do Acervo Filmográfico do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense*. Esse relatório trazia informações sobre diversos filmes da UFF que haviam sido obtidas na análise de cópias em película dessa produção existente nos acervos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) e do Centro Técnico do Audiovisual (CTAv).

Outra ação conduzida nesse momento foi a pesquisa por título de cada filme na base de dados da Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira, na qual foram encontradas informações mais detalhadas de filmes que possuíam cópias no acervo da instituição e cujos créditos haviam sido transcritos na base.<sup>10</sup> Inspirados pela Filmografia Brasileira, nosso projeto também criou um campo onde inserir a sigla da fonte de informação utilizada para cada obra inserida na base de dados, de modo a permitir que o usuário saiba a origem dos dados de cada entrada.

Reunindo, cruzando e confrontando informações de todas essas fontes, foi criada a versão final da estrutura da filmografia. Um modelo que serviu de inspiração para essa planilha foi o formulário desenvolvido pelo próprio Departamento de Cinema e Vídeo da UFF, em 2017, para coletar informações sobre os filmes concluídos no curso de cinema.<sup>11</sup>

Entretanto, esse formulário possui campos específicos para a produção digital (wrapper, codec, resolução de imagem, bits de áudio etc.) que não se aplicavam a filmes feitos em outros contextos históricos e tecnológicos. Ao final, foi feita uma planilha mais simplificada, com os seguintes campos, que pudesse ser integrada com o formulário citado:

- 1 **Ano de Produção** (Quando a produção foi filmada ou gravada)
- 2 **Ano de exibição** (Quando foi exibida publicamente pela primeira vez)
- 3 **Título**
- 4 **Sinopse**

---

<sup>10</sup> Disponível em: <http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>

<sup>11</sup> Disponível no sistema para uso restrito de alunos e professores do curso: <http://cinemauff.com.br/>

- 5 **Gênero** (ficção, documentário, animação, experimental etc.)
- 6 **Modalidade** (qual foi a forma que o filme foi feito na universidade: exercício prático de disciplina, livre iniciativa, filme de final de curso, projeto de extensão etc.)
- 7 **Duração**
- 8 **Cromia** (preto e branco ou colorido)
- 9 **Locações** (cidades, bairros, estúdio do IACS etc.)
- 10 **Captção** (formato de registro original da mídia: 35mm, 16mm, 8mm, MiniDV, VHS, HD, etc.)<sup>12</sup>
- 11 **Ficha técnica** (o mais completa possível)
- 12 **Elenco**
- 13 **Fontes de informação** (sigla das fontes utilizadas para a coleta das informações)

Após essa primeira fase, uma questão importante identificada foi a dificuldade de averiguar quais produções realizadas no curso de Cinema e Audiovisual da UFF foram efetivamente finalizadas e apresentadas publicamente e quando isso havia ocorrido. O ano de exibição era uma questão complexa, já que alguns filmes, especialmente os mais antigos, foram continuamente reprisados em retrospectivas nos anos posteriores a sua produção. Além disso, devido a dificuldades inerentes ao processo de realização na universidade, muitos filmes apresentavam um longo intervalo de tempo entre seu ano de produção, o ano de finalização e o ano de sua primeira exibição pública, sem contar filmes sobre os quais havia dúvida se haviam sido realmente concluídos ou não.<sup>13</sup>

Portanto, foi verificada a necessidade de consultar dados relativos aos principais eventos que exibiam filmes da UFF, principalmente o Festival Brasileiro de Cinema Universitário (FBCU), criado em 1995 por alunos e funcionários da UFF e que teve mais de vinte edições em diferentes espaços das cidades de Niterói e Rio de Janeiro, como o Cine Arte UFF, Cinema Icaraí, Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ), Centro Cultural dos Correios, entre outros. O segundo evento principal foi a mostra UFFilme, criada pelos próprios alunos do curso de cinema da UFF a partir de 2009, constituindo-se como um fórum anual de exibição de filmes produzidos especialmente pelos alunos da UFF. O terceiro evento foram as exibições para professores e alunos, realizadas no final de cada semestre, no âmbito da própria universidade, dos filmes realizados na disciplina de Realização de filmes, mesmo que em versões de trabalho. Os catálogos dessas sessões foram fornecidos principalmente pela professora Hadija Chalupe que as organizou a partir de 2015, aproximadamente.

---

12 Conforme Edmondson (2017, p.20), mídia é o tipo de material específico usado (fita magnética, filme, digital) e formato são as “formas, configurações e dimensões” da mídia.

13 Esse problema foi frequente entre os anos 1990 e a primeira metade dos anos 2000, devido ao sucateamento das universidades federais e às dificuldades de atualização do curso em meio à mudança tecnológica da película para o digital.

Assim, através da pesquisa em arquivos e junto aos produtores e organizadores desses eventos, foram consultados os catálogos<sup>14</sup>, programas e até sites (ou eventos e páginas em redes sociais) para transcrição de informação de todos os filmes da UFF apresentados nessas ocasiões. Tal iniciativa se mostrou essencial, permitindo ampliar bastante o número de obras listadas pela filmografia. Isso levou, inclusive, à inclusão de dois novos campos na filmografia: Festivais e mostras (nomes dos eventos, edição e ano) e Prêmios (nome do prêmio e do evento).

## **SEGUNDA ETAPA DA FILMOGRAFIA**

Após oito meses de trabalho, uma versão beta da “Filmografia completa do Curso de Cinema da UFF (1972-2016)” foi divulgada no site do LUPA em dezembro de 2019. Era dado início à etapa colaborativa da filmografia, com o estímulo para que egressos do curso de cinema consultassem a planilha em Excel, disponibilizada num serviço de armazenamento em nuvem (google drive, utilizada pela UFF), e verificassem a correção ou ausência de informações a respeito de filmes que tivessem produzido ou participado da equipe técnica na universidade. Essa campanha foi divulgada nas redes sociais, em listas de e-mails e através do envio direto para o correio eletrônico de ex-alunos.

Essa etapa colaborativa teve um resultado formidável, com muita participação e a correção de inúmeras informações e o acréscimo de novas. Ao mesmo tempo, como a primeira versão já estava bastante completa e detalhada, a etapa colaborativa foi fundamental sobretudo para revisão dos dados e seu aprimoramento final.

Para evitar alterações equivocadas ou o apagamento acidental de dados, a planilha Excel da filmografia foi compartilhada sem a possibilidade de os usuários alterarem diretamente os dados. Eles eram instruídos a inserir comentários nos campos onde tinham correções ou acréscimos a fazer, com o bolsista permanecendo responsável por corrigir a tabela a partir dessas colaborações. Além disso, realizamos cópias de segurança (backup) após qualquer alteração na planilha. Uma cópia desse arquivo ficava no computador e outra ficava disponível para acesso exclusivo do laboratório no Google Drive. Essa prática garantiu a padronização na forma de inserção dos dados e na linguagem utilizada. Muitas informações foram transmitidas por e-mail ou através de comentários nas postagens em redes sociais do projeto, ficando a cargo do bolsista conferir e passar essas informações para a planilha em Excel nos formatos corretos. Após um mês de divulgação da filmografia, ela já tinha recebido dezenas de correções e a inclusão de pelo menos dez filmes que não estavam presentes anteriormente.

Em 31 de março de 2020, a bolsa de Iniciação Científica foi encerrada após 12 meses, mas o CNPq autorizou a concessão da outra bolsa, a de apoio técnico. Para dar continuidade ao trabalho com a filmografia, o mesmo aluno envolvido no trabalho assumiu essa nova bolsa.

---

<sup>14</sup> Parte do processo envolveu a criação de versões dos catálogos de festivais em que fosse possível fazer uma busca textual. Para isso, utilizou-se a tecnologia de OCR (Optical Character Recognition, ou Reconhecimento Óptico de Caracteres, em português), com um software livre.



Figura 1: Postagem no site do LUPA sobre o projeto em curso. Fonte: LUPA, 2021.<sup>15</sup>

A etapa seguinte foi a passagem da planilha em Excel para o programa Airtable, uma plataforma bastante útil para a configuração de bases de dados.<sup>16</sup> No Airtable é possível a padronização de nomes e informações, evitando erros de digitação ou grafias diferentes. A plataforma também permite regular de forma mais simples a ordenação das informações (por qualquer categoria a ser definida: ano de produção, gênero, suporte etc.), assim como definir quais campos são visualizados publicamente ou não.

Como Vinícius Curvelo estava prestes a concluir a graduação, ele foi substituído como bolsista de AT pela graduanda no bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFF, Laura Batitucci, que já vinha atuando junto ao LUPA.

A segunda etapa da filmografia, com a revisão dos dados e a migração para nova plataforma, foi concluída em setembro de 2020, sendo então disponibilizada no site do

<sup>15</sup> Disponível em: [www.cinevi.uff.br/lupa](http://www.cinevi.uff.br/lupa).

<sup>16</sup> Disponível em: <https://airtable.com>. O Airtable é um serviço pago, mas foi feita uma conta em nome do LUPA usando o pacote básico gratuito, com limite de tamanho ou dados, que serviu às necessidades do projeto. A plataforma permite a exportação dos dados no formato de arquivo de textos CSV. O uso da plataforma foi sugerido em workshop online, organizado pela Association of Moving Image Archivists (AMIA) em maio de 2020, do qual o coordenador do projeto, o professor Rafael de Luna, participou.



LUPA. O trabalho conseguiu reunir informações de 772 filmes realizados no âmbito do curso de cinema da UFF, concluídos e apresentados publicamente entre 1972 e 2016. As compilações anteriores não chegavam a listar nem um quarto desse total de filme. Ou seja, o projeto praticamente “redescobriu” centenas de filmes produzidos no curso de cinema da UFF que não eram conhecidos. Foram colocados links para duas formas de visualização dos dados: sob a forma de “blocos” (permitindo uma leitura mais fácil das informações de cada obra) e sob a forma de “listagem” (permitindo um olhar sobre o conjunto de dados). É permitido ao usuário “filtrar” ou “ordenar” os dados da forma que desejar (por ordem alfabética do título ou cronológica do ano de exibição, por exemplo), assim como localizar um campo através da busca por palavra (clicando no ícone da “lupa”), mas não foi habilitada a possibilidade de edição ou alteração das informações.



Figura 2: Filmografia completa disponibilizada no site do LUPA. Fonte: LUPA, 2021.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Disponível em: [www.cinevi.uff.br/lupa](http://www.cinevi.uff.br/lupa).

	Título	Ano de Produção	Ficha Técnica	Elenco	Duração (m...)	Gêneros	Modalidade	Cromia
1	Escola de Comunicação	1972	Produtora: UFF, Cinemateca do MA...	--	10			
2	Jornalismo e Independência	1973	Produtora: UFF, INC Fotografia: Rob...	--	11	Documentário	Es	
3	Biblioteca Nacional	1974	Produtora: UFF - INC Pesquisa, Rotei...	--	13	Documentário		Cor
4	São Bento	1974	Produtora: UFF, Cinemateca do MA...	--	11	Documentário		Cor
5	Universidade Fluminense	1975	Produtora: Curso de Cinema da Univ...	Carlos de Aquino Carvalho, Maria ...	12	Documentário		Cor
6	Memória Goitacá	1976	Produtora: Curso de Cinema da Univ...	--	20	Documentário		Cor
7	MML	1978	Produtora: UFF, Cinemateca do MA...	Bernardo Jablonski, Carlos Alberto ...	15	Documentário		P&B
8	Um Filme para Cinema	1979	Produtora: UFF Roteiro: Luelane (co...	Hamilton Rezende, Afonso Henriq...	15	Drama		P&B
9	Vacas e Bois	1980	Produtora: UFF - Universidade Feder...	--	20	Documentário		Cor
10	O Trem	1981	Produtora: UFF Direção: Flávio Chav...	--	15	Documentário		Cor
11	Bangay, Bangay	1982	--	--	6			Cor
12	Acredito que o Mundo Ser...	1982	Produtora: Grifa Produções Cinemat...	--	39	Documentário		Cor
13	As Meninas do Catete	1982	Produtora: UFF, Embrafilme Argume...	Catarina Abadala, Clélia Guerreiro, ...	11	Drama		Cor
14	Tentação	1982	Produtora: UFF - EMBRAFILME Direç...	Juliana Vieira, Toy - cachorro, Suza...	8			Cor
15	O Cru e o Cozido	1982	Produtora: UFF Argumento, Roteir...	Thais Portillo, Nina de Pádua, Hild...	16			Cor
16	Só Mesmo Vendo Como é ...	1983	Produtora: UFF, EMBRAFILME Roteir...	--	14	Documentário		Cor
17	Fora de Ordem	1983	Produtora: UFF, EMBRAFILME Argu...	Gilson Moura, Alice Carvalho, João ...	19			Cor
18	Fluência Muda	1983	Direção: Plínio Bariviera	--	4			Cor
19	Bar Natal	1984	Produtora: UFF, EMBRAFILME Roteir...	Lauro Faria Freqüentadores do bar	13	Documentário		P&B
20	Ora... Vá Tomar Banho	1984	Produtora: UFF, EMBRAFILME Roteir...	Moreira Franco - governador João ...	10	Documentário		Cor
21	E eu com isso?	1984	Direção: Wilson Solón Música: Egber...	Participação especial de Sérgio Brito				
22	A Cartomante	1985	Produtora: UFF Roteiro: Lécio Augus...	Ricardo Sabença, Roberta Guariant...	15	Drama	Realização	Cor

Figura 3: Uma das formas de visualização da Filmografia, em formato de lista, ordenado cronologicamente por ano de exibição Fonte: LUPA, 2021.<sup>18</sup>

## REUNIÃO DOS FILMES

Concluída a compilação da filmografia, foi dado início ao trabalho de reunião de cópias digitais dos filmes para disponibilização na base de dados. Uma das justificativas para o projeto era a inexistência de uma plataforma legal, oficial e centralizada para difusão da produção do curso de cinema da UFF. Muitos filmes eram disponibilizados pelos próprios realizadores em diferentes plataformas comerciais (Youtube, Vimeo etc.), em links abertos ou fechados (exigindo senha), e com qualidade muito variada.

O objetivo do projeto era reunir cópias digitais na melhor qualidade possível e devidamente autorizadas pelos seus realizadores para difusão pública e gratuita no domínio da UFF. Para tanto, era necessário tanto a obtenção dos arquivos digitais dos filmes quanto a autorização dos realizadores. Nesse sentido, já possuíamos algumas cópias digitais em posse do LUPA, advindas da coleta de informações realizada na primeira fase do projeto (novamente disponibilizadas pelos professores responsáveis pela disciplina de Realização de filmes), e também obtivemos algumas cópias que estão disponíveis na internet, para as quais pedimos autorização para fazer o download.

<sup>18</sup> Disponível em: [www.cinevi.uff.br/lupa](http://www.cinevi.uff.br/lupa).

Além disso, foi realizado um amplo esforço de contato com os realizadores para a obtenção dos arquivos com a melhor qualidade possível. Foi enviado um e-mail para o correio eletrônico dos ex-alunos que haviam colaborado na primeira fase da filmografia. Para atingir também aqueles ex-alunos cujos dados de e-mail não possuíamos, foram enviadas mensagens a perfis do Facebook e feitas postagens em grupos nesta plataforma que se relacionassem com o curso de Cinema e Audiovisual da UFF ou ao Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS).

Por meio desse contato, vários realizadores nos enviaram as cópias digitais de seus filmes por e-mail ou por outras plataformas de compartilhamento de arquivo (WeTransfer, Dropbox, Google Drive). Além das cópias enviadas pelos realizadores, obtivemos duas cópias do acervo do CTA<sup>19</sup> e cinco cópias fornecidas pela equipe do Centro de Artes UFF, que promoveu uma exibição online, no Cine Arte UFF, de filmes do curso de Cinema e Audiovisual e, com isso, reuniu tais cópias digitais com os respectivos diretores dos filmes. Essas cópias foram salvas no HD do projeto e na pasta em nuvem, e uma nova coluna (não visível publicamente) foi adicionada à filmografia no Airtable para o controle e catalogação das cópias digitais que já estavam disponíveis. Ao final do processo, foram reunidas aproximadamente 40 cópias digitais de filmes realizados no curso de Cinema e Audiovisual. Vale ressaltar que, dentre essas cópias, há filmes representantes de cada uma das cinco décadas de realização cinematográfica dos estudantes do curso.

Uma preocupação do projeto foi a plataforma que iríamos utilizar para exibir os filmes no site do LUPA ([cinevi.uff.br/lupauff](http://cinevi.uff.br/lupauff)). O site foi programado pela plataforma Wordpress, que não permite que se faça o *upload* de arquivos de vídeo maiores que 64Mb. Portanto, o Wordpress não atenderia às nossas necessidades, visto que alguns filmes, com maior qualidade, chegam a 2GB de tamanho. O site do LUPA está dentro do portal da universidade ([uff.br](http://uff.br)) que também apresenta limitações para o projeto. Consideramos utilizar o Repositório Legatum – Sonus et Imago (<https://www.legatum.ufba.br/atom/>), uma iniciativa da Universidade Federal da Bahia (UFBA) com a qual o LUPA já tinha parceria. Segundo os responsáveis pela iniciativa, “o repositório destina-se à representação, ao acesso remoto e à preservação de versões digitais nativas ou resultantes de processos de conversão digital de itens constituintes de acervos audiovisuais públicos de instituições brasileiras e de outros países de idiomas de origem latina”.<sup>20</sup> Porém, não foi possível concretizar essa utilização devido a alguns problemas técnicos que a plataforma enfrentou no último ano devido à descontinuidade do Adobe Flash.<sup>21</sup>

---

19 O CTA<sup>v</sup> gentilmente cedeu ao projeto duas cópias de alta qualidade e sem marca d'água de seu acervo dos filmes *Jornalismo e independência* (1973) e *Memória Goitacá* (1976) – duas das mais antigas produções do curso de cinema da UFF, digitalizadas pelo próprio CTA<sup>v</sup>.

20 Documento 1: sobre a iniciativa Legatum e o repositório Legatum – Sonus et Imago. Disponível em: <https://www.legatum.ufba.br/doc/arquivos/SOBRE%20A%20INICIATIVA%20LEGATUM%20E%20O%20REPOSITÓRIO%20LEGATUM%20-%20versão%2022set2018.pdf> Acesso em: 30 mar. 2021.

21 Sobre as consequências da descontinuidade do Flash, ver Duffy e Flynn (2021).

Também consideramos utilizar serviços gratuitos de upload de vídeo, como o YouTube ou o Vimeo. Porém, isso significaria que o LUPA, como arquivo público vinculado a uma entidade federal brasileira, possuiria parte do seu acervo ligado a empresas privadas, e sujeito, portanto, às regras e possíveis falhas ou mudanças de política dessas empresas. Dessa maneira, decidiu-se pela utilização do domínio privado mantido pelo Departamento de Cinema e Vídeo (cinemauff.com.br), capaz de abrigar as cópias digitais de maior tamanho.<sup>22</sup> A partir do dia 4 de fevereiro de 2021, começamos a realizar o *upload* das cópias reunidas ao site do Departamento de Cinema e Vídeo via FTP (Protocolo de Transferência de Arquivos). Essa etapa foi finalizada no dia 19 de fevereiro de 2021, quando se iniciou o processo de organização da página do site em que os filmes estão disponíveis. Entretanto, o serviço de hospedagem privado no qual estava abrigado o site cinemauff.com.br suspendeu os arquivos em 16 de julho de 2021, informando que eles ultrapassavam o volume para o plano contratado. Um novo plano seria muito mais custoso. A solução final foi o uso do site Internet Archive (archive.org), organização sem fins lucrativos criada em 1996 e dedicada a manter um arquivo multimídia de informações gratuito e de acesso livre. Os arquivos foram inseridos no Internet Archive e embedados no site do LUPA, tendo o processo de inclusão dos arquivos terminado no dia 11 de agosto de 2021.

A verba de capital de R\$ 12.500,00, originalmente destinada à compra de um laptop para ser usado pelo projeto no espaço do LUPA, foi liberada somente nos últimos meses de 2020, quando o projeto já se encaminhava para sua fase final. O trabalho foi desenvolvido usando um laptop adquirido através de outro projeto, financiado pela Faperj. Desse modo, os recursos de capital foram utilizados para a compra de um computador desktop visando a atender também a outras demandas do laboratório. Ou seja, o atraso (e incerteza) na liberação dos recursos para o projeto, que se estendeu por dois anos, obrigou a uma constante reorganização no plano de trabalho, que inicialmente previa a realização do projeto em doze meses a partir do início das bolsas e do recebimento da verba de capital. Ainda assim, foi possível alcançar resultados bastante satisfatórios.

## RESULTADOS ALCANÇADOS

A importância crucial do projeto foi a criação de uma base de dados que compilasse o passado do curso de cinema da UFF, permitindo a difusão do conhecimento sobre um dos principais espaços de produção de curtas-metragens no Brasil nas últimas décadas. Desse modo, trata-se de uma importante contribuição à memória e pesquisa da história do cinema brasileiro. Além de produções mais antigas, ainda em película, cujos materiais raramente

---

<sup>22</sup> Esse domínio é mantido para hospedar o sistema online de reserva de equipamentos, desenvolvido pelo Departamento de Cinema e Vídeo em 2017, e que não é suportado pelo site institucional da UFF devido às suas especificidades técnicas.

estão disponíveis na internet, uma grande dificuldade foi compilar a vasta produção em vídeo analógico e, principalmente, a primeira geração de produções em formato digital, que representou o crescimento no volume de filmes realizados na universidade. É importante ainda mencionar a variedade dessa produção, que inclui tanto os mais bem produzidos filmes de realização (geralmente inscritos em mostras e festivais), quanto os mais fugazes exercícios práticos que, eventualmente, nem chegam a ser exibidos fora da universidade. De qualquer forma, com a resolução desse “passivo”, a UFF tem uma estrutura pronta para que a produção corrente passe a ser atualizada regularmente, conforme os filmes sejam finalizados.

A experiência do projeto permite ser replicada, tendo feito uso de plataformas gratuitas ou através dos limites de contas gratuitas em plataformas pagas, servindo ainda de estímulo para a discussão sobre metodologias alternativas e outros métodos de trabalho. Além de se tratar de uma experiência pioneira, cujos erros e acertos auxiliarão em projetos futuros, o projeto permite refletir sobre a própria definição do que é a preservação audiovisual, geralmente entendida como um conjunto de ações que engloba “a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades” (SOUZA, 2009, p. 6).

Essa definição, largamente aceita no campo da preservação audiovisual no Brasil, sugere um entendimento que parte da chegada dos materiais fílmicos ao arquivo, percorrendo diversas etapas até sua difusão pública. Mas o projeto “Filmografia do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense” coloca em relevo uma ação prévia indispensável, que é a pesquisa para compilação das obras efetivamente realizadas para que, a partir daí, possam ser feitas as ações de busca e reunião dos materiais dessas mesmas obras. Ou seja, conhecer o que foi produzido para saber o que se pode buscar preservar.

É verdade que as cópias digitais disponibilizadas no site do LUPA representam a difusão de uma pequena amostra da filmografia total (cerca de 5%), mas foi o primeiro passo para o estabelecimento de um fluxo de trabalho, da produção à preservação. O projeto conscientizou o Departamento de Cinema e Vídeo da importância de definir uma “janela” durante a qual o filme deve explorar seu ineditismo e participar de mostras e festivais (e eventualmente ser licenciado para TV ou streaming), após a qual ele será automaticamente disponibilizado na internet, gratuitamente, no site da UFF, permitindo o acesso público à produção universitária realizada numa universidade federal.<sup>23</sup> A pandemia do coronavírus mostrou a urgência do estabelecimento de uma política de difusão regular e contínua na internet dessa produção.

Em suma, o projeto da Filmografia completa do curso de cinema da UFF abarcou a compilação de arquivos digitais para fins de acesso, o que o qualifica claramente como um projeto de preservação da memória do curso. Conforme Edmonson (2017, p.23), “a

---

23 Essa discussão ainda está em curso no Departamento de Cinema e Vídeo.

preservação e o acesso são as duas faces de uma mesma moeda”, guardando “entre si tal relação de interdependência que o acesso pode ser encarado como parte integrante da preservação”. Por outro lado, essa ação predominantemente de pesquisa, catalogação e acesso serviu para estimular a discussão sobre a metodologia para a efetiva preservação da produção universitária por meio de matrizes digitais, respeitando os padrões estabelecidos e aceitos pela comunidade de preservadores audiovisuais. Descobrir quantos e quais filmes foram efetivamente feitos, por quem, como e quando, foi uma etapa indispensável para a tarefa ainda a ser executada de localizar, reunir e preservar todas essas obras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CINEMATECA BRASILEIRA. Base de dados da Filmografia Brasileira. Disponível em: <http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>. Acesso em: 15 set. 2021.

DUFFY, Clare; FLYNN, Kerry. Some of the most iconic 9/11 news coverage is lost. Blame Adobe Flash. *CNN*, 10 set. 2021. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2021/09/10/tech/digital-news-coverage-9-11/>. Acesso em: 11 set. 2021.

EDMONDSON, Ray. *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*. 3 ed. Brasília: UNESCO, 2017.

FOSSATI, Giovanna. *From Grain to Pixel*. 3 ed. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2018.

FREIRE, Rafael de Luna. Um arquivo de filmes universitário, temático e regional: o LUPA-UFF diante do fosso entre universidades e cinematecas no Brasil. *Imagofagia*, v. 22, 2020. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/2080>. Acesso em: 20 nov. 2021.

GOMES, Tiago de Castro Machado. *Preservação do Acervo Filmográfico do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense*. Relatório (Iniciação Científica). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2012.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Documento 1: Sobre a Iniciativa Legatum e o Repositório Legatum – Sonus et Imago. Disponível em: <https://www.legatum.ufba.br/doc/arquivos/SOBRE%20A%20INICIATIVA%20LEGATUM%20E%20O%20REPOSITÓRIO%20LEGATUM%20-%20versão%2022set2018.pdf>. Acesso em: 15 set. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. “Curtas UFF”, 2002. CD-ROM.

**EL IMPACTO DE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS EN EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL. EL CASO DE LA CINETECA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE BAJO LA DICTADURA MILITAR<sup>1</sup>**  
**THE IMPACT OF PUBLIC POLICIES ON AUDIOVISUAL HERITAGE. THE CASE OF THE CINETECA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE UNDER THE MILITARY DICTATORSHIP**  
**O IMPACTO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL. O CASO DA CINEMATECA DA UNIVERSIDADE DO CHILE SOB A DITADURA MILITAR**

Luis Horta Canales<sup>2</sup>

39

**RESUMEN** La instalación de dictaduras militares en Latinoamérica, a partir de la segunda mitad del siglo XX, significó desarticular la relación preexistente entre el Estado y las instituciones dedicadas a la cultura. En el caso del patrimonio audiovisual, reviste particular interés abordar la fragilidad en que han quedado los archivos ante las políticas culturales desplegadas por los regímenes autoritarios, complejizándose el concepto de deterioro patrimonial. Para abordar este tema, proponemos como estudio de caso a la Cineteca de la Universidad de Chile, intervenida por la dictadura en 1973 y clausurada por ésta en 1976, significando ello una dispersión de archivos y la pérdida irreversible de una praxis archivística. A partir de este caso, se revisarán los mecanismos que llevan a desarticular el entramado cultural local, primero desde la paradoja de un Estado que genera condiciones para clausurar un archivo público, y luego tensionándose los conceptos de cultura y patrimonio audiovisual.

**PALABRAS CLAVE** Patrimonio; cineteca; cine chileno; políticas públicas; dictadura.

---

1 Este artículo se enmarca en la investigación *Producción y política cinematográfica de la dictadura chilena: Dispositivos estéticos y mecanismos de representación*, tesis de grado del Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Departamento de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes Universidad de Chile, guiada por la profesora Isabel Jara.

2 Académico del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile y de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Es también coordinador de la Cineteca de la Universidad de Chile. Magíster en Teoría e Historia de Arte, Universidad de Chile; Especialización en Restauración Cinematográfica, Filmoteca Unam (México); Licenciado en Realización Cinematográfica de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (Arcis). Investigador, sus áreas de trabajo son historia del cine chileno, patrimonio audiovisual, estética, arte y política.

**ABSTRACT** *The installation of military dictatorships in Latin America, starting in the second half of the 20th century, meant dismantling the pre-existing relationship between the State and the institutions dedicated to culture. In the case of audiovisual heritage, it is of particular interest to address the fragility of archives in the face of cultural policies deployed by authoritarian regimes, making the concept of heritage deterioration more complex. To address this issue, we propose as a case study the Cineteca of the University of Chile, intervened by the dictatorship in 1973 and closed by it in 1976, meaning a dispersal of archives and the irreversible loss of an archival practice. Based on this case, the mechanisms that lead to dismantling the local cultural fabric will be reviewed, first from the paradox of a State that creates conditions to close a public archive, and then the concepts of culture and audiovisual heritage will be stressed.*

**KEYWORDS** *Heritage; cinema; Chilean cinema; public policies; dictatorship.*

**RESUMO** *A instalação de ditaduras militares na América Latina, a partir da segunda metade do século XX, significou o desmantelamento da relação pré-existente entre o Estado e as instituições dedicadas à cultura. No caso do patrimônio audiovisual, é de particular interesse abordar a fragilidade dos arquivos frente às políticas culturais implantadas por regimes autoritários, tornando mais complexo o conceito de deterioração do patrimônio. Para tratar dessa questão, propomos como estudo de caso a Cineteca da Universidade do Chile, intervencionada pela ditadura em 1973 e por ela encerrada em 1976, significando uma dispersão de arquivos e a perda irreversível de uma prática arquivística. A partir deste caso, serão revistos os mecanismos que conduzem ao desmantelamento do tecido cultural local, primeiro a partir do paradoxo de um Estado que cria condições para encerrar um arquivo público, para, a seguir, destacar os conceitos de cultura e patrimônio audiovisual.*

**PALAVRAS-CHAVE** *Patrimônio; cinema; cinema chileno; políticas públicas; ditadura*

## **INTRODUCCIÓN**

La relación entre archivos audiovisuales y Estado, ha marcado en Latinoamérica el devenir de sus colecciones, adscribiendo irremediablemente a una historia de conflictos, desapariciones y abandonos. Son precisamente las transformaciones de los modelos políticos, aquellos que han orientado prácticas e incidido directamente en las materialidades, su conservación y preservación. En muchos casos, la instalación de dictaduras militares desde mediados de los años sesenta y hasta la década de los noventa, acarrió la implementación de modelos socio políticos que redefinen la condición del Estado,



administrando una noción de historia y sociedad que repercutirá en las trayectorias de las instituciones públicas dedicadas al patrimonio audiovisual. El académico Fabián Núñez constata cuatro acciones que principalmente desarrollan las cinematecas latinoamericanas en tiempos de dictadura, siendo ellas la difusión, la producción y educación audiovisual, la preservación de materiales considerados subversivos y la legitimación de los archivos en la esfera internacional (NÚÑEZ, 2017, p. 73). Esto presupone que la institucionalidad siguió operando en gran parte de la región, aunque sometida al control, censura y delación propios de los regímenes autoritarios.

La Cineteca de la Universidad de Chile, institución pública fundada en 1961, reviste un particular caso de interés para contribuir al estudio de las políticas culturales que despliegan las dictaduras en la región, ya que su intervención en 1973 y posterior clausura en 1976, allanó el camino a lo que puede considerarse como uno de los mayores procesos de deterioro del patrimonio audiovisual y desmemoria experimentado en los archivos regionales. Estas acciones se enmarcan en un diseño mayor de una política cultural, de acuerdo a la historiadora Karen Donoso: “una de las definiciones del Estado en cuanto a su papel en el plano de la cultura y las artes correspondió a su retiro de la producción cultural y el abandono de algunas industrias que en su momento resultaron fundamentales” (DONOSO, 2012, p. 13). Para aproximarnos a este estudio de caso, proponemos cuatro focos: el desmantelamiento inicial, ocurrido con el golpe de Estado en septiembre de 1973, la acción contracultural desplegada entre 1974 y 1976, y luego la clausura que derivó en la instrumentalización de su archivo y el intento de administración por parte de privados. Este hilo conductor permitirá entender no tan solo la forma en que se ejecutaron las políticas culturales de la dictadura, sino también dimensionar su proyección hasta estos días.

Particular interés revisten las acciones que despliega Cineteca en los tres años que logra sobrevivir bajo la administración militar, enfrentando el control de la expresión pública mediante el despliegue de instancias contraculturales, en lo que Núñez denomina “militancia cultural” mediante espacios que considera “polos aglutinadores de actividades culturales alternativas (y que, de esa forma, en algunas ocasiones, consiguieron burlar el bloqueo de la censura), transformándose en espacios de formación y convivencia de un público identificado como opositor al régimen” (NÚÑEZ, 2017, p. 73). Por tanto, lo que promueve la dictadura con su clausura, es la desarticulación del tejido social mediante la refundación de los discursos y modelos institucionales.

Que este sea un proceso prácticamente inédito en las investigaciones sobre cine chileno, da cuenta de la efectividad con que ha operado la desmemoria en la epidermis cultural del país. Sin embargo, la concatenación entre contracultura, clausura e intento de privatización, tampoco resulta tan ajeno a la realidad actual de los archivos latinoamericanos, en cuanto el medio de comunicación brasileño Tv Globo, anunció en su edición del 30 de julio del 2021, que “El gobierno federal publica aviso para contratar una entidad que administrará y preservará la Cinemateca de Sao Paulo un día después del incendio” (TV GLOBO, 2021).

Por tanto, la siguiente investigación reviste una aproximación para entender los modos en que el patrimonio audiovisual se inserta en la noción de Estado, los problemas que ello ha representado y la necesidad de establecer una red de controles y operaciones políticas que pueden imponer modelos de gestión a partir de políticas públicas que inciden directamente en cómo son empleadas las películas que resguardan los archivos.

### **EL ROL DE LA CINETECA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE EN EL PERIODO 1960-1973**

Para Carlos Ossa, “Al amparo de las reformas de los años '80 se logró la ruptura del pacto entre academia y mundo civil que autorizaba a la primera a ser garante de la distribución de la modernidad y las claves del desarrollo” (OSSA, 2016, p. 50). Siguiendo esta idea, cabría abordar la pregunta sobre el rol que cumplió la Cineteca de la Universidad de Chile en la sociedad, para luego atender los efectos de su cierre. Fundada en 1961, fue la primera institución nacional dedicada completamente a la conservación y usos educativos del patrimonio audiovisual, y su creación se da en un contexto agitado en términos de transformaciones políticas que transitan entre un gobierno conservador de derecha, como el de Jorge Alessandri (1958-1964), el centrismo demócratacristiano de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y el marxismo del conglomerado de la Unidad Popular (1970-1973).

Su creación se adscribe a un proceso de modernización de las instituciones culturales del Estado que inicia en la década de los cuarenta, en que la Universidad de Chile operaba como un epicentro cultural desarrollista, amparada en su figura autónoma y pluralista. Para ello, estimuló la creación de diversos departamentos públicos que permitieron entremezclar la extensión cultural con la promoción de expresiones artísticas diversas, tanto clásicas como modernas y populares, entre ellas las Escuelas de Temporada (1935), el Instituto de Extensión Musical (1940), el Teatro Experimental (1941), el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical (1944), el Museo de Arte Popular Americano (1944), el Ballet Nacional Chileno (1945) o el Museo de Arte Contemporáneo (1947), solo por señalar una parte de la nutrida gama de instituciones que se fundan en ese periodo<sup>3</sup>. A la sombra de la guerra fría, creadores e intelectuales adscriben posiciones ideológicas y prefiguran narrativas en las cuales abordan la representación estética de las comunidades, para lo cual la autonomía universitaria será un marco idóneo para suscitar las discusiones artísticas comprometidas con los cambios que experimentaba la sociedad chilena, sin sufrir censuras ideológicas ni estar mediados por intereses de mercado. En ello, la Cineteca cumplirá un rol preponderante por fin educativo y cultural, cristalizando estas afinidades intelectuales

---

3 Sobre el rol de la Universidad de Chile en la sociedad ver: Pacheco, Máximo. *La Universidad de Chile* (1953); Rojo, Grínor. *La Universidad de Chile* (1996); Cáceres Valencia, Jorge. *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena 1933-1953*. Ministerio de Educación, 1997; Meller, Alan y Meller, Patricio. *Los dilemas de la educación superior. El caso de la Universidad de Chile* (2007); Rojas, Sergio. *Pensar la superficie infinitamente profunda de lo cotidiano* (2013).

mediante la vinculación entre educación abierta y cine.

La administración de Cineteca estuvo dividida en dos periodos. Primeramente, con la dirección de Pedro Chaskel entre 1961 y 1963, que luego pasará a ocupar la dirección general del Departamento Audiovisual del que dependía Cineteca, ascenso que implicará que Kerry Oñate lo relevará en su cargo. La labor inicial se enfocó particularmente en la creación de una cultura cinematográfica local, incorporando procesos formativos no convencionales para la época tales como el cineclubismo, al cual sumarán la conservación audiovisual que, hasta ese momento, era un campo prácticamente desconocido en Chile<sup>4</sup>. Si bien se inscribe en las lógicas desarrollistas del periodo y presenta una fuerte influencia de las cinematecas europeas, en palabras de su ex director, el cineasta Pedro Chaskel, paulatinamente buscará en su quehacer la “integración consciente del cine en la batalla por el reencuentro de una identidad cultural propia, por la descolonización junto al pueblo que lucha por hacerse dueño de su propio destino y por los cambios económicos, políticos, sociales y, en consecuencia, culturales que éste exige” (CHASKEL, 1972, p. 137). Para ello se creó un archivo con más de mil bobinas de películas chilenas, latinoamericanas y clásicos del cine, una biblioteca abierta, un centro de documentación, dos salas de cine, un circuito de cine móvil con proyecciones populares, la dictación de cursos y talleres, y la adscripción a convenios internacionales que permitieron la exportación de películas chilenas a Europa y Sudamérica. Así, Cineteca se enlaza a otros archivos audiovisuales de la región similares en esta política descolonizadora, tales como la Cinemateca de Cuba, fundada en 1951, la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1960 y la Cinemateca del Tercer Mundo, fundada en Uruguay en 1968.

En el año 1971, en pleno gobierno de Salvador Allende, Cineteca trabajó directamente con las bases sociales en “sindicatos, campamentos, poblaciones, juntas de vecinos, escuelas, asentamientos agrícolas, etc.” mediante proyecciones que habrían implicado una favorable aceptación del público, ya que a lo largo de Chile contabilizaron “200 mil espectadores” (CHASKEL, 1972, p. 137). En sintonía con este clima de transformaciones, se proyectaba convertirla en una “Cinemateca Nacional”, incorporando el archivo histórico de la empresa estatal Chilefilms, fundada en 1942, con el objetivo de estimular la puesta en marcha de “un organismo cultural comprometido con el proceso revolucionario iniciado por el Gobierno Popular” (OÑATE, 1973, p. 2). Este proyecto, elaborado en julio de 1973, quedaría inacabado tras los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973.

## **ASEDIO Y DESMANTELAMIENTO**

Tras el golpe de Estado, la Universidad de Chile fue uno de los principales focos de represión y control militar, quienes alimentaron una purga antimarxista bajo el argumento

---

4 Ver: Pérez Cartes, J. “¿Qué es una cineteca?” en *Ecran*, n. 1598, 12 sept. 1961, p. 26

de “asegurar la independencia y despolitización de todas las sociedades intermedias entre el hombre y el Estado. Particular importancia dentro de éstas tienen las agrupaciones gremiales, sean ellas laborales, empresariales, profesionales o estudiantiles” (JUNTA NACIONAL DE GOBIERNO, 1974, P. 9). Para su ejecución en la Universidad, se crea el Decreto Ley N° 50 del 2 de octubre de 1973, que indica:

**La Junta de Gobierno designará en su representación Rectores-Delegados en cada una de las Universidades del país. Estos Rectores-Delegados cumplirán las funciones y ejercerán todas las atribuciones que corresponden a los Rectores de las Universidades de conformidad con las normas legales vigentes y demás acuerdos o resoluciones universitarias dictados en su virtud. (DECRETO Ley N° 50, 1973)**

En palabras de los académicos universitarios Alan y Patricio Meller, esta primera acción será clave para el asentamiento de la dictadura, ya que conllevará “que veinte mil alumnos son expulsados de las universidades, de que gran parte del cuerpo de profesores y de investigadores sea despedido y perseguido” ya que “allí estaba buena parte de los más destacados partidarios de la Unidad Popular y otros tantos potenciales opositores del proyecto político que iniciaba” (MELLER; MELLER, 2007, p. 118-119). Así, mancomunados con civiles antimarxistas, la Junta Militar acabará controlando la Universidad, desplegando medidas de depuración ideológica inéditas en 179 años de existencia, donde los departamentos universitarios de creación y promoción artística sufrieron particularmente los embates de la violencia militar. Durante los primeros meses tras el golpe, se normalizará la persecución, purga, silenciamiento y censura de artistas y funcionarios, con una clara connotación intimidatoria, y donde la Cineteca de la Universidad de Chile no fue excepción, debido a ser un departamento perteneciente a la Facultad de Artes<sup>5</sup>. Las nuevas autoridades militares comenzaron su administración realizando un sumario interrogatorio a todos los trabajadores de Cineteca, y según recuerda Pedro Chaskel: “nos preguntaban ‘¿usted cree en la lucha de clases?’ ...nos desconcertaba, y contestábamos ‘no es que uno crea o no, es que existen las diferencias de clases...’ Luego de eso nos hicieron un sumario” (CHASKEL, 2020).

Ante el clima imperante, una de las primeras medidas tomadas fue salvaguardar los materiales fílmicos, “cambiar los rótulos de ciertas películas que podían ser vistas como peligrosas por los militares, para evitar así su destrucción” (CÁCERES, 2019, p. 48). Sin embargo, el 1 de noviembre de 1973, será expulsada casi la totalidad de los funcionarios de Cineteca: el director del Departamento Pedro Chaskel, el encargado de extensión Luis Mora, el encargado de biblioteca Fausto Fleury, secretarías y personal administrativo. Las excepciones que conservarán sus puestos serán el director de la Cineteca, Kerry Oñate, y los encargados de proyección fílmica Andrés Quintana y Luis Gálvez. Las autoridades militares indicarán que las expulsiones por motivos políticos buscan “garantizar una armónica conveniencia universitaria que permita el libre e íntegro desarrollo de las distintas funciones

---

5 Su denominación de entonces era Facultad de ciencia y artes musicales y de la representación.

universitarias a nivel académico, no académico y estudiantil” y “evitar el uso de la función universitaria con fines proselitistas y sectarios” (“DECRETO DE EXONERACIÓN n° 16.978”, 18 de diciembre de 1973)<sup>6</sup>.

A partir de esto, se infiere que la primera acción política que desplegará la dictadura será la toma de control de la institucionalidad pública, algo que en el campo del cine se replica con los estudios estatales Chilefilms. Los sociólogos Carlos Catalán y Giselle Munizaga identifican estas primeras acciones como una “inmediata y drástica desarticulación cultural” en la cual:

**las políticas de represión y exclusión tienen como efecto inmediato no solo un amplio y brusco vaciamiento del personal creativo en los aparatos culturales oficiales sino también la disolución de su organicidad de tipo corporativo que había jugado un rol protagónico y gravitante en el diseño y desarrollo de las políticas culturales anteriores. (CATALÁN; MUNIZAGA, 1986, p. 25)**

La cristalización del control estará mediada por la destrucción de contenidos y materialidades consideradas marxistas, lo cual será profusamente divulgado por la prensa con fines aleccionadores:

**Por segundo día consecutivo fue allanada la sede de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Personal de la policía encontró una lista con nombres y filiación política de diversos alumnos, como asimismo literatura marxista y propaganda de la “Unidad Popular”. (LA TERCERA, 1973, p. 5)**

Es en este contexto se intentará confiscar las películas del archivo de Cineteca, y será el accionar de Kerry Oñate el que evitará una destrucción masiva de materiales fílmicos:

**Kerry Oñate acudió ante el decano Samuel Claro para que hablase con el rector y este a su vez con las autoridades militares para que no tocasen ninguna película. Así fue; con riesgo, incluso, de sus vidas, enfrentaron los mandatos militares y salvaron todas las películas, entre ellas muchas cintas de Sergio Bravo, Pedro Chaskel y Raúl Ruiz. (CÓRDOVA, 2007, p. 113)**

La administración militar aplicará otra medida coercitiva contra Cineteca por medio de la confiscación de su emblemática sede ubicada en la céntrica calle Amunátegui n° 73, lugar que albergaba el depósito de películas, una sala de cine, el centro de documentación, la biblioteca y las oficinas administrativas. A cambio, será trasladada a un reducido espacio, originalmente consignado para oficinas, y que desde ese momento albergó dificultosamente sus colecciones.

### **ACCIÓN CONTRACULTURAL: 1974 A 1976**

Tras esta etapa inicial de desmantelamiento, Kerry Oñate, en su calidad de único funcionario, desplegará una serie de acciones contraculturales emprendiendo aquello que

---

<sup>6</sup> La totalidad de decretos publicados por la administración militar ha sido extraída de: Montecinos Aguirre, S. y Acuña Moenne, M. (2013). “Asedio al mundo académico”. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/122225>

Nelly Richard define como una “producción de sentido bajo vigilancia” (RICHARD, 2014, p. 25) basándose en la adscripción a los discursos de “alta cultura”<sup>7</sup>, que comenzaban a ser promovidos desde el régimen. Si bien Oñate no poseía un perfil cercano a la izquierda, supo desplegar su experiencia erigida en la cultura cineclubista y la docencia universitaria, congeniando erudición y gusto por el cine sin perder la capacidad crítica propia de la generación del Nuevo Cine Chileno, lo cual paradójicamente le permitió evadir la censura oficial<sup>8</sup>. Su primera tarea consistió en organizar a un reducido grupo de nuevos funcionarios compuesto por la recién egresada de periodismo, Eliana Jara Donoso, y la estudiante de bibliotecología, Jessica Zuta. Oñate reinicia actividades públicas a inicios del año 1974 mediante ciclos de cine realizados los días domingo a las 16 y 19 horas (EDITORIAL, 1974, p. 123-124). La programación se ajusta claramente al cine clásico y de autor, eludiendo así los contenidos que hablan directamente de la situación contingente. Sin embargo, esta aparente apoliticidad permite proyectar películas como *Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*, Suecia, Ingmar Bergman, 1957), que propone una reflexión sobre la muerte y la ética frente a la vida, o *Die Bitteren tränen der Petra von Kant* (*Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, Alemania, Rainer Werner Fassbinder, 1972), cuyo tema central es el autoritarismo, adquiriendo sentido con el gesto simbólico de exhibirse a escasos metros del Palacio de La Moneda, edificio gubernamental destruido por los bombardeos tan solo meses antes de estas exhibiciones. Junto a la exhibición se realizaban cine foros en la dinámica cineclubista, propiciando con ello la recuperación del espacio público y la posibilidad de enfrentar la violencia política mediante la pertenencia comunitaria, allanando el camino a la realización de talleres y cursos que comenzaron a agrupar a una comunidad traumatizada luego de los hechos de violencia que ocurrían en el cotidiano. Testigo de este espacio será el cineasta Rodrigo Gonçalves, quien recuerda de la siguiente manera:

**Lo más compensatorio que pude realizar en ese Chile asfixiante, fue durante el año 1975, cuando participé en dos cátedras, con el gran crítico de cine Kerry Oñate. Asistí a los cursos de Apreciación Cinematográfica y Cinematografía, ambos en la Universidad de Chile. (GONÇALVES, 2013, p. 19)**

Este forcejeo entre cultura oficial y cultura subterránea, quedará graficado con una actividad realizada por Cineteca hacia finales de 1975, atreviéndose a colocar en el espacio público una obra emblemática de su archivo, *El Húsar de la Muerte* (Pedro Sienna, 1925), sumado a los documentales *Mimbres* (Sergio Bravo, 1957) y *La Tirana* (Richard Hawkins, 1967) (EDITORIAL, 1975, p. 87-88). Es posiblemente una de las acciones más arriesgadas de Oñate, ya que se trata de autores auto declarados de izquierda y, en el caso de *Mimbres*, una película musicalizada por Violeta Parra, proscrita por los órganos censores. Esta proyección se realiza

7 El concepto de “alta cultura” es empleado en términos críticos por Umberto Eco, como oposición a la “cultura de masas”. Ver: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.

8 Ver: Horta, Luis. Kerry Oñate, persona y personaje. *Off The Record*, n. 20, oct. 2020, p. 22.

al cumplirse un año de la desaparición de los cineastas Jorge Müller y Carmen Bueno en manos de agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional, ocurrido el 29 de noviembre de 1974, caso emblemático en la violencia política y las violaciones a los derechos humanos en Chile.<sup>9</sup>

### **CLAUSURA Y PRIVATIZACIÓN: LAS POLÍTICAS CULTURALES DE LA DICTADURA**

El 30 de diciembre de 1975 asume un nuevo rector delegado, el coronel de la Fuerza Aérea Julio Tapia Falk, quien implementa numerosas transformaciones en la Facultad de Artes. Entre ellas, la remoción del decano Samuel Claro, promulgada el día 12 de enero de 1976, y el nombramiento en su cargo de “la pianista y profesora de posgrado de la cátedra de Piano, Herminia Raccagni” (EDITORIAL, 1976, p. 112). Con la llegada de Raccagni se producirá la clausura de la Cineteca de la Universidad de Chile, que fue anunciado públicamente en el periódico *La Tercera* del día 3 de abril de 1976: “La alta funcionaria adujo razones presupuestarias para justificar la lamentable decisión de liquidar el organismo de más vasta trayectoria dentro de la cultura cinematográfica chilena” debido a “razones presupuestarias” (LA TERCERA, 1976, p. 17).

Junto con el cierre, se produce también el despido de Kerry Oñate. La entonces funcionaria de Cineteca, Jessica Zuta, recuerda el episodio de la siguiente manera:

**Un día nos avisan que se acaba la unidad y que la gente se va toda. Algunas personas a lo mejor quedaban, pero no se sabía nada. Esto debe haber sido a finales de 1975. A Gálvez lo trasladaron a Teatro, pero al resto los dejaron fuera. [...] A mí me llegó una notificación que a partir de determinado día me presentara a trabajar en la biblioteca de Música, y ahí todo se acabó. Todos los que eran contratados solo para Cineteca, salieron. (ZUTA, 2015)**

Si bien el argumento de la decanatura respecto al cierre por motivos presupuestarios resulta inverosímil, en cuanto solamente se exonera a solo un funcionario, revela el énfasis que la nueva administración coloca en los intereses económicos y la rentabilidad como mediadores entre sociedad y Estado. La versión oficial de la Universidad de Chile informará posteriormente que

**se procedió a ordenar el cese de actividades y sus equipos técnicos y documentales fueron embodegados bajo la custodia del Departamento de Artes de la Representación (DAR), [y] se designó al profesor Juan Pablo Donoso como coordinador para que diera movimiento [sic] a las películas ahí almacenadas. Había gran demanda de ellas tanto en la Universidad como en otros organismos. (CUADRA, 1983, p. 98)**

Esta ordenanza se enmarca en el proceso de transformación estructural que inicia la dictadura en las bases del Estado, implementando el modelo económico y social del

---

<sup>9</sup> Sobre el caso de Jorge Müller y Carmen Bueno ver: Horta, Luis (2013) *El sentido del día del cine chileno*. Disponible: <https://uchile.cl/u97033>. Acceso en: 26 marzo 2021.

neoliberalismo, que terminará por desplazar las ideologías nacionalistas y militares que hasta ese momento habían orientado las prácticas administrativas. En ello, la cultura y la educación serán absorbidos por dichos valores y prácticas, fomentándose la pérdida de injerencia del Estado para proponer, a cambio, la regulación del orden social mediante parámetros del libre mercado y la capacidad de auto subvención de las instituciones. Tal como señala la historiadora Javiera Errázuriz, “Ya en 1977 hay una visión clara de la universidad como un espacio de formación de profesionales y desarrollo científico y tecnológico que se adapte a las necesidades económicas del país, en desmedro de la idea de universidad como un espacio autónomo y libre de reflexión social” (ERRÁZURIZ, 2017, p. 30).

De acuerdo a lo anterior, para entender cómo operan las políticas culturales de la dictadura, proponemos que en esta etapa caen simultáneamente dos facciones ideológicas. Por una parte, la inconveniencia de conservar un proyecto cultural que continúe las políticas del modelo precedente, y también el desplazamiento del modelo Estatal nacionalista militar. Tal como señala Carlos Catalán:

**A partir de 1976 comienza a hacerse evidente el fracaso del proyecto fundacional nacionalista. Los diversos organismos que en algún momento se consideraron para implementar una institucionalización del campo cultural, son dejados completamente de lado, al igual que otras iniciativas más puntuales. (CATALÁN, 1988, p. 20)**

Así, la clausura de Cineteca se vincula al gradual cierre y privatización de un importante número de instituciones culturales que formaban parte del Estado, entre ellas la empresa productora *Chilefilms*, la empresa editorial *Quimantú*, el periódico *La Nación*, radio *Colo Colo* o el sello musical *IRT*.

Desde el punto de vista patrimonial, estas acciones generarán condiciones para el deterioro de colecciones fílmicas y documentación. Desde la década de los ochenta, las películas serán trasladadas a distintas unidades universitarias, entre ellas la radio y la sala de ensayo del Coro Sinfónico. El fotógrafo Nelson Vargas, testigo de estos cambios, recuerda:

**Estaba todo botado, prácticamente abandonado. Me encontré con latas viejas y muy descuidadas, nada catalogado. A cargo estaba un auxiliar de servicios que cumplía diversas labores, aunque había un superior que era absolutamente nominal, nunca lo vi aparecerse. Para la Universidad debe haber sido un problema tener todos estos materiales, porque ocupaban lugar y no tenían espacios, y además había un desdén hacia todo lo que era cultural. (VARGAS, 2021)**

En este periodo desaparecen negativos originales, copias de proyección, equipos técnicos, libros, afiches y materiales del centro de documentación, lo cual debe considerarse como uno de los daños más graves que ha experimentado el patrimonio audiovisual chileno. Entre las pérdidas, se cuentan negativos originales de las películas *Pintando con el pueblo*



(Leonardo Céspedes, 1971) y *Descomedidos y chascones* (Carlos Flores, 1973), además de la colección completa de afiches y recortes de prensa<sup>10</sup>. Sabiendo esta situación de abandono, el productor cinematográfico Abdullah Ommidvar ofreció en el año 1995 trasladar la colección de películas a su recién inaugurada Fundación chilena de las imágenes en movimiento, institución privada que finalmente se hizo de las colecciones mediante un convenio aprobado por la rectoría de la Universidad.

## CONCLUSIONES

Diversos autores (BRUNNER, 1981; CATALÁN; MUNIZAGA, 1986; CATALÁN, 1988; MOULIÁN, 1997; DONOSO, 2012; ERRÁZURIZ; LEIVA, 2012; DONOSO, 2019), coinciden en que las políticas culturales de la dictadura chilena operaron en dos momentos. Por una parte, la censura de la producción opositora al nuevo régimen, acompañadas por la instalación refundacional de una cultura oficialista de carácter nacional y militar. Por otra parte, el desplazamiento de ésta última a cambio del modelo neoliberal, que fomentó la autosubvención financiera de las instituciones, cuya regulación provocó la supresión de los sectores culturales más importantes del Estado hasta antes del golpe de Estado de 1973. A lo anterior, y tras la caída de la dictadura, debe contemplarse la ausencia de medidas reparatorias por parte de los nuevos gobiernos de transición, quienes contribuyen a consolidar y proyectar el modelo. El sociólogo Tomás Moulián caracteriza este periodo por “las operaciones que [...] se realizan para asegurar la reproducción de la ‘infraestructura’ creada durante la dictadura, despojada de las molestas formas” (MOULIÁN, 1997, p. 145). En esta infraestructura, y tal como señalan Catalán y Munizaga, la desmemoria es un elemento central en el modelo neoliberal: “La negación del pasado lleva a la negación de procesos socio-culturales muy importantes, impulsa el desconocimiento de los profundos procesos de participación y ampliación social vividos en los ’60; ignora la emergencia política de actores populares” (CATALÁN; MUNIZAGA, 1986, p. 43).

Esto explica la relación instrumental que tendrá el Estado con sus universidades y el por qué omite cualquier posibilidad de resarcir los daños que el Estado cometió con sus propias instituciones culturales.

---

<sup>10</sup> Si bien no existe un catastro de películas desaparecidas en el contexto del golpe de Estado chileno, es pertinente puntualizar que algunas obras que actualmente se consideran “aparecidas con posterioridad” (VILLARROEL; MARDONES, 2012, p. 72) en realidad se trata, en menor caso, de copias de primera generación realizadas en años de la Unidad Popular o ampliaciones en 35mm de menor calidad realizadas para difundirse en Europa, a partir de los negativos o copias de proyección que proporcionó la Cineteca de la Universidad de Chile para internacionalizar el cine social chileno. De esas versiones también se han obtenido duplicados en video a partir de telecines realizados posiblemente en la década del noventa, ninguno de ellos visado por la Universidad de Chile, pero que se encuentran en otros archivos nacionales.

Un ejemplo permite ilustrar lo anterior desde el caso de la Cineteca de la Universidad de Chile. En 1991, el Ministerio de Educación, mediante su División de Cultura, solicitó al investigador Daniel Sandoval la realización de un informe denominado “Catastro Fílmico” (SANDOVAL, 1991), en el cual especificaba con detalle las colecciones fílmicas existentes en el país y su estado, incluyendo a Cineteca. Sin embargo, la única medida tomada fue la realización de una copia en 35mm del film silente conservado por la institución, *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925), catalogándola como “restauración definitiva”, señalando que “corría el riesgo de perderse, debido al extravío de algunos negativos extraviados, presumiblemente en los años 80” (MINISTERIO DE EDUCACIÓN, 1996, p. 1-2). Si bien el proyecto promoverá la circulación de la película, a cambio descarta generar condiciones para su conservación, ya que el nitrato original y los negativos retornaron a las condiciones previas existentes en la Universidad<sup>11</sup>. Más allá de las posibles buenas intenciones, cabe preguntarse por qué el Ministerio no consideró relevante fomentar e incidir en la reapertura de la Cineteca de la Universidad de Chile, o restituir las condiciones preexistentes en el país para la conservación del patrimonio audiovisual chileno. A cambio, todo parece indicar que este interés responde a lo que Carlos Ossa detecta como un fenómeno muy propio del periodo: “La centralización de contenidos y reiteraciones de formatos parecían suficientes para domesticar y anular las resistencias u oposiciones” (OSSA SWEARS, 2016, p. 98)<sup>12</sup>.

A partir de los antecedentes cotejados, proponemos cuatro fases que grafican cómo el caso de la Cineteca de la Universidad de Chile grafica los alcances y repercusiones de las políticas culturales de la dictadura en el patrimonio audiovisual chileno. La primera de ellas (1960-1973) vincula dos campos de acción que Carlos Catalán denomina como la “redistribución del capital simbólico y de autoexpresividad cultural” y “La cultura como principio ideológico de identidad revolucionaria” (CATALÁN, 1988, p. 7-13). Corresponderían a una administración pública del patrimonio audiovisual donde se manifiesta una clara vocación educativa, ajena a intereses del mercado, y que paulatinamente adscribe a un proceso político que lleva al colapso del régimen democrático. Un segundo momento (1973-1976) está marcado por el control de las instituciones, el cual dará lugar al desmantelamiento del entramado cultural preexistente, propiciando una refundación cultural del país. La tercera fase (1976-1989) corresponde a la implementación del neoliberalismo como modelo social, cuyos valores desplazarán a las instituciones culturales de su rol social. Finalmente, la última fase (1990-actualidad), permite abrir una discusión posible respecto a cómo las

11 Sobre estos procesos ver: Horta, Luis. “Aproximación histórica a la película *El húsar de la muerte*” en Barril y Santa Cruz (eds.) *El cine que fue: 100 años de cine chileno*.

12 En el año 2008, mediante un convenio entre la Facultad de Artes y el Instituto de la Comunicación e Imagen, se pone fin al comodato con la Fundación chilena de las imágenes en movimiento y las películas retornan a la Universidad de Chile. Se designa a Pedro Chaskel como director de la refundada Cineteca, que en 2010 pasa a constituirse como un Programa Académico.

políticas culturales de la transición a la democracia significaron una continuidad de varios lineamientos establecidos por el neoliberalismo. Este último periodo sería aquello que Paul Ricœur denomina como “olvido impuesto” donde el “olvido institucional, alcanza las raíces mismas de lo político y, a través de este, a la relación más profunda y más oculta con un pasado aquejado de interdicción” (RICCEUR, 2013, p. 578). En este sentido, y siguiendo a Moulián respecto al caso chileno:

**La principal fuente del olvido es el blanqueo promovido desde las alturas, una paletada de concreto venida de arriba y que sepulta la memoria vacilante. En esa operación confluyeron distintas razones de Estado, redes entretejidas por actores diferentes, todos enlazados por el gran objetivo de asegurar y orquestar las nupcias ejemplares entre la neodemocracia y el neocapitalismo. (MOULIÁN, 1997, p. 36)**

En plena explosión de las discusiones sobre la relación entre Estado, sus archivos audiovisuales y las sociedades del siglo XXI, el caso estudiado expresa las tensiones entre memoria, olvido e historia, y que se dan principalmente cuando el cine ocupa un rol en las subjetividades de una comunidad. El estatus de la imagen es finalmente el campo de disputa y permite dimensionar el alcance de lo ocurrido desde las omisiones y las reescrituras de la historia. Esto abre nuevas preguntas respecto a cómo las instituciones sobrevivientes a la dictadura, tales como la Cineteca de la Universidad de Chile, proponen discusiones más sobre el presente de la relación cultura y Estado, por sobre una romantización nostálgica del pasado perdido, permitiendo repensar la condición de la archivística por sobre las soluciones tecnológicas, sino aquello definible como espacios de reflexión crítica pertinente a las diversas materialidades del cine.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUNNER, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago de Chile: Flacso, 1981.
- CÁCERES, Yenny. *Los años chilenos de Raúl Ruiz*. Santiago de Chile: Catalonia, 2019.
- CATALÁN, Carlos. *Estado y campo cultural en Chile*. Santiago de Chile: Ceneca, 1988.
- CATALÁN, Carlos; MUNIZAGA, Giselle. *Políticas culturales estatales*. Santiago de Chile: Ceneca, 1986.
- CHASKEL, Pedro. Informe Cineteca de la Universidad de Chile. *Revista Cine Cubano*, n. 73-74-75, 1972, p. 117-197.
- CÓRDOVA, Jaime. *Cine Documental Chileno: un espejo a 24 cuadros por segundo*. Valparaíso: Ediciones Universidad del Mar, 2007
- CUADRA, Fernando. Facultad de Artes. *Anales de la Universidad de Chile*, n. 3, serie 5, 1983, p. 67-102.
- DONOSO, Karen. *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago de Chile: UAH ediciones, 2019.

DONOSO, Karen. Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico-militar chilena. *Dossier Chile contemporáneo*. *Revista Historiapolitica.com*, Buenos Aires, 2012. Disponible em: <http://historiapolitica.com/dossiers/chile-contemporaneo/>.

EDITORIAL, Comité. "Cine en la sala Isidora Zegers". *Revista Musical Chilena*, v. 28, n. 126, 1974, p. 123-124.

EDITORIAL, Comité. Cine. *Revista Musical Chilena*, v. 29, n. 132, 1975, p. 87-88.

EDITORIAL, Comité. Herminia Raccagni designada decano de la Facultad de Música. *Revista Musical Chilena*, v. 30, n. 133, enero-marzo, 1976, p. 112-113.

ERRÁZURIZ TAGLE, Javiera. Intervención y Depuración en la Universidad de Chile, 1973-1976. Un cambio radical en el concepto de universidad. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online], *Questions du temps présent*, 06 juin 2017. Disponible em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/70688>.

ERRÁZURIZ, Luis Hernán y Leiva, Gonzalo. *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*. Santiago de Chile: Ocholibros, 2012.

GONÇALVES, Rodrigo. *Imágenes de un retrato cinematográfico*. Santiago de Chile: J.C. Sáez Editor, 2013.

JUNTA NACIONAL DE GOBIERNO. *Declaración de principios del gobierno de Chile*. Santiago de Chile, 1974.

LA TERCERA. *Colapso*, 3 de abril 1976, p. 17.

LA TERCERA. "Lista fatal" encuentran al allanar sede de la "U", 9 oct. 1973, p. 5.

MELLER, Alan; MELLER, Patricio. *Los dilemas de la educación superior. El caso de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Taurus, 2007

MINISTERIO DE EDUCACIÓN. *El húsar de la muerte*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, 1996.

MOULIÁN, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Lom Ediciones y Universidad Arcis, 1997

NÚÑEZ, Fabián. La acción de las cinematecas latinoamericanas en tiempos de dictaduras: el caso de la Cinemateca do Museu do Arte Moderno do Rio de Janeiro. *Archivos de la Filmoteca*, v. 73, 2017, p. 43-56.

OÑATE, Kerry. *Proyecto inicial para la Cinemateca Nacional*. Documento inédito, 1973.

OSSA, Carlos. *El ego explotado. Capitalismo cognitivo y precarización de la creatividad*. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2016.

RICCEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2013 .RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2014

SANDOVAL, Daniel. *Catastro Fílmico*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, 1991.

TV GLOBO. *Governo federal publica edital para contratar entidade que vai gerir e preservar a*

*Cinemateca de SP um dia depois do incêndio*. TV Globo, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/30/governo-federal-publica-edital-para-contratar-entidade-que-vai-gerir-e-preservar-a-cinemateca-de-sp-um-dia-depois-do-incendio.ghml>.

### **DOCUMENTOS**

DECRETO Ley n° 50, Designa rectores-delegados en universidades del país, 02 octubre 1973.

DECRETO de exoneración n° 16.798 Universidad de Chile, Santiago, 18 de diciembre 1973.

### **PELÍCULAS**

MIMBRE [Documental]. Dirección: Sergio Bravo. Chile: Centro de Cine Experimental, 1957.

EL HÚSAR de la muerte [Ficción]. Dirección: Pedro Sienna (1925). Chile: Andes Films, 1925. Y Centro de Cine Experimental, 1960. Disponível em: <http://cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2645>.

### **ENTREVISTAS**

Chaskel, Pedro (2020)

Vargas, Nelson (2021)

Zuta, Jessica (2015)

## O MOVIMENTO OPERÁRIO NO CINEMA CHILENO DESDE O EXÍLIO

### **THE WORKERS MOVEMENT IN CHILEAN CINEMA**

Julia Gonçalves Declie Fagioli<sup>1</sup>

**RESUMO** Propomos, neste artigo, uma leitura do filme *Los puños frente al canón*, recém disponibilizado no acervo digital da Cineteca Universidad del Chile, que remete à constituição do movimento operário chileno a partir da retomada dos arquivos. Realizado em 1975, o documentário dirigido por Orlando Lubbert e Gastón Ancelovici permaneceu inacessível durante muitos anos, foi restaurado e exibido no Chile em 2010 e tornou-se acessível online em 2020. De maneira geral, o filme conta a história dos surgimento e desenvolvimento do movimento operário chileno através da montagem das imagens de arquivo. Buscamos refletir, ainda, sobre o retorno a esse movimento durante os anos da ditadura, por parte dos diretores, no período em que estavam submetidos ao exílio.

**PALAVRAS-CHAVE** Documentário; arquivo; exílio; movimento operário; Chile.

**ABSTRACT** *In this article, we propose a reading of the film *Los puños Frente al canón*, recently made available in the digital collection of the Cineteca Universidad del Chile, which refers to the constitution of the Chilean labor movement from the retake of the archives. Filmed in 1975, the documentary directed by Orlando Lubbert and Gastón Ancelovici remained inaccessible for many years, was restored and shown in Chile in 2010 and became accessible online in 2020. Overall, the film tells the story of its emergence and development of the Chilean worker's movement through the montage of archival images. We also seek to reflect on the return to this movement during the years of the dictatorship, by the directors, during the period in which they were subjected to exile.*

**KEYWORDS** *Documentary; archiv; exile; worker's movement; Chile.*

---

<sup>1</sup> Pesquisadora em estágio Pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora e doutora em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais.

[...] o exílio e a tristeza andam sempre de mãos dadas,  
mas é preciso lutar para converter a negatividade do exílio  
em uma nova visão da realidade, uma realidade  
baseada em valores e não em desvalores.  
(Julio Cortázar)

## INTRODUÇÃO

Realizado em 1975 e exibido no mesmo ano no Festival Internacional de Cinema de Berlim, *Los puños frente al cañon* (Orlando Lubbert e Gastón Ancelovici) permaneceu inacessível durante muitos anos, tendo estreado oficialmente no Chile apenas em 2010, ainda que tenha circulado clandestinamente nos anos 1980. Somente em 2020 foi disponibilizado em amplo acesso pela *Cineteca Universidad de Chile*.<sup>2</sup> De maneira geral, o filme conta a história do surgimento e desenvolvimento do movimento operário Chileno através da montagem das imagens de arquivo. Foi iniciado no Chile em 1968 e finalizado na Alemanha, no período em que os realizadores estavam exilados. De acordo com Luis Horta, diretor da *Cineteca*, o filme, após ser recuperado, circulou em diferentes localidades do território Chileno, para somente depois ser disponibilizado no acervo, junto a outras 450 obras (HORTA apud ESPINOSA; LÜBBERT, 2020).

O Chile tem uma vasta produção documental do período em que a maior parte dos artistas foram exilados, após o golpe militar de 1973 (MOUESCA, 1988). A *Cineteca Universidad de Chile* foi a primeira cinemateca do país, fundada por um grupo de jovens cinéfilos em 1961, após a criação do *Cine Club Universitario*. Nos anos 1960 se tornou o mais importante centro de documentação e difusão do cinema chileno, sob a direção do realizador e montador Pedro Chaskel. Em 11 de setembro de 1973 a cinemateca foi invadida pelas autoridades militares e fechada. As atividades retornaram apenas em 2008, desenvolvendo um trabalho agora não só de documentação, mas de recuperação de seu arquivo.<sup>3</sup>

Várias obras passaram muitos anos sem possibilidade de exibição no país, o que tem como consequência uma falta de conhecimento da realidade que buscaram retratar, como podemos perceber na reação dos jovens que assistem à *Batalha do Chile* (Patricio Guzmán, 1975/76/79), documentada por Patricio Guzmán em *Chile, Memória Obstínada* (1997), perplexos por não conhecerem sua própria história. Ao disponibilizar um acervo digital, a *Cineteca* realiza um esforço contra o apagamento da história e da memória do Chile. Num espectro mais amplo, que remete à América Latina de um modo geral, Patricio Guzmán (2017) afirma que há um imaginário da medição do tempo no continente, com referência

---

2 O filme está disponível para visualização no site: <http://cinotecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/4561>.

3 Informações disponíveis em: <http://collectiveaccess.cinotecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/About/Index>.

a acontecimentos históricos, como golpes de Estado, revoluções, terremotos, guerras civis, dentre outros. Por outro lado, há uma tentativa sistemática de apagamento desse imaginário, uma vez que, para além de períodos ditatoriais, “a América Latina é um dos continentes em que são perdidos anualmente mais negativos cinematográficos” (GUZMÁN, 2017, p. 115). Contexto que intensifica a necessidade e a dificuldade de se ampliar a preservação e acesso às imagens e filmes, a exemplo do que ocorre hoje na Cinemateca Brasileira.

Interessa-nos, particularmente, a seção “*Cine Chileno Del Exilio*”, pois trata-se de um modo de dar visibilidade a filmes que passaram muito tempo na clandestinidade, obras invisíveis em determinados lapsos temporais, a que hoje temos acesso. Sobre esse propósito, e sua tarefa de dar livre acesso aos filmes, há um esclarecimento no site da *Cineteca*:

Por que os filmes históricos são tão difíceis de acessar? Por que os arquivos do Chile só esperam que as pessoas venham até eles, e não são eles que abordam as pessoas? Por que em vez de um filme ser exibido no cinema, não fazemos cinquenta filmes chilenos simultaneamente? (CINETECA UNIVERSIDAD DEL CHILE, s/d, tradução nossa)

A resposta a essas perguntas é, justamente, o acesso, não só ao passado, de modo amplo, mas à história audiovisual do país:

Propõe a articulação entre os meios tecnológicos contemporâneos e nosso patrimônio audiovisual. *Cinetecavirtual.uchile.cl* é uma forma de aceder ao nosso acervo cinematográfico de forma plural e aberta, atraindo públicos que geralmente desconhecem a existência de peças audiovisuais do patrimônio local. Neste site você encontrará uma parte importante da história audiovisual do país. (CINETECA UNIVERSIDAD DEL CHILE, s/d, tradução nossa)

Eduardo Morettin (2015) assinala que desde os primórdios da história do cinema há discussões em torno da importância dos arquivos fílmicos, da produção de um testemunho de época e da garantia de que aqueles registros estariam guardados para o futuro. O autor reitera que a constituição dos arquivos fílmicos seria uma dimensão patrimonial do cinema. Numa abordagem semelhante, Catherine Russel (2018) afirma que o arquivo, como uma forma de transmissão, oferece um meio único de exibição e acesso à memória histórica, implicando diretamente na maneira como a cultura histórica é imaginada.

Diante dessa possibilidade de investigar o acervo da cinemateca, propomos um olhar para a constituição do movimento operário chileno a partir da retomada dos arquivos em *Los puños frente al canón*. Buscamos refletir, especificamente, sobre a importância do gesto dos diretores Orlando Lübbert e Gastón Ancelovici, que retornam à história do movimento no período em que estavam exilados em decorrência da ditadura militar.

### **MONTAGEM DOS ARQUIVOS E REELABORAÇÃO HISTÓRICA DURANTE O EXÍLIO**

Em 1970, com o início da Unidade Popular, os cineastas chilenos escreveram o Manifesto dos Cineastas da Unidade Popular, no qual se comprometeram com a tarefa da libertação nacional e da construção do socialismo, resgatando valores da identidade cultural e



política. Entre outras afirmações, declararam que os cineastas deveriam ser comprometidos com o fenômeno político e social do seu povo e que o cinema chileno deveria ser uma arte revolucionária (CINECHILE, 1970). Entretanto, na primavera de 1973, o golpe militar interrompe o avanço do socialismo e, assim, altera também a forma de fazer cinema. Além das milhares de pessoas mortas, muitas foram presas e torturadas. Sobre o período, a pesquisadora Jacqueline Mouesca (1988) afirma que uma lápide caiu sobre a vida cultural chilena. Com a morte do professor e diretor de teatro Victor Jara, em 16 de setembro de 1973. Logo após o início do regime militar, avançaram a censura e as proibições. Mouesca relata que, naqueles dias, foram realizados registros que dariam a volta ao mundo: “grupos de soldados queimando livros. Era, para os olhos consternados de milhões de pessoas no mundo, a imagem clássica do fascismo e sua vocação de destruição cultural” (MOUESCA, 1988, p. 137, tradução nossa). Os soldados queimaram livros e, em visita à Chile Films,<sup>4</sup> queimaram também toda película encontrada que contivesse “material progressista e esquerdista”, segundo Marcos Llona (apud MOUESCA, 1988, p. 137, tradução nossa), funcionário da instituição. Foram queimados todos os cinejornais filmados de 1954 em diante, tal como a visita de Fidel Castro ao Chile em 1971, dentre outras relíquias. O cinema de ficção chileno também foi destruído “por via das dúvidas”, além dos laboratórios, sob o pretexto de estarem em busca de armas.

Com isso, tanto o cinema quanto as outras artes passaram por um exílio em massa de seus artistas e intelectuais. Contudo, Mouesca (1988) chama atenção para o fato de que o exílio não os emudeceu, pelo contrário: “O exílio teve, desse ponto de vista, um efeito fecundante, vitalizador” (MOUESCA, 1988, p. 140, tradução nossa). O período se tornou uma possibilidade aos artistas chilenos de refletir sobre seu país, com o imposto distanciamento, algo que não seria possível se lá estivessem durante a ditadura. Assim, “o exílio cria um tempo e espaço diferentes. Altera uma certa memória imediata do evento, mas faz com que se compreenda melhor as grandes características da experiência em sua duração” (ABARZÚA, 1979 apud MOUESCA, 1988, p. 140, tradução nossa). O lugar que foi deixado pelo exilado e aquilo que lá acontece acaba por ganhar um novo sentido. Além disso, a distância forçada faz com que os exilados se sintam, ao mesmo tempo, afetados e impotentes diante das injustiças cometidas e do regime repressor e, assim, o cinema torna-se uma ferramenta de denúncia.

A partir de uma perspectiva totalmente distinta, o intelectual palestino Edward Said (2003) afirma que o exílio é uma fratura incurável entre uma pessoa e sua terra natal, algo que faz com que ela carregue uma tristeza essencial impossível de se superar. Segundo o autor, ao ser separado de sua terra natal, o exilado é separado também de suas raízes, de seu passado, o que faz com que o seu estado de ser seja descontínuo. Por essa razão, “grande parte da vida de um exilado é ocupada em ocupar a perda desorientadora, criando um novo

---

4 Empresa estatal de cinema chileno criada em 1942 e privatizada durante a ditadura de Augusto Pinochet.

mundo para governar” (SAID, 2003, p. 54). Talvez este seja um fator essencial que leva essas pessoas a se tornarem romancistas, intelectuais ou ativistas políticos.

A produção cinematográfica do exílio, documental em sua maioria, inaugura o testemunho na produção chilena, pois o exilado sente uma necessidade de contar sua tragédia, abordando, ao mesmo tempo, a história política e cultural. Zuzana M. Pick, ao tratar do desenvolvimento do documentário chileno, avalia o período:

Embora o exílio fosse marcar uma ruptura no desenvolvimento do cinema nacional, o trabalho de cineastas radicados em muitos países do mundo afirmou sua continuidade com essa tradição criativa e comprometida. A riqueza e variedade das modalidades de pesquisa de realidade que o cinema documentário realizado pelos cineastas chilenos no exílio reconstrói nasce da experiência cinematográfica do passado e é determinada por um processo político que marcou mais de uma geração de artistas e criadores chilenos (PICK, 1984, p. 34, tradução nossa).

O período do exílio, que, segundo Pick, foi de 1973 a 1983,<sup>5</sup> foi o mais produtivo do cinema chileno, com 178 filmes, ao todo. Dentre eles, destacam-se *Los puños frente al canón* (Lübbert e Ancelovici, 1975) e a trilogia *A batalha do Chile* (Guzmán, 1975, 1976, 1979), ambos finalizados no exílio. O primeiro trata da história do movimento operário no país através de narrações, entrevistas e material de arquivo. Já a trilogia de Guzmán trata – a partir de diversos ângulos – da história política do Chile, desde a chegada da Unidade Popular ao poder, com a eleição de Salvador Allende, até o golpe militar de 1973 e suas consequências.

Além de se tratar de um período de forte repressão política, como assinala Zuzana M. Pick (1984), o engajamento político é uma característica fundamental do documentário latino-americano:

Na América Latina, o documentário foi proposto como um instrumento indispensável para a tomada de consciência política. É por isso que, em nosso continente, os documentaristas não se limitaram a registrar em imagens o exotismo de rostos e paisagens. O compromisso social dos cineastas, ligado a uma atitude militante, transformou o cinema documental em um campo de experimentação de modalidades estéticas e narrativas. Assim, a busca constante de formas que permitam desvendar a realidade, o modo de filmar a história e a valorização dialética da experiência individual e coletiva não correspondem a abordagens que vão além da especulação sobre a forma cinematográfica (PICK, 1984, p. 34, tradução nossa).

Havia, portanto, uma preocupação e um compromisso dos cineastas que perpassava todo o continente, não apenas de filmar a história, mas de como filmá-la e de contá-la através do cinema. Quando desenvolve sua teoria do conhecimento e do progresso, Walter Benjamin (2009) afirma que todo fato histórico apresentado dialeticamente se torna um campo de forças, “no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história

---

5 É importante ressaltar que alguns cineastas apenas retornaram definitivamente ao Chile após o fim da ditadura, em 1990.

posterior. Ele se transforma nesse campo de forças quando a atualidade penetra nele. E o fato histórico se polariza em sua história anterior e posterior sempre de novo, e nunca da mesma maneira” (BENJAMIN, 2009, p. 512).

Ao retomar a história do surgimento do movimento operário, desde o fim do século XIX até o início dos anos 1930, Gaston Ancelovici (1945-2017) e Orlando Lübbert (1945-) produzem uma relação entre os tempos, entre o momento da ditadura de Augusto Pinochet, que estão vivendo, na condição de exilados, e o tempo das imagens de arquivo utilizadas no filme. A perspectiva dos diretores sobre os fatos históricos abordados é delimitada pelo momento histórico que atravessam e, de maneira muito particular, pelo lugar que estão; afetados pela perda desorientadora gerada pelo exílio. O exílio intensifica a dificuldade de se vislumbrar a história posterior dos fatos, tornando fundamental recuperar as imagens, montá-las, dar visibilidade às histórias negligenciadas, para que o momento presente também não seja esquecido no futuro. Para Benjamin, a história é inacabada e pode ser alterada pela rememoração. Portanto, um momento de opressão e violência contra a classe operária, tal como nos anos da ditadura no Chile, poderia ser mais bem compreendido – e, talvez, até combatido – a partir de uma outra percepção da história dessa classe, de seu surgimento, sua constituição. Nessa perspectiva, uma imagem só pode ser apreendida no presente a partir da capacidade de compreensão daquele tempo. Algo que Benjamin denominou o “agora da cognoscibilidade”, que seria como um momento de despertar de um sonho, um momento de ruptura (BENJAMIN, 1994).

Esse conhecimento não se dá de maneira completa, mas apenas em lampejos. Trata-se de uma tarefa do historiador, que neste caso se estende ao cineasta que trabalha com as imagens de arquivo, tomando a montagem como método de pensamento e recolhimento dos resíduos da história para “fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2009, p. 502). Sobre o uso das imagens de arquivo no cinema e o próprio cinema como arquivo, Catherine Russel retoma as teorias de Walter Benjamin sobre a montagem, tal como postuladas no livro *Passagens*, para dizer que as imagens fazem parte do processo arqueológico de escavação e construção histórica. A autora denomina arquiteologia<sup>6</sup> o uso crítico dos arquivos, seja na reapropriação, seja na consulta aos acervos, um método que, segundo Russel, se aproxima da concepção benjaminiana da história como dialética e não linear (RUSSEL, 2018).

Nesse sentido, *Los puños frente al canón* se tornou um importante documento histórico, uma vez que o filme foi realizado com poucos recursos e o material de arquivo é único, já que não está mais disponível. Em 1968, enquanto realizavam imagens em uma ocupação em Nihue (Santiago), Gaston Ancelovici e Orlando Lübbert foram presos. O ocorrido despertou a vontade dos diretores de pesquisarem a história do movimento operário. Nessa ocasião,

---

6 O termo originalmente utilizado por Catherine Russel (2018) é *archiveology*, que optamos por traduzir livremente como arquiteologia, por reconhecer que autora parece querer mesclar as palavras arquivo e arqueologia.

reuniram muitas fotografias do movimento, do qual não havia registro – tratava-se de um conteúdo agitador. Essas imagens foram o gérmen do primeiro filme dos diretores. Lübbert passou dois anos pesquisando a história do movimento operário na Biblioteca Nacional, em revistas antigas como *Sucessos* e *Zig-Zag*, extraindo delas material de arquivo. Com o clima político cada vez mais tenso, o material tinha se tornado “subversivo” para o novo regime e precisava ser retirado do país, pois eles sabiam que correriam risco. Com os rumores de golpe, levavam o material para vários lugares. A partir das condições iniciais de realização do filme, percebemos, com base na teoria de Benjamin, que se trata de um trabalho com as imagens de arquivo, de rememoração. Porém, nesse caso, é essencial levarmos em consideração a capacidade de assimilar a história e a singularidade do momento em que ela é apreendida e reelaborada, e como isso a pode transformar – trata-se da ideia de seu inacabamento. Tal gesto rememorativo é essencial, no entanto, ainda não poderia substituir, de maneira concreta, a salvaguarda física do material e as implicações da sua destruição.

Num segundo momento, após o adiamento do filme e o exílio dos diretores, podemos levantar dois aspectos fundamentais, que são: *i*) o fato de que foi preciso se arriscarem para que as imagens sobrevivessem; e *ii*) as condições de sua realização, em 1975, na Alemanha Oriental. Em entrevista concedida por ocasião da disponibilização do filme na *Cineteca* virtual, Orlando Lübbert afirmou:

Conseguimos tirar as caixas, que viríamos encontrar no ano seguinte, quando saíssemos do Chile. Primeiro fui para o México, onde me ajudaram a processar um passaporte alemão, graças às minhas raízes alemãs. Fomos buscar o material na Suécia e depois com o Gastón nos encontramos na Alemanha, onde começamos a procurar alguém que nos ajudasse a produzir o filme e começamos a trabalhar. Naquele momento tudo fez mais sentido do que nunca (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020, s/p., tradução nossa).

Tudo fazia sentido naquele momento, pois era necessário retornar ao passado para compreender o presente, e os arquivos propiciavam uma abertura da história e uma reconexão não apenas com a história do Chile, mas com seu país de origem, do qual foram expatriados. Na condição de exilados, esse trabalho historiográfico é inevitavelmente atravessado pelos acontecimentos do presente, o que fica visível nas escolhas de montagem dos diretores, como veremos a seguir.

### **LOS PUÑOS FRENTE AL CAÑON: OS ARQUIVOS DO MOVIMENTO OPERÁRIO CHILENO**

O filme se inicia com uma trilha que remete à música tradicional chilena e fotografias de manifestações, que aos poucos vão ganhando movimento. Antes mesmo do título do filme, na abertura, uma bela sequência de fotografias e alguns planos em movimento mostram imagens de manifestações. As primeiras delas são de crianças e jovens, todos com um sorriso no rosto, demonstrando esperança no espírito revolucionário. Em seguida começam a aparecer os operários e uma característica em comum que atravessa o trecho anuncia o

título do filme: os punhos em riste. Após a cartela com o título, a narração afirma que os militares escrevem a história com o sangue operário, anunciando o tema que será tratado ao longo do filme, enquanto vemos, neste momento, imagens do dia 11 de setembro de 1973, quando ocorreu o golpe militar que resultou em uma ditadura de quase 20 anos de duração. Nos planos seguintes o narrador atribui ao movimento operário um histórico de combate e heroísmo.

Em uma sequência de imagens de militares, montadas em uma série que nos permite perceber a violência desmedida não apenas de suas armas e tanques, mas algemar, vendar e imobilizar os civis. A câmera lenta, em alguns momentos enfatiza o modo como era utilizado o uso da força. A trilha, com sons de sintetizadores, dá um tom de gravidade e há, ainda, na banda sonora, um discurso militar do período da ditadura e, numa última camada, estampidos de tiros. Uma complexa montagem anuncia o tema do filme e destaca a violência militar e a resiliência dos militantes operários ao longo de sua história de luta e sofrimento. No fim do trecho, vemos a imagem de um homem com as mãos amarradas, a partir da qual se estabelece uma relação dialética com as palavras de defesa do regime militar.



Figura 1: frame do filme *Los puños frente al cañon*.

É então que o filme faz um recuo histórico, de 1973 para o surgimento do movimento operário chileno, em 1879. O movimento nasce após a guerra entre o Chile e a união Peru-Bolívia, quando o primeiro passa a obter o controle de terras salitreiras. Com isso, surge uma oligarquia agrária no país, controlada por empresas estrangeiras – em sua maioria,

inglesas –, o que gera, ao mesmo tempo, uma dominação econômica e cultural. Para uma caracterização imagética dessa hegemonia, são utilizadas fotografias da cidade, como por exemplo da Tienda Inglesa Redel ou do Banco Anglo Sud-Americano. Além disso, são inseridas na montagem as logomarcas de diversas empresas inglesas – os nomes aparecem na forma de notícias num cinejornal – enquanto a música oferece um contraponto, uma ironia em relação ao que o narrador chama de imperialismo inglês. Entrevistado sobre o filme em 2020, Orlando Lübbert faz a ressalva de que termos como “imperialismo” podem ter ficado datados com o tempo.<sup>7</sup> No entanto, reconhecemos aqui a pertinência e a atualidade da crítica e da ironia em relação a essa dominação econômica e cultural historicamente exercida e perpetuada na América Latina desde a colonização.

Em um esforço de recuperar uma história pouco conhecida, o filme é organizado em blocos que marcam períodos e acontecimentos. Uma cartela preta com letras brancas sinaliza o ano de 1900. Nas cenas seguintes, ouvimos “Canto a la pampa”,<sup>8</sup> música popular chilena, acompanhando fotografias de trabalhadores e do deserto. A música ressalta o tom melancólico relativo à miséria do povo chileno, do qual os realizadores estão distantes. O texto informa que eles vagavam pelos pampas em busca de trabalho e, quando o conseguiam, eram submetidos a jornadas de 12 a 16 horas e baixos salários. Há, ainda, imagens de uma reencenação de momentos daquele período que, como veremos mais tarde, foram narradas por um operário ainda vivo à época das filmagens, nos anos 1960. Em seguida, uma nova cartela com a inscrição: “*Nasce la conciencia*”. Agora, vemos a entrevista do operário Carlos Reyes, em que ele descreve as condições do trabalhador nesse período. Trata-se de um sobrevivente do massacre de Santa Maria e as encenações foram realizadas com base nos seus relatos, uma vez que não havia registros. Sobre a entrevista e a encenação, Orlando Lübbert relata:

Temos o testemunho de um velhinho que encontramos por acaso em La Legua, durante uma exibição de nossos slides e que acabou por ser o último sobrevivente do Massacre de San Gregorio de 1921. Com esse testemunho reconstruímos o massacre de Antofagasta. Circulou muito e causou furor, era uma questão muito exótica e também porque de alguma forma explica o golpe militar no Chile. (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020, s/p., tradução nossa)

A encenação reconstitui esse eterno retorno mencionado por Lübbert, pois reforça a ideia da repetição da violência e perseguição militar aos trabalhadores. É claro que, isoladamente, a encenação não dá conta de reconstituir o acontecimento histórico. Porém, colocada em relação aos outros arquivos recuperados e ao testemunho verbal de um sobrevivente, contribui para a construção do gesto rememorativo do filme e para contar uma história esquecida.

---

7 Sobre isso, afirmou: “O filme é feito para outra época, tem uma linguagem que pode incomodar porque falavam de imperialismo, marxismo, Guzmán mudou muitos termos para *A Batalha do Chile* e facilitou um pouco, mas eu nunca faria isso. Parece-me que *Los puños frente al cañón* é um filme digno de processamento, que se discuta, que quem estuda história possa utilizá-lo, deve servir de material de reflexão” (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020, s/p.).

8 A música parece ser cantada por Ángel Parra, que esteve no México e na Alemanha Oriental durante o exílio.

Além disso, trata-se de um gesto de reparação histórica, pois enquanto havia imagens de arquivo das cidades e das oligarquias, desse período, esse esquecimento é, também, fruto da invisibilidade da classe trabalhadora e, especialmente, da violência a ela imposta.

O filme, então, trata do massacre de *Santa Maria de Iquique*, ocorrido em 1907, no qual 2000<sup>9</sup> trabalhadores foram metralhados; do massacre de *San Gregorio*, de 1921, com 300 trabalhadores mortos; e de *La Coruña y Ponteverde*, que matou outros 2000 trabalhadores. Vemos, assim, a encenação, enquanto ouvimos o testemunho e sons de tiros, remetendo de maneira direta ao massacre de 1907, mas, de modo subjetivo, aos outros e ao histórico da violência do Estado contra os operários. Ao longo de todo o trecho a montagem recupera imagens de paisagens, do solo do salitre, associando a luta operária à terra. As paisagens são um contraponto reflexivo que, de certo modo, remetem à distância geográfica, dos exilados em relação ao seu país. Além disso, com a inserção dessas imagens, sem associação direta à narração, o filme nos parece indagar sobre o valor da vida dos operários e aquele dos materiais extraídos do solo.



Figura 2: frame do filme *Los puños frente al cañon*

---

9 O filme afirma que 2000 trabalhadores foram mortos, no entanto, os dados seguem ainda hoje imprecisos, entre 2 e 3,6 mil.

Nas cenas seguintes os diretores recuperam imagens das oligarquias e das cidades do início do século. São, em sua maioria, fotografias e, dentre elas, um importante personagem é identificado à medida que a câmera passeia por uma imagem com outras pessoas. Trata-se de Luís Emílio Recabarren, um dos fundadores do Partido Comunista Chileno em 1922. Há as entrevistas em que os operários sobreviventes falam sobre Recabarren, e muitas imagens de arquivos de jornais escritas por ele, como, por exemplo, *El Socialista* e *La voz obrera*, dentre outros. Há, ainda, imagens de desfiles e manifestações do *Partido Obrero* e da *Federación Obrera*, enquanto a narração reflete sobre o fato de que, neste momento de sua história, a classe operária já tinha consciência de que era a única força capaz de instaurar uma sociedade mais justa. Dentre as cenas das manifestações, está a imagem de algumas crianças segurando uma placa que diz: “*Escuela de proletários N° 1*”.



Figura 3: frame do filme *Los puños frente al cañon*

Provavelmente são filhos dos operários, que acabam por expressar, ainda que de maneira sutil, a esperança num futuro menos opressor. A narração, porém, alerta que o trabalhador “sabe que não poderá superar sua condição de miséria e exploração enquanto exista o capitalismo” (referência do filme). Vemos, então, na cena, um misto de esperança no futuro com a melancolia daqueles que estão apartados de sua pátria, de sua história e de sua identidade.



Uma nova cartela anuncia o tema seguinte: “A vida em sociedade”. Retornam à cena as oligarquias, agora em imagens filmadas que se assemelham às aquelas de um Cine Jornal. A trilha confere um tom irônico à cena, que depois de instantes é interrompida por um momento de silêncio seguido de sons de tiros. Assim, mais uma vez estabelece-se uma relação dialética através da montagem, que evidencia a imensa desigualdade social do país e a violência dirigida aos trabalhadores. Há ainda um gesto importante da montagem, que nos remete novamente às questões ligadas ao registro e à preservação. Enquanto há imagens filmadas do cotidiano da oligarquia em atividades triviais, dos trabalhadores há apenas raras fotografias, o que reforça a invisibilização de sua história. A história do cinema chileno está ligada aos cinematógrafos que chegaram no início do século XX, enviados da França e da Itália. É importante, ainda, lembrar que, segundo Orlando Lübbert (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020), a maior parte do arquivo consultado foi destruído no período da ditadura, o que faz com que o filme em si seja, hoje, um importante arquivo no que diz respeito à história do movimento operário e dos trabalhadores chilenos.

A narração mais uma vez reafirma que a oligarquia é marcada pelo apoio à violência contra os operários e traz novamente a memória dos massacres ocorridos entre 1900 e 1920. É nesse tom, com uma trilha melancólica – sentimento que atravessa o filme –, que uma nova cartela anuncia a década de 1920. Nos planos seguintes vemos imagens filmadas das minas, onde se explorava (e ainda se explora) o salitre, e também o cobre, o ferro, o carvão e outros materiais. No entanto, não apenas o solo é explorado, como nos lembra a narração, que diz: “junto com as riquezas da terra vão as do operário (...) explorados até a morte” (referência do filme). E uma nova etapa da luta se impõe: com a invenção alemã de um salitre artificial, o desemprego leva o trabalhador dos pampas a viver nas ruas de Santiago. Num contexto internacional próximo à Revolução Russa, qualquer iniciativa dos trabalhadores era duramente reprimida, logo, no contexto industrial também havia uma superexploração dos operários – a narração explica os fatos enquanto vemos, nas imagens, a indústria em seu pleno funcionamento.

Enquanto trabalhadores hasteiam uma bandeira dos Estados Unidos, mais uma vez um tom irônico é colocado pela inserção da trilha sonora, que remete ao circo. A narração situa historicamente o crescente imperialismo estadunidense nos anos 1920 enquanto a câmera percorre o mapa desde a América do Norte até a América do Sul. Os planos seguintes são de militares, enquanto a narração explica que, no momento em que os Estados Unidos buscavam “eliminar os perigos da luta de classes”, em 1924, o país sofre um Golpe de Estado que resulta em uma nova constituição, de 1925, legitimando um estado centralizado e autoritário. Justamente em dezembro de 1924, morre Recabarren, intensificando o clima de melancolia e desesperança que se expressam na trilha sonora e na repetição das fotografias do líder comunista – algo que nos remete à morte de Salvador Allende. Em um tom de homenagem, o filme recupera os seguintes dizeres de Recabarren: “*No tiene, pues, nada que esperar el pueblo de otra parte, sino de su propia acción conjunta, de su propio esfuerzo*” (referência do filme). Do luto à luta, vemos as imagens de arquivo do funeral, que acaba se tornando uma manifestação de trabalhadores. A velocidade do plano vai diminuindo, até que a imagem é

congelada e resta a pergunta: “como avançar?”. E assim o filme assimila e nos devolve a questão dos operários num momento em que parecia não haver saída.



Figura 4: frame do filme *Los puños frente al cañon*.

Inicia-se, ali, uma violenta ditadura militar, sob o comando do Coronel Carlos Ibáñez del Campo. A partir daí, o filme retoma imagens realizadas pelo governo para vender uma ideia de progresso, trabalho e eficácia; porém, seu sentido é alterado, tanto pelas relações estabelecidas na montagem, que deixam claro de que lado estão os diretores e, ainda, pontualmente, na relação dialética com a trilha sonora e no gesto irônico da narração, ao dizer, em inglês: *public relations*.

No entanto, o período militar é duramente atingido pela crise econômica de 1929, e a classe média, assolada pela crise, se alia ao povo, o que resulta na queda de Ibañez, em julho de 1931. Os Estados Unidos, também em dificuldades econômicas, deixam de apoiar o regime, o que contribui para o seu fim. Assim, marinheiros se unem aos operários e irrompe uma revolução social. Em junho de 1932, a força aérea dirigida por Marmaduque Grove toma o governo. Junto a ele, Eugenio Mate, intelectual socialista, proclama a República Socialista do Chile. Eles tomam o controle da indústria estrangeira para promover a industrialização do país, mas o movimento operário está dividido e, depois de apenas 12 dias, há um contragolpe.

Orlando Lübbert (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020) se refere aos anos 1930 e a Marmaduque Grove como fundamentais para compreendermos o Chile, associando-o, também, à figura de Salvador Allende – encontra-se, aí, o gesto fundamental do filme: compreender a atualidade dos anos 1970 a partir dos antecedentes históricos da luta operária, da militância e do poder, no país. No outro espectro político, associa Arturo Alessandri – por duas vezes presidente do Chile (1920-1925 e 1932-1938) – a uma direita que se apropria dos ideais do povo e da luta social em nome de seus próprios interesses. O diretor diz: “Hoje vejo como tudo se repete na linguagem, na mesma ignorância histórica e me parece terrível” (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020, s/p., tradução nossa). É interessante notar que, ainda nos dias atuais, se faz presente no discurso do diretor a associação entre o período abordado no filme e o período em que foi realizado, bem como a importância de conhecer os processos históricos, expondo a maneira como o apagamento faz com que as catástrofes se repitam.

Ao término do filme, há um retorno às imagens iniciais de armas e soldados, remetendo a outro golpe, o de 1973. A narração, em tom melancólico, nos lembra que a história se repete, e novamente será preciso enfrentar as forças militares preparadas pelos Estados Unidos. É interessante notar que, diante de um momento de exceção, exilados de seu país, Gastón Ancelovici e Orlando Lübbert realizam, através da montagem dos arquivos, um recuo histórico para compreender o presente (1975), à luz dos acontecimentos do passado, em um gesto que é rememorativo, mas, ao mesmo tempo, os coloca num espectro político específico, ao lado dos trabalhadores, como aqueles que são repetidamente explorados, violentados e vitimizados por agentes opressores, tal como o exército e seus aliados. Porém, nos planos finais, de manifestações de operários, percebemos que, apesar da tragédia que se repete na história, ainda há esperança, no texto de encerramento:

Fazer do Chile uma lição; de cada golpe, de cada disparo, uma lição. O caminho é longo, mas é nesta longa caminhada que marcham as forças anti-imperialistas de todo o mundo. Esta força irreprimível empurra a história, pois adiante está a tarefa de quebrar, uma depois da outra, as pesadas lanças da burguesia.

### **RETOMAR E REMEMORAR A LUTA OPERÁRIA DURANTE O EXÍLIO**

O movimento do filme, de tomar o golpe de 1973 como ponto de partida para um retorno ao surgimento do movimento operário, demonstra como os acontecimentos históricos incidem uns sobre os outros. No que diz respeito aos arquivos retomados, nesse gesto cíclico, o filme produz aquilo que, para Sylvie Lindeperg (2010), seria um imbricamento de olhares. A autora defende a importância das imagens de arquivo para a compreensão – ainda que parcial – de um acontecimento histórico, e lembra que o historiador escreve sempre após o acontecimento, construído primeiro no instante, “no tempo do acontecimento – que é também o do plano –, depois no agenciamento de diferentes planos que se opera no desenrolar do filme” (LINDEPERG, 2010, p. 337). Trata-se de pensar como se relacionam

esses dois momentos fundamentais do cinema de arquivos, que são a gênese, o momento em que uma imagem se inscreve, sua intenção e as condições de sua produção, e, depois, o agenciamento entre os planos, a saber, a montagem. Sylvie Lindeperg define que a gravação da imagem, o plano, corresponde à tomada, enquanto a montagem, seu segundo momento, corresponderia à retomada. A autora ressalta, ainda, que a retomada depende da singularidade da tomada, pois sempre há algo de irredutível nesse primeiro momento, que diz respeito ao olhar daquele que produz a imagem, algo que resiste ao tempo e se revela à medida que a imagem é reutilizada.

Na imagem, o registro do acontecimento pode ser anterior à sua compreensão. De acordo com o pensamento de Lindeperg, no momento da retomada, no retorno à imagem, é possível voltar a atenção para algo que já estava lá, desde a sua produção, no momento da tomada, e que ainda não havia sido percebido. *Los puños frente al cañón*, assim como outros filmes de arquivo realizados no exílio, tem uma singularidade referente ao momento da retomada, pois, se no momento da montagem lança-se um olhar atualizado e perspectivado às imagens, o que se produz, como filme, é inseparável da condição daquele que o realiza.

Assim como é dito na narração do filme e reiterado na entrevista de Lübbert, há uma repetição histórica de exploração e opressão dos operários, que foi percebida pelos realizadores na realidade, o que os motivou a se aprofundarem na história (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020). Para se recuperar, portanto, no presente, uma experiência dos acontecimentos, é preciso ler as imagens e encontrar nelas a semelhança, que, ela também, “perpassa veloz”; embora possa ser recuperada, não se fixa. “Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal” (BENJAMIN, 1994, p. 110). Trata-se, portanto, de visar e perceber a semelhança naquilo que, do passado, nos surge como vestígio. Um gesto que faz sentido naquele contexto específico, como modo de dar visibilidade àqueles que são as maiores vítimas dos governos militares. O filme chama atenção, também, para o fato de que há poucos registros, imagens e conhecimento acerca da história dos trabalhadores.

É possível aqui retomar, ainda que brevemente, o terceiro filme da trilogia *A batalha do Chile – O poder popular*, lançado em 1979, quando já se completavam seis anos de regime militar, que, de modo semelhante, volta sua atenção à classe operária, mas, nesse caso, à forma como a ditadura de Augusto Pinochet a afetou. O filme, que tem um forte tom melancólico, se inicia com a posse de Salvador Allende como presidente, em 24 de outubro de 1970. Da multidão que a acompanha, escutamos o coro: “à esquerda, unida, jamais será vencida” ou, ainda, “Allende, Allende, o povo te defende”. A narração explica o programa de governo defendido por Allende e busca uma compreensão dos acontecimentos a partir de uma outra perspectiva, levando em consideração aquilo que acontecia com as classes trabalhadoras. Neste filme, Guzmán acompanha mais de perto a luta operária, as ocupações das fábricas, a luta campesina, a insatisfação dos trabalhadores e as dificuldades enfrentadas na busca por uma transição para o modelo socialista.

Assim como nos casos de Ancelovici e Lübbert, a melancolia que atravessa a trilogia de Patricio Guzmán se deve, em parte, à sua situação de exílio, pela maneira como ele elabora a memória dos acontecimentos que antecedem seu afastamento do Chile, mas também como interpreta aquilo que se passa quando já estava impedido de presenciá-los e de se engajar na luta contra a repressão de outras maneiras. Importante ressaltar que o primeiro filme foi realizado numa fase de denúncias enquanto o de Guzmán num momento de reavaliação e adaptação, fora do país. De todo modo, em ambos os casos, a busca pela reconexão com a terra natal não se dá de maneira simples, não significa uma reconciliação com os acontecimentos – pelo contrário – e não consegue restituir a fratura incurável do exílio.

No caso dos filmes de arquivo realizados no exílio, a tomada e a retomada se referem a contextos que implicam a produção, a visibilidade e a preservação. Como aponta Jacqueline Mouesca (1988), a maioria dos filmes do exílio são documentários que têm como objetivo denunciar o golpe militar e suas consequências, além de abordarem a vida no exílio. Nesse sentido, *Los puños frente al cañón* se difere da maioria, pois não denuncia diretamente o golpe, mas o aproxima de um outro contexto anterior, porém, semelhante, como vimos, com uma proposta de “recuperação da memória histórica” (MOUESCA, 1988, p. 144, tradução nossa). De modo geral, porém, a tônica era a mesma, a saber, de uma “manifestação cultural com uma forte conotação política, que lutava para impedir o esquecimento e despertar a solidariedade internacional em torno da causa do povo chileno” (MOUESCA, 1988, p. 144, tradução nossa). Mouesca resalta que a iniciativa se justifica pelos traços afetivos do exílio, pela urgência de reviver certas situações, pois há uma necessidade de se compreender como foi possível chegar àquele contexto – uma parcela da história ainda tão recente e incontornável para aqueles que sofreram com o regime militar – os exilados, os operários, os torturados e os mortos.

A perspectiva de Lübbert, mesmo tantos anos após a realização do filme, confirma essa necessidade, ao dizer que, ainda hoje, o Chile não é um país interessado em resgatar a memória e que não há interesse nesse tipo de cinema. Ainda assim, reafirma uma dimensão afetiva em relação àquilo que produziu: “Eu já fiz cinema político e tenho orgulho de ter feito porque não é fácil” (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020, s/p., tradução nossa). Em *Los puños frente al cañón*, a tomada diz respeito ao surgimento do movimento operário no Chile e a retomada dessas imagens, além de uma recuperação histórica, é atravessada pelo seu contexto de produção. Num primeiro momento, anterior ao golpe, talvez com um certo otimismo, impulsionado pela Unidade Popular e a eleição de Allende e, num segundo momento, quando o projeto é resgatado, pelo exílio, pela ditadura e pela necessidade de preservação e rememoração.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. N: Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 499-530.
- CINECHILE. Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. *Revista Punto Final*, n. 120, 22 dez. 1970. Disponível em: <http://www.cinechile.cl/archivo-66>. Acesso em: 16 maio 2018.
- ESPINOSA, Denisse; LÜBBERT, Orlando. Cineteca de la U. de Chile libera película clandestina de Orlando Lübbert sobre el movimiento obrero chileno. *DiarioUchile*, 7 de set. 2020. Disponível em: <https://radio.uchile.cl/2020/09/07/cineteca-de-la-u-de-chile-libera-pelicula-clandestina-de-orlando-lubbert-sobre-el-movimiento-obrero-chileno/>. Acesso em: 01 jul. 2021.
- GUZMÁN, Patricio. As imagens perdidas. In: *Filmar o que não se vê*: um modo de fazer documentários. São Paulo: Edições São Paulo, 2017. p. 119-120.
- LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. *Catálogo Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2010. p. 318-345.
- MORETTIN, Eduardo. Acervos fílmicos, imagem-documento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos. In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana (org.). *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papyrus, 2015. p. 87-102.
- MOUESCA, Jacqueline. Los anos del exilio. In: *Plano secuencia de la memoria de Chile*: veinticinco anos de cine chileno. Madri: Eds. del Litoral, 1988. p. 137-158.
- PICK, Zuzana M. La imagen cinematografica y la representacion de la realidad. Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile. *Literatura chilena*: creación y crítica, Los Angeles, a. 8, n. 27, jan-mar de 1984. p. 34-40. (Ediciones de la Frontera).
- RUSSEL, Catherine. *Archiveology*: Walter Benjamin and Archival Film Practices. Durham e Londres: Duke University Press, 2018.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

**O CURSO PARA DIRIGENTES DE CINECLUBES (1958):  
MOMENTO DECISIVO PARA A FORMAÇÃO DOS CURSOS  
UNIVERSITÁRIOS DE CINEMA NO BRASIL (UNB E ECA-USP)  
*THE COURSE FOR FILM CLUB DIRECTORS (1958): A DECISIVE MOMENT  
FOR THE FORMATION OF UNIVERSITY CINEMA COURSES IN BRAZIL  
(UNB AND ECA-USP)***

Rafael Zanatto<sup>1</sup>

**RESUMO** No presente artigo, pretendo demonstrar como a realização do Curso para dirigentes de cineclubes (1958) é o epicentro de um processo que se apropriou dos acúmulos conquistados pela geração anterior, universitária e cineclubista, e convergiu para a formação dos cursos universitários de cinema da Universidade de Brasília (UnB) e da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP). Para tanto, apresentarei alguns aspectos dessas propostas comparando as grades curriculares dos cursos para relevar persistências e discontinuidades entre suas efetivas propostas político-pedagógicas. Nesse quesito, será possível medir a importância de Paulo Emílio Sales Gomes, Rudá de Andrade e da Cinemateca Brasileira para inferir sobre a dimensão social, artística e ideológica para a formação dos cursos universitários de cinema no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE** História dos Cursos de Cinema no Brasil; UnB, ECA-USP; Cinemateca Brasileira; Paulo Emílio.

**ABSTRACT** *In this article, I intend to demonstrate how the realization of the Course for Film Club Directors (1958) is the epicenter of a process that appropriated the accumulations gained by the previous generation and converged to the formation of university film courses at University of Brasília (UnB) and the School of Communication and Arts (ECA-USP). Therefore, I will present some aspects of these proposals comparing the curriculum of the courses to reveal persistence and discontinuities between their effective political-pedagogical proposals. In this regard, it will be possible to measure the importance of Paulo Emílio Sales Gomes, Rudá*

---

<sup>1</sup> Historiador, mestre e doutor em História e Sociedade pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (FCL-Unesp, Assis). Realiza a pesquisa de pós-doutorado *A contribuição alemã e francesa à formação das pesquisas históricas de cinema: critérios, teorias e perspectivas*, sob supervisão do Prof. Eduardo Morettin na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bolsista FAPESP (Proc. 2019/13106-8). E-mail: rafael\_zanatto@hotmail.com.

*de Andrade and the Brazilian Film Archive to infer about the social, artistic and ideological dimension for the formation of university film courses in Brazil.*

**KEYWORDS** *History of University Film Courses in Brazil, UnB; ECA-USP; Brazilian Film Archive; Paulo Emílio.*

Não se faz cinema sem cultura cinematográfica e uma cultura viva exige simultaneamente o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro.  
(*Suplemento Literário* do jornal *OESP*, 23 mar. 1957)  
*Funções da Cinemateca*, Paulo Emílio

## INTRODUÇÃO

A realização do Curso para dirigentes de cineclubes, em 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 tese. O curso: *i*) é a primeira iniciativa de ensino de cultura cinematográfica de grande fôlego; *ii*) aglutina atores sociais implicados na formação da cultura cinematográfica no país; *iii*) alia teoria e prática em seu conteúdo programático; *iv*) enfatiza a importância da preservação, difusão, pesquisa histórica e formação no âmbito das cinematecas, dialogando com os pilares da universidade – ensino, pesquisa e extensão; *v*) possui ensino técnico de cinema na grade curricular; *vi*) 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; *vii*) manifesta a adesão a uma estética social cinematográfica que irá se manifestar nos cursos universitários com a maior ênfase que o contexto pós-golpe militar (1964) exigirá desses atores sociais. Em linhas gerais, o artigo pretende sustentar que a formação dos cursos de cinema da ECA-USP e da UnB na década de 1960 se arvora em uma tradição cultural cinematográfica bastante específica, indissociável das histórias do cineclubismo paulista e da Cinemateca Brasileira e das trajetórias de Paulo Emílio e Rudá de Andrade.



## CINEMATECA BRASILEIRA E CINECLUBISMO

É difícil exagerar a importância de Paulo Emílio Sales Gomes para a formação do cinema brasileiro. Foi crítico de cinema, conservador-chefe da Cinemateca Brasileira, professor universitário e de cursos livres, historiador e cineclubista. Desde jovem, pautou sua ação política atuando no campo cultural. Em 1935, lança a revista *Movimento*, participa de comícios e ministra cursos em sindicatos em São Paulo e no interior do estado. À época do Estado Novo (1937-1945), num contexto pouco propício à livre manifestação, acaba encarcerado em decorrência de sua atuação política, prisão de onde escapa para posteriormente ser recapturado e em seguida, dispensado pelas autoridades. Em maio de 1937, parte para o exílio em Paris, onde entra em contato com Plínio Sussekind Rocha, antigo membro do Chaplin Club, o primeiro clube de cinema do Brasil fundado em 1927, entidade responsável pela edição do jornal *O Fan*. Com Plínio, a quem nunca deixou de se referir como mestre, Paulo Emílio conheceu o cineclubismo parisiense e as atividades promovidas pela Cinémathèque Française, à época conduzida por Henri Langlois (SOUZA, 2002).

Às portas da II Guerra Mundial, Paulo Emílio retorna ao Brasil e ingressa no curso de Filosofia da USP. Como estudante universitário, funda em 1940 o Clube de Cinema de São Paulo com os amigos Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, até que a iniciativa é proibida de realizar suas atividades. Com os amigos do cineclubista e da universidade, funda a *Revista Clima*, publicação universitária que conciliava o ímpeto dos cronistas da geração anterior à metodologia científica aprendida na universidade (SOUZA, 2002; MENDES, 2013).

A conciliação entre a prática cineclubista e a atividade crítica se prolongará nos períodos seguintes, quando entre 1946 e 1954 reside em Paris, estuda algum tempo no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC – Institut des Hautes Études Cinématographiques), participa das atividades da Cinémathèque Française assistindo filmes e ajudando Langlois a montar exposições e atua como correspondente do Segundo Clube de Cinema de São Paulo (1946-1947), no qual nascerá a Filmoteca do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo (SOUZA, 2002). Na qualidade de representante internacional da Filmoteca, participa de festivais de cinema; integra juris; participa da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF); publica críticas de cinema n’*O Estado de S. Paulo* e na *Revista Anhembi* e textos de cunho histórico em revistas europeias sobre a obra de Jean Vigo, pesquisa que resultou na biografia histórica homônima premiada com a medalha Armand Tallier na categoria melhor livro de cinema (SOUZA, 2002). Munido dessas experiências, Paulo Emílio retorna ao Brasil em 1954 para organizar as mostras históricas do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954) (ZANATTO, 2021), ocasião em que recebe o convite para dirigir a Filmoteca do MAM (SOUZA, 2002).

Ao lado de Paulo Emílio, Rudá de Andrade atuou no I Festival (1954), ficando responsável por incontáveis tarefas práticas e pontuais, sobretudo as relacionadas às projeções das mostras históricas Grandes Momentos do Cinema e Retrospectiva Erich von Stroheim.

Após estudar no Centro Sperimentale di Cinematografia (1951-1952) em Roma, Itália, Rudá integrou a equipe da Filmoteca (Cinemateca Brasileira a partir de 1956). Quatorze anos mais jovem que Paulo Emílio, Rudá foi, ao lado de Caio Scheiby, o principal esteio do ambicioso projeto de Paulo Emílio na direção da instituição: fomentar o desenvolvimento da cultura cinematográfica no país em todas as suas esferas. No campo da pesquisa histórica, fontes fílmicas e não fílmicas sobre a história do cinema brasileiro foram resgatadas de Norte a Sul do país. Quando finalmente reunidos, os filmes e os demais artefatos da cultura cinematográfica brasileira foram incorporados no acervo da então Filmoteca com o objetivo de serem preservados e utilizados nas atividades culturais promovidas pela instituição (SOUZA, 2009; CORREA JR., 2010).

Ao passo que a difusão de filmes e exposições em mostras e festivais atuava na formação de um público mais amplo, os cursos promovidos pela entidade buscavam formar quadros indispensáveis para o desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil. Já nas críticas de cinema publicadas no *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo* e nos artigos da revista *Visão*, seus objetivos fundamentais eram ampliar o alcance das atividades da Cinemateca, chamar a atenção para a importância da preservação de filmes e das pesquisas históricas, comentar filmes contemporâneos e antigos buscando instruir o leitor e, se possível, atraí-lo como partícipe do fenômeno cultural em marcha. Nesse âmbito, a formação cultural de críticos, realizadores e público, erudito e popular, constitui-se como um projeto político pedagógico (CORREA JR., 2010) que visava contribuir para a formação do cinema brasileiro, mas que, para tanto, necessitava angariar legitimação social para que pudesse efetivamente realizar sua missão. Desse modo, a solidariedade de realizadores, críticos, cineclubistas e cinéfilos era vital para o desenvolvimento do projeto da cinemateca num momento em que a instituição procurava se reerguer do incêndio que, ao final de janeiro de 1957, havia consumido os filmes em 16 mm destinados a empréstimos em cineclubes e parte das pesquisas históricas realizadas sobre o cinema brasileiro (SOUZA, 2002; SOUZA, 2009; CORREIA JR., 2010).

Com esse propósito, a Cinemateca estabelecia laços de solidariedade com jovens cineclubistas de várias partes do país buscando contribuir com a missão de irradiar cultura cinematográfica em escala estadual, regional e nacional. Na matéria “Nova ordem para os cineclubes do mundo” (*Diário da Noite*, 1957), nota-se a ênfase do articulista na importância do apoio constante da Cinemateca Brasileira aos cineclubistas, “que se manifestou através dos Srs. Paulo Emílio Sales Gomes, Rudá de Andrade e Caio Scheiby”, no panorama que estabelece do cineclubismo no período. Segundo o articulista, na esfera estadual, o movimento ganhava densidade com a formação do Centro dos Cineclubes de São Paulo, em julho de 1957. Sob a direção de Carlos Vieira, o Centro, contando com apenas 8 meses de vida, já possuía a filiação de 9 entidades: os cineclubes de Avaré, Campinas, Marília, Santos, Oswaldo Cruz, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, São José dos Campos, São Paulo,

e ainda possuía uma representação na Capital Federal (Rio de Janeiro), na figura do diretor do Grupo de Estudos Cinematográficos, o sr. Dejean Magno Pellegrin.

Além da manutenção destas relações entre as entidades do país, o Centro estabeleceu paulatinamente relações amistosas com entidades do exterior, como o Cineclube do Porto e a Federação Argentina de Cineclubes, e encontrava-se ligado à Federação Internacional de Cineclubes, sediada em Paris, que na época era presidida por Césare Zavattini e secretariada por Georges Sadoul. Esperava-se, por parte do Centro dos Cineclubes, que o estreitamento das relações internacionais no interior da federação ajudasse os cineclubes em sua tarefa de “formar o senso crítico do espectador, para o discernimento das obras que realmente possuam elementos de valorização estética [...] e a influir para a melhoria do índice da produção cinematográfica mundial” (*Diário da Noite*, 17.06.1957).

A menção da notícia à importância de Paulo Emílio, Rudá de Andrade e de Caio Scheiby demonstra como a Cinemateca agia em todos os terrenos possíveis, da prospecção de informação à formação de cineclubes, como observamos na realização do curso para dirigentes e das perspectivas destas entidades, idênticas ao projeto político pedagógico da instituição que, no ano seguinte (1958), promove o Curso para dirigentes de cineclubes, dada a importância estratégica das entidades para a realização de seu projeto de difusão dos filmes antigos, democratização da cultura e formação do cinema brasileiro.

## **O CURSO PARA DIRIGENTES DE CINECLUBES<sup>2</sup>**

Realizado entre 11 de janeiro e 29 de novembro de 1958, o Curso para dirigentes de cineclubes (1958) foi ministrado aos finais de semana para facilitar a presença dos cineclubistas de entidades do interior do estado, como Avaré, Marília, Santos, Campinas, Santo André, etc. (SOUZA, 2002, p. 395-396). Contando com 152 aulas distribuídas em 38 dias letivos (SOUZA, 2002, p. 395-396), o curso foi elaborado pela Cinemateca e pelo Seminário de Cinema do MASP em diálogo com o Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo. A iniciativa objetivou influir decisivamente na formação cultural e técnica de críticos, realizadores e agitadores culturais tendo em vista o papel estratégico desses atores sociais no desenvolvimento da produção e difusão de cultura cinematográfica na capital e nas cidades do interior do estado.

Em sua coluna no *Suplemento Literário* do jornal *OESP*, Paulo Emílio apresenta a iniciativa da Cinemateca no artigo “Cursos de cinema” (*OESP*, 21.12.1957), no qual realiza uma retrospectiva dos percalços que marcaram os trabalhos da instituição ao longo de 1957, como o incêndio e o cumprimento não satisfatório da Lei Accioli N° 4.854<sup>3</sup>, que

---

2 O curso foi anteriormente investigado por José Inácio de Melo Souza em *Paulo Emílio no Paraíso* (2002, p. 395-399).

3 A lei Accioli homenageou seu proponente, o Secretário de Educação e Cultura da cidade de São Paulo João

havia remetido à instituição os valores do repasse municipal na forma de títulos da dívida pública não negociáveis. Diante da manobra encontrada pelo município para cumprir com a legislação recém implementada, entidades culturais como a Cinemateca e o Seminário de Cinema do MASP não puderam contar efetivamente com os recursos provenientes dos convênios municipais, o que não havia ocorrido com a indústria cinematográfica paulista, beneficiada pelo cumprimento dos convênios firmados (GOMES, 1982c, p. 238-239).

Diante da valorização da indústria em detrimento das entidades culturais, Paulo Emílio afirma que tanto o Seminário de Cinema quanto a Cinemateca eram “instituições-chave da cultura cinematográfica brasileira” (GOMES, 1982c, p. 238-239). Enquanto a tarefa do Seminário era atuar na formação de quadros profissionais para a indústria cinematográfica paulista, a atuação da Cinemateca residia na “[...] preparação de quadros para uma tarefa de grande envergadura social: elevar o nível de apreciação cinematográfica de setores cada vez mais amplos de nosso público” (GOMES, 1982c, p. 239). Buscava-se ativar no Brasil um projeto de formação cultural semelhante ao realizado na década anterior por entidades como a Cinémathèque Française, em especial, as atividades voltadas à formação cinematográfica de cineclubistas.

Contudo, a proposta brasileira pretendia ser mais que uma cópia da metodologia francesa, pois com advertiu Paulo Emílio no artigo, apesar das boas intenções dos idealizadores dos cursos, a estratégia pedagógica adotada pela Cinémathèque Française alcançou por vezes resultados desastrosos, formando “verdadeiras aberrações intelectuais”, seres que haviam reduzido suas vidas ao interesse exclusivo do cinema e restrito aos aspectos internos da obra. Como resultado, a massa de noções e informações armazenadas por este tipo de cinéfilo esterilizava-se pela erudição, tornando-o incapaz de perceber os entrecruzamentos do cinema com a sociedade e suas expressões artísticas – princípio fundamental da ideia de cultura cinematográfica. De acordo com Paulo Emílio, a familiaridade com o fato cinematográfico só poderia ser real quando a formação especializada se articulava com um fundo mais geral de outros interesses e conhecimentos artísticos e humanísticos. Nesse âmbito, os dirigentes de cineclubes eram responsáveis por criar uma atmosfera que não fosse favorável ao desenvolvimento de competências áridas, resumidas à erudição fílmica. Caso contrário, o clube de cinema estaria condenado à esterilidade e ao colapso:

**Nessa ordem de preocupações, a Cinemateca Brasileira se esforçou em equilibrar as aulas propriamente cinematográficas com outras dedicadas à iniciação estética, literária, teatral, plástica e musical. Os especialistas encarregados dessas diferentes disciplinas são pessoas cuja formação moderna as levou a se interessar de perto pelo cinema, e que**

---

Accioli Neto. A lei entrou em vigor a partir de janeiro de 1957 e buscava estabelecer um equilíbrio entre o fomento à indústria cinematográfica e o amparo à cultura. Além de estabelecer premiações para produtores, técnicos e artistas do cinema brasileiro, a lei previa a realização de convênios entre o município e entidades dedicadas à conservação e exibição de filmes com fins culturais ou ainda, que mantivessem cursos e seminários para o estudo da técnica e da arte cinematográfica (GOMES, 1982c, p. 238).

**estão preparadas para conduzir os alunos pelos inúmeros caminhos que ligam o cinema a todas as artes. (GOMES, 1982, p. 240)**

O curso foi concebido em três eixos aglutinadores: Cultura Cinematográfica; Cultura Artística e Organização de Cineclubes. No primeiro eixo, relativo à cultura cinematográfica, a Cinemateca Brasileira foi representada por Paulo Emílio, Rudá de Andrade, Francisco Luiz de Almeida Salles e Caio Scheiby. Paulo Emílio ministrou 23 aulas da disciplina de História da Linguagem, do Estilo e da Expressão Social Cinematográfica. Já Rudá de Andrade se incumbiu de 10 aulas sobre Pesquisa Histórica Cinematográfica, Caio Scheiby ministrou 2 aulas sobre Noções Históricas do Cinema Brasileiro e Francisco Luiz de Almeida Salles ofertou 5 aulas de Teoria Crítica. Paulo Emílio e Almeida Salles ainda dividiram a disciplina de Crítica Oral-Debates, cada um se responsabilizando por quatro aulas<sup>4</sup>. Sobre as técnicas de animação cultural no interior dos cineclubes, talvez as sugestões de Bazin sejam reveladoras do que possa ter sido ensinado nos encontros, como sugere no texto “Como apresentar e discutir um filme” (1953): a apresentação do filme deve contemplar seu título, a data de produção, o nome do diretor e o lugar do filme em sua obra, atentando-se para suas principais características (conteúdo e estilo, etc.) e buscando ressaltar sua atualidade, humana e cinematográfica (BAZIN, 2008, p. 69-70).

Para completar o eixo Cultura Cinematográfica, representaram o Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (MASP) Máximo Barro, responsável por 7 aulas na disciplina de Técnica do Cinema, e Plínio G. Sanchez, por 1 aula sobre Produção Cinematográfica. Pela Equipe de Formação Cinematográfica de São Paulo, Álvaro Malheiros ministrou 11 aulas sobre história do cinema e Hélio Furtado do Amaral 5 aulas sobre filmologia. Além das instituições e seus respectivos integrantes, participaram de forma independente o crítico e documentarista Benedito J. Duarte, com duas aulas sobre Documentário Cinematográfico, o crítico e cineasta Marcos Margulies, com 2 aulas sobre os gêneros do Documentário Cinematográfico, o diretor César Mêmolo Jr. com 5 aulas sobre Cinema Experimental, e o professor Gilberto de Souza Lima, com 4 aulas sobre a História das Teorias Cinematográficas.

No primeiro eixo do curso, observa-se como Paulo Emílio é quem concentra o maior número de aulas, delineando a espinha dorsal de sua narrativa histórica articulada entre linguagem, estilo e expressão social. O enfoque de Rudá de Andrade nas pesquisas históricas, o de Almeida Salles na teoria crítica e o de Caio Scheiby na história do cinema brasileiro, acentuam o papel histórico da instituição, complementado pelas disciplinas restantes. Os demais aportes teóricos ensinados no curso, como as noções de filmologia, sinalizam

---

<sup>4</sup> O panfleto com a programação completa do Curso para dirigentes de cineclubes encontra-se conservado pela Cinemateca Brasileira, mas ainda não está inserido na base de dados digital da instituição. O documento foi identificado e organizado como parte do trabalho que desenvolvi como pesquisador e arquivista do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira no Festival 100 Paulo Emílio, realizado entre maio e dezembro de 2016.

as intenções dos organizadores de ensinar critérios científicos úteis à interpretação do fenômeno cinematográfico como um todo.

Percebe-se, nesse conjunto, como a história do cinema detém maior peso em relação às disciplinas reservadas ao ensino técnico e à produção cinematográfica. Contudo, a presença dessas disciplinas revela o objetivo de formar no seio dos cineclubes não apenas historiadores e críticos, mas também realizadores e produtores de cinema. Já a disciplina de Crítica Oral e Debates, de Paulo Emílio e Almeida Sales, acentua a importância da difusão através do ensino de técnicas de condução de debates para fomentar a formação cultural do público de cinema.

Interpretado em conjunto, compreendemos que o conceito de cultura cinematográfica trata da história do público, da crítica e da realização a partir de critérios artísticos e científicos voltados à formação de espaços de sociabilidade que precipitem o contato de novos atores sociais com o passado cinematográfico. Nesses espaços, os interessados poderiam se apropriar do tempo presente, da capacidade de atuar de modo mais consistente na formação do cinema brasileiro, do seu futuro, em um presente marcado pela crise que havia dilacerado a indústria cinematográfica paulista.

No segundo eixo do curso, intitulado Cultura Artística, críticos de cinema e professores da USP elaboraram um programa de aulas sobre cultura geral buscando complementar os conhecimentos específicos tratados no primeiro eixo. Dentro dessa perspectiva, Gilda de Mello e Souza ficou responsável por 12 aulas de Iniciação Estética, enquanto que Ruy Coelho ministrou 5 aulas de Iniciação à Literatura e Lourival Gomes Machado, 1 aula intitulada Filmes Sobre Arte. Ao crítico Delmiro Gonçalves ficou a incumbência de ministrar 5 aulas sobre Iniciação ao Teatro, Armando Ferrari dedicou o mesmo número de aulas à Iniciação às Artes Plásticas e Alberto Soares de Almeida se ocupou de 5 aulas sobre Iniciação à Música. Analisando o segundo eixo, compreende-se em maior medida a dimensão dos comentários de Paulo Emílio sobre a importância de formar cineclubistas capazes de transitar pelos diferentes domínios da cultura, no propósito de se contrapor à ortodoxia da cinefilia francesa (BAECQUE, 2010).

No último eixo do curso, focado na Organização dos Cineclubes, foram encarados todos os problemas relativos às questões práticas de um clube. Carlos Vieira, então diretor do Centro dos Cineclubes do Estado de São Paulo, ministrou 4 aulas sobre a História dos Cineclubes, Caio Scheiby ministrou 5 aulas sobre a Programação nos Cineclubes e o crítico Noé Gertel ensinou em 1 aula Como Divulgar as Atividades dos Cineclubes. Hélio Furtado do Amaral ministrou 1 aula sobre Cineclubes Infantil e Rudá de Andrade tratou da organização dos Arquivos e Biblioteca da entidade. Ao advogado Almino Álvares Affonso ficou a responsabilidade de falar sobre os Aspectos Legais em Torno de um Cineclubes e Jacques Deheinzelin falou sobre Os Cine-Clubes em Face dos Problemas da Produção Cinematográfica Nacional.

Em *Paulo Emílio no Paraíso* (2002), José Inácio compartilha os depoimentos que colheu com Rudá de Andrade, um dos professores, e Gustavo Dahl, à época dirigente do Cineclube Dom Vital que passaria a compor o pequeno quadro de trabalhadores da Cinemateca: Rudá de Andrade valorizou a concepção abrangente do curso, mobilizando alguns dos antigos integrantes da “turma” da revista *Clima*, então professores universitários consolidados, como Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e Ruy Coelho. Segundo José Inácio, a opinião de Gustavo Dahl sobre o curso reforça a de Rudá, quando relata algumas de suas características, como a “perspectiva humanista extremamente abrangente” e a sofisticação de professores formados por intelectuais que “viriam a ser alguns dos grandes espíritos do século XX: Lévi-Strauss, Fernand Braudel, Pierre Mombeig, Roger Bastide... a fina flor” (SOUZA, 2002, p. 396).

Além de Gustavo Dahl, o curso contou com uma média de 20 a 25 alunos por aula, dos 36 inscritos nas 40 vagas oferecidas. Além de Dahl, outros nomes chamavam a atenção no curso, como Jean-Claude Bernardet, Flávio Império, Sergio Mamberti, Lisetta Levi, Alfredo Sternheim e Maria Isaura Pereira de Queiroz. Como conta José Inácio, Bernardet passou a frequentar o curso apenas no segundo semestre, uma frase de Paulo Emílio ficou engravada em sua memória: “o cinema não existe, só existem filmes”. Em depoimento a José Inácio, Bernardet afirmou que essa formulação o marcou profundamente, significando o “fim de um dogmatismo, de um sectarismo que impusesse uma estética cinematográfica como sendo a estética verdadeira” (SOUZA, 2002, p. 397-98). Dos 16 trabalhos finais apresentados no curso, o de Bernardet sobre *Cidadão Kane* (1941) foi escolhido o melhor da turma (SOUZA, 2002, p. 397-98).

Interpretando o conjunto do curso a partir de seus três eixos, nota-se como a parte voltada à cultura cinematográfica detém-se majoritariamente no estudo histórico do cinema e sua irradiação, enquanto o segundo eixo engloba a cultura artística com a função de demonstrar como o cinema é uma entre as muitas manifestações culturais presentes na humanidade e favorecer uma postura heterodoxa diante do fenômeno cinematográfico. Por último, o terceiro eixo detém-se nos problemas práticos, na história e no papel dos cineclubes, peças importantes no trabalho de irradiação cultural de âmbito nacional planejada pela instituição.

## **LINGUAGEM, ESTILO E EXPRESSÃO SOCIAL PARA DIRIGENTES DE CINECLUBES<sup>5</sup>**

Como dito anteriormente, Paulo Emílio se responsabilizou pelo ensino de História da Linguagem, Estilo e Expressão Social que compôs o eixo Cultura Cinematográfica. Dividida

---

5 Os manuscritos da disciplina de Paulo Emílio ainda não se encontram inteiramente catalogados e incorporados na base de dados do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira, dado o flagrante abandono da instituição pelo governo federal e que em 29 de julho de 2021 culminou em um incêndio que consumiu 4 toneladas de documentação sobre a história das políticas públicas cinematográficas no Brasil. Contudo, o material encontrado foi organizado no âmbito das atividades do Festival 100 Paulo Emílio (2016), realizado na Cinemateca Brasileira em parceria com o CINUSP nos cem anos do nascimento de Paulo Emílio.

em 23 aulas, a disciplina foi ministrada entre 11 de janeiro e 23 de agosto de 1958 e foi a mais extensa de todo o curso. É nessa iniciativa que Paulo Emílio reúne os conhecimentos acumulados ao longo dos anos, apresentando um grande panorama sobre a formação da linguagem cinematográfica e do estilo na sociedade. A narrativa da história do cinema desenvolvida por Paulo Emílio difere do índice histórico da *Clima*<sup>6</sup>, e avança em relação à posição defendida nas páginas dos catálogos das mostras Grandes Momentos do Cinema (1954) e Retrospectiva Erich von Stroheim (1954) do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954) (ZANATTO, 2021). A diferença fundamental reside em toda a organização do curso, concebido a partir de três fios condutores que agora claramente se formam como um método crítico, histórico e pedagógico: linguagem, estilo e expressão social.

A partir dessa chave explicativa, Paulo Emílio propõe um percurso histórico que abarca a pintura rupestre, o movimento nas pinturas e o desenvolvimento das técnicas e divertimentos entre o século XVII e XVIII para demonstrar em seguida como a Revolução Industrial impactou os divertimentos com a produção em série de lanternas mágicas e propiciou invenções técnicas que tornaram possível, ao final do século XIX, o registro cinematográfico de paisagens e acontecimentos. Georges Méliès é apresentado como o responsável por conferir ao cinema uma narrativa espetacular e fantástica, com a qual consolida um estilo, enquanto cineastas como Edwin S. Porter e D. W. Griffith cumprem etapas artísticas e técnicas que suscitaram o desenvolvimento de um cinema narrativo que culmina no desenvolvimento da montagem paralela e de técnicas como o close-up.

Em seu percurso, a transformação do cinema artesanal para o industrial, no qual o marco é *O assassinato do Duque de Guise* (1908), de Charles Le Bargy e André Calmettes, encontra-se relacionado à formação e expansão do mercado consumidor, responsável por impulsionar produtores e exibidores a captar capital e ampliar seus investimentos, base da formação da indústria cinematográfica em um momento em que o cinema aproximava-se das grandes artes, como o teatro e a literatura, para produzir filmes monumentais que atendessem os gostos de um público mais seletivo e com maior capacidade de consumo. O grande poder econômico do cinema, além dos filmes históricos, encontrou nas comédias excelente campo para seu desenvolvimento: a destacada importância do estilo cômico europeu de cunho psicológico para a formação do cinema cômico estadunidense, até então delimitado pelas extravagâncias físicas e incontáveis trapalhadas.

Após descrever o movimento e a comicidade das comédias estadunidenses, Paulo Emílio dedica-se ao estudo da expressão, ou mais propriamente, da significação social do filme *O Nascimento de uma nação* (1915) e seu papel questionável no fortalecimento da Ku Klux Klan

---

6 O índice histórico elencado por Paulo Emílio na revista *Clima* procurava situar alguns dos momentos decisivos para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, como registros dos irmãos Lumière, os filmes narrativos e as fantasias de Georges Méliès, a linguagem teatral dos filmes de arte franceses (1908), a montagem paralela e o close-up de D. W. Griffith, etc.



para, no momento seguinte, explicar sobre a linguagem e o estilo cinematográfico entre 1919-1929, período em que se destaca o papel dos filmes alemães (estilo) e soviéticos (linguagem) para o desenvolvimento do cinema. Os autores responsáveis por esses desdobramentos, como Lev Kuleshov, Robert Wiene, Fritz Lang, F. W. Murnau, Serguei Eisenstein, Erich von Stroheim, ao serem encadeados, apresentam a formação da linguagem, notas do estilo e as relações entre obra e sociedade a partir do desenvolvimento de técnicas pictóricas e narrativas preocupadas em refletir uma realidade humana mais autêntica (Murnau e Stroheim). Após delinear nos anos 1920 a presença destas tendências, Paulo Emílio trata do momento em que o som é agregado à imagem em filmes precursores como *O Cantor de Jazz* (1927) e *M – O vampiro de Dusseldorf* (1931) para, em seguida, dar relevo ao sucesso de filmes tecnicamente imperfeitos, mas que sob a força dos gêneros aos quais pertencem, como o policial, acabaram por lograr grande interesse e sucesso de público.

Após o comentário ao valor dos gêneros cinematográficos, Paulo Emílio acentua que o cinema reflete o “comércio mental do homem com o mundo”, produzindo ao mesmo tempo o imaginário coletivo e a compreensão do real. Para o historiador, isso se deve ao fato de que os filmes podem estar situados entre o trabalho de personalidades ou equipes voltadas à produção de filmes que expressam temáticas atrativas para o consumo de massa. Nesse sentido, o cinema é compreendido como um instrumento capaz de produzir fantasia a partir do próprio imaginário coletivo como princípio de sua eficácia enquanto propaganda, ao dar forma a ideias mal-acabadas que estão em curso na sociedade, mas sem a capacidade de impor algo descolado da realidade. Na disciplina, o cinema brasileiro é tratado em apenas uma aula, e sentimos aqui algumas ideias que se cristalizam em textos posteriores, como no exame de particularidades de obras brasileiras como *Barro Humano* (1929) e *Limite* (1930).

Em suas últimas aulas, o enfoque se detém no estudo de particularidades que atravessam vários filmes, como o erotismo. Com esses recortes temáticos, seria possível demonstrar o desenvolvimento do cinema na relação que estabelece com o público, como constatado em algumas polêmicas provocadas pela representação do beijo no cinema. No caso da relação entre o cinema e as artes, Paulo Emílio reforça a noção de que, ao longo de sua história, o cinema se apropriou das artes que lhe são contemporâneas, do momento de sua criação até aquele presente, com o fim de arrefecer posições voltadas à compreensão do cinema enquanto arte pura. Por fim, Paulo Emílio encerra seu curso afirmando que o cinema resulta do esforço humano em recriar mecanicamente suas capacidades, antevendo a substituição completa da humanidade pelas máquinas, que num futuro não muito distante interpretariam nossas imagens assim como a humanidade interpreta as pinturas rupestres: como traços de um mundo que não existe mais.

Em conjunto, Paulo Emílio utiliza como instrumentos a constante “indagação, reflexão e aproximação” para estruturar uma disciplina de história do cinema apta a lidar e ensinar aos dirigentes de cineclubes aspectos da linguagem, do estilo e do modo como o filme é indissociável da sociedade que o produziu, que o assiste e o reverbera. Ao pensar a história

do cinema para o Curso para dirigentes de cineclubes, Paulo Emílio demonstra que a cultura cinematográfica se forma a partir da articulação entre linguagem cinematográfica, estilo e expressão social, forjando assim uma postura diante do objeto capaz de compreender o nascimento do cinema como um processo milenar (imagens pré-históricas) que ganha alcance massivo a partir da Revolução Industrial. Era necessário, antes de atestar a validade artística das obras, chamar a atenção para o fator histórico das projeções, como acentua no artigo “Cultura e Escola” (06.04.1957):

Analisando o fenômeno cinematográfico não é inútil insistir na ambiguidade de sua natureza de arte indústria. Os que procuram uma aproximação puramente estética do cinema contemporâneo estão condenados a uma decepção sempre renovada. Como não podem evitar o exame, mesmo superficial, das contingências da produção cinematográfica e de seu escoamento, e como lhe atribuem todas as insatisfações que o cinema lhe cause, concluem pela sua não validade artística. Uma forma de desfazer a incompreensão seria chamar a atenção para a historicidade, para a mácula de humana ambiguidade que envolveu em seu tempo obras hoje tidas como amostras exemplares das mais nobres artes (GOMES, 1982a/1957, p. 103).

Lidando com as inúmeras ambiguidades que foram se somando na definição do conceito de cultura cinematográfica, podemos afirmar que é na disciplina de *Linguagem, Estilo e Expressão Social* que Paulo Emílio formula de modo mais acabado o que entende por cultura cinematográfica, ou história do cinema. Realizando um balanço dos filmes e das ideias cinematográficas que havia aprendido anteriormente, Paulo Emílio concebe uma narrativa que reflete sobre o desenvolvimento da linguagem cinematográfica em relação às artes rítmicas, como a literatura, a poesia e a música; e das artes espaciais, como a arquitetura, o teatro, a pintura e a escultura. Já o estilo do realizador poderia ser interpretado à luz do conjunto de sua obra, seus filmes ou demais manifestações artísticas ao qual se dedicou. Por último, a expressividade social de uma obra poderia ser interpretada à luz da biografia do realizador, do conteúdo do filme ou ainda, a partir da recepção dos filmes pelo público, leigo e especializado. Para tanto, seria importante recorrer aos critérios e teorias emprestadas de outras disciplinas do conhecimento, como sociologia, antropologia, história, psicologia e economia para contemplar a premissa de que a análise da história do cinema fenece quando não compreendida como um fenômeno cultural mais amplo.

### **O CINECLUBE: DISPOSITIVO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL**

Após seu término, Paulo Emílio realiza um balanço geral do desenvolvimento das atividades do curso no artigo “A volta aos filmes” (GOMES, 1982b/13.09.1958), publicado no *Suplemento Literário*. No artigo, o historiador afirma que várias razões indicavam que a realização do curso era o marco de uma nova etapa do movimento de cultura cinematográfica no Brasil e reafirma a importância dos cuidados tomados para se evitar o especificismo dos cineclubismos francês e italiano: o apego excessivo à análise da técnica empregada;

e o descaso do cinema como ponto de convergência das outras expressões artísticas. Satisfazendo ambos os eixos, a estratégia pedagógica adotada na formação de quadros de dirigentes parecia ter atingido os resultados esperados. “Essa orientação está certamente promovendo nos alunos uma familiaridade muito grande com os temas centrais da cultura cinematográfica e suscitando muita liberdade de julgamento, pois nada é feito para evitar as variantes de ideias ou eventualmente a contradição de pontos de vista” (Ibidem, p. 410).

Apesar de satisfeitos alguns pontos, o curso evidencia falhas que Paulo Emílio, através de sua postura autocrítica, não se esquivava em apontar: “a familiaridade com noções, temas e ideias não estariam sendo suficientemente complementadas por uma intimidade maior com os filmes, apesar das exposições terem sido numerosas” (Ibidem). Entre as razões apontadas por Paulo Emílio para explicar essa situação está o mau estado de conservação das películas e da insuficiência das instalações, que impediam a exibição de número suficiente de ilustrações do conteúdo teórico trabalhado na Cinemateca. Paulo Emílio e os outros responsáveis pelo curso estavam estudando diferentes soluções para o problema, quando por cortesia da Cinemateca do MAM - NY e do MAM - RJ, a Cinemateca Brasileira foi autorizada a utilizar o material exibido no festival dedicado ao cinema estadunidense, fato que possibilitou aos organizadores do curso reorganizar as atividades para abordar algumas etapas importantes do cinema deste país, desde os filmes de Edison (1893) até o início da carreira de Orson Welles em 1940 (Ibidem).

Diretamente associado ao plano de transformar os cineclubes em um dispositivo de transformação social, Paulo Emílio sistematiza as possibilidades do modelo no artigo “Em 120 aulas e 40 filmes. Cineclube pode ser centro de cultura no interior”, publicado na revista Visão (GOMES, 26.12.1958, p. 68-69). No artigo, Paulo Emílio informa o número de alunos que haviam recebido certificados, treze no total de 25 inscritos e que, ocasionalmente contava com 40 participantes, representando cineclubes da capital e de cidades do interior como Marília, Avaré, Campinas e Santos. Segundo o historiador, os encontros “facilitaram um intercâmbio de experiências e criaram laços de colaboração” que, paralelamente aos resultados do curso, “contribuíram muito para conferir ao movimento de cultura cinematográfica no Estado de São Paulo homogeneidade e consistência”, enfatizando a expressividade social do cinema para embasar seu comentário sobre a função dos cineclubes em cidades do interior:

**[...] nos pequenos centros a função dos clubes de cinema é mais complexa do que nas grandes capitais. Numa cidade pequena o clube de cinema tende a transformar-se no núcleo central das atividades intelectuais e artísticas da comunidade, e os dirigentes locais precisam estar preparados para conjugar os vários interesses suscitados a propósito ou em torno do cinema. (GOMES, 1958, p. 68)**

Em um fragmento preservado no manuscrito datilografado do artigo, mas que acabou por ser retirado da versão publicada, Paulo Emílio ressalta o fervor dos cineclubistas do interior em acompanhar as atividades após enfrentar longas viagens entre São Paulo e suas cidades, um exemplo da “significação que a cultura cinematográfica” adquiria para um número expressivo

de jovens brasileiros. De volta à publicação, Paulo Emílio traça um panorama do movimento cineclubista em nível nacional, nas capitais dos estados do Rio Grande do Sul, Paraná, Belo Horizonte, Bahia, Pará, Pernambuco, Alagoas, e naquele momento, o mais recente Clube de Cinema Potiguar, da cidade de Natal, no Rio Grande do Norte. Apesar do fortalecimento do movimento, as péssimas condições de preservação dos arquivos fílmicos da Cinemateca ameaçavam todo o projeto nacional de difusão de cultura cinematográfica. Outra parte importante retirada da publicação refere-se diretamente à declaração de princípios firmada pelos cineclubistas no último encontro do curso, proposto por Francisco Luiz de Almeida Salles:

**O importante documento constata que o cinema, primeira arte nascida da máquina, deu origem a problemas inteiramente novos de autenticidade de criação. A grandeza do cinema, na nossa época de massas, residiria precisamente em seu caráter popular. Essa foi sempre a ambição de todas as artes que nunca se resignaram em ser arte de minoria. A valorização do cinema no sentido de elevá-lo a um plano de dignidade humana e de empregá-lo como fator de cultura e enriquecimento da sensibilidade artística assume aspectos missionários. Daí a importância e a responsabilidade dos clubes de cinema. Eles devem influir sobre o público, criando um clima de exigência, e sobre os governos, levando-os a estimular o desenvolvimento da produção, do ensino, da conservação e da difusão cultural de filmes. "Devem lutar", conclui a declaração de princípios, "pela afirmação de um cinema popular brasileiro, em bases esteticamente válidas, denunciando a exploração do mau gosto e da vulgaridade predominante em nossa produção comercial, e devem unir-se em torno das raras entidades de cultura cinematográfica existentes no país, de ensino e preservação de filmes que criam as condições para o desenvolvimento de um grande cinema nacional. (GOMES, 1958, p. 68)**

A plataforma definida pelos dirigentes de cineclubes dava vasão ao projeto da Cinemateca Brasileira, voltado para elevar o gosto de nosso público a partir da irradiação de cultura cinematográfica mundial, e, ao mesmo tempo, compreender traços fundamentais de nossa fisionomia nacional a partir de uma história psicológica capaz de nos revelar o gosto do nosso público.

## **DO CINECLUBISMO À UNIVERSIDADE**

Remontando a constelação de fragmentos que narram a trajetória de Paulo Emílio e seus planos para o desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil, percebemos como o cineclubismo é interpretado como peça-chave para a cristalização do projeto político pedagógico da Cinemateca Brasileira: amparar a formação do cineclubismo nas capitais e no interior do país incorporando-os como postos avançados de seu projeto, atuando como uma catedral que orienta e auxilia nos trabalhos de suas capelas (BAZIN, 1954).

Como vimos, a ação da Cinemateca consistiu em amparar o desenvolvimento do fenômeno cineclubista, parte de um projeto claro que interpretava o cinema como instrumento de democratização da cultura em geral, sobretudo em um país à época iletrado. Paulo Emílio entendia o cineclubismo em geral como um dispositivo de transformação social, e em

específico, como habitat ideal para a formação de um público para os filmes antigos e para o florescimento de novos realizadores e críticos de cinema. Trata-se, assim, de uma equação que interpreta o passado, o presente e o futuro não apenas dos filmes, mas do fenômeno cinematográfico brasileiro.

Com o desenvolvimento da Cinemateca e do cineclubismo posto em marcha ainda nos anos 1950, Paulo Emílio atua na primeira metade da década seguinte na formação das primeiras experiências universitárias de cinema no Brasil, como afirma José Inácio (2002), traçando um panorama detalhado das atividades professorais do intelectual no período. Seguindo o autor, Paulo Emílio foi incorporado por Antonio Candido como professor de Teoria Cinematográfica nos quadros do curso de Teoria Literária da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências após a realização, em 1962, do seminário interdisciplinar *A personagem da ficção*. No evento, Antonio Candido ministrou a palestra *A personagem no Romance*, Paulo Emílio palestrou sobre *A personagem cinematográfica*, Décio de Almeida Prado tratou de *A personagem no Teatro* e Anatol Rosenfeld das relações entre *Literatura e Personagem*.

Após dois anos como professor de cursos de extensão, Paulo Emílio foi contratado como professor do curso de Teoria e História do Cinema da cadeira de Teoria Literária e Literatura Comparada, estreando como professor-colaborador no primeiro semestre de 1964, com o curso Nascimento e Constituição da Linguagem Cinematográfica (SOUZA, 2002). É importante frisar que será nessa posição que orientará, nos anos seguintes dissertações e teses de Lucila Ribeiro Bernardet, Maria Rita Eliezer Galvão e Ismail Xavier.

Desde 1962, Paulo Emílio colaborou por “diferentes vias” com a recém-fundada Universidade de Brasília (UnB), até que em 1964 ministra as disciplinas de Linguagem e Estilo do Cinema, para o curso de História da Arte do Instituto Central de Artes e a de Apreciação Cinematográfica, para o curso de Extensão Cultural (SOUZA, 2002). A partir dessa estreita colaboração, em 1965 o curso de Cinema deixaria a grade de História da Arte para se tornar um curso regular coordenado por Paulo Emílio e no qual atuaram como instrutores Jean-Claude Bernardet, Lucila Ribeiro Bernardet e Rudá de Andrade, quem atuou na compra de equipamento cinematográfico para a entidade já em 1963, como acentua José Inácio (2002). O curso de cinema visava atuar na formação de profissionais em cinema, televisão e de professores para a própria universidade. O currículo:

[...] previa oito semestres, com um semestre preparatório, três básicos e quatro de especialização profissional. As disciplinas estavam divididas em Técnica Cinematográfica (8 semestres), Introdução à Análise do Filme (1 Semestre), História do Cinema (3 semestres, complementando a disciplina Cinema Brasileiro), História das Ideias Cinematográficas (2 semestres), História do Espetáculo (1 semestre, estudando o music-hall, o show e o circo), Sociologia Brasileira (3 semestres), Literatura Portuguesa (2 semestres) e Economia Cinematográfica (1 trimestre, analisando-se o aspecto administrativo de uma produção. Ao esboço, Paulo acrescentou Filmologia e Teoria da Informação e Comunicação. Como optativas, eram apresentados um elenco de cinco a sete matérias. (SOUZA, 2002, p. 426)

Como demonstra José Inácio (2002), o curso ainda possuía em sua grade disciplinas optativas, relevando que o documento analisado era um esboço da grade curricular do curso, violentamente interrompido pouco depois, com o agravamento da perseguição política promovida pela ditadura militar, que culminou na demissão coletiva de 223 professores, em 24 de outubro de 1965. Como Jean-Claude Bernardet estava com sua dissertação quase acabada, foi realizada uma defesa simbólica, posteriormente desenvolvida e publicada sob o título de *Brasil em tempo de cinema* (SOUZA, 2002).

De volta à Universidade de São Paulo, Paulo Emílio foi incorporado no primeiro quadro de professores da Escola de Comunicações Culturais (ECC), fundada a partir da nomeação de uma comissão em 19 de março de 1965 e instituída oficialmente em junho de 1966. Em 1967, os cursos de Jornalismo, Rádio, Arte Dramática, Cinema, TV, Biblioteconomia e Documentação e Relações Públicas foram formados e a partir da incorporação dos cursos de Música e Artes Plásticas em 1970, a escola passou a se chamar Escola de Comunicação e Artes – ECA. Rudá de Andrade dirigiu o curso de cinema entre 1967 e 1971 e formou o primeiro corpo de professores, composto por ele, Paulo Emílio, Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla e Roberto Santos, e com a formação da primeira turma, foram contratados Ismail Xavier, Marília Franco, Eduardo Leone, Jan Koudela e João Cândido Galvão (SOUZA, 2002).

No curso de cinema da ECC (mais tarde, ECA), Paulo Emílio atuou como professor das disciplinas de História do Cinema Brasileiro e História do Cinema Mundial, embora, como observa José Inácio (2002), a primeira ementa preservada do curso seja datada de 1970. Além das disciplinas de Paulo Emílio, Almeida Salles ministrava dois semestres de Teoria do Cinema e um de Legislação, Rudá de Andrade as disciplinas de Técnica e Prática I, II e III e José Berlink as disciplinas de Artes Visuais, Programação Visual e Fotografia. O curso contava ainda com as disciplinas de Sonorização (Sidney de Paiva Lopes), Cinema de Animação (Marcelo Tassara), Montagem (Charles Fernando de Almeida), Técnica de Câmera e Iluminação (Jorge Bodanzki), Roteiro e Direção (Roberto Santos) e Técnica de Videoplastia e Técnica de Produção, ambas voltadas para Rádio e TV e talvez ministradas por Maurice Capovilla, João Batista de Andrade ou Glaucio Mirko Laurelli, como descreve minuciosamente José Inácio, quem constata que o projeto inicial do curso era o de fazer um cinema calcado na realidade, se não imediatamente a das ruas, as da própria atuação do cineasta, “os problemas relativos à produção, exibição e distribuição, ao complexo empresarial e ao público de cinema” (SOUZA, 2002, p. 499).

### **UM MOMENTO DECISIVO?**

Diante do estudado até aqui, pode-se dizer que os cursos superiores de cinema da UnB e da ECA são desdobramentos diretos da ação político-pedagógica de Paulo Emílio e Rudá de Andrade na condução da Cinemateca Brasileira e tributários de sua primeira grande

experiência pedagógica: *O Curso para dirigentes de cineclubes* (1958), organizado a partir da colaboração entre a Cinemateca, o Seminário de Cinema do MASP, professores da USP, o Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo, cineastas e críticos de cinema.

À época do Curso para dirigentes (1958), os esforços da Cinemateca estavam em assegurar a existência da instituição a partir da animação cultural do fenômeno cinematográfico, tendo no horizonte a legitimação social da instituição e para a qual o cineclubismo era considerado um agente indispensável para a formação de públicos leigos e especializados, como cineastas, cineclubistas e críticos, a partir da difusão cultural, da realização de pesquisas históricas e também de filmes. Na grade do curso, ensino, pesquisa e extensão são contemplados pelos eixos programáticos de enfoque cultural, técnico, artístico, político, etc., sobretudo em sua missão de atuar em todas as frentes da formação do cinema brasileiro a partir de uma perspectiva heterodoxa, interessada em realizar um cinema de cunho popular, calcado em uma estética social. Esse perfil irá perdurar no momento seguinte, no projeto do curso de cinema da UnB, como se pode notar na grade mais enxuta e estruturada do curso planejado por Paulo Emílio, no qual retoma a densidade das discussões culturais do curso de 1958, sobretudo do eixo Cultura Cinematográfica, recuperando alguns aspectos do segundo eixo sobre Cultura Artística e eliminando completamente o terceiro, focado na Organização de Cineclubes.

Comparando as grades curriculares, é possível notar que o viés ideológico do Curso para dirigentes (1958) persistiu na estruturação da grade do curso de cinema da UnB: a necessidade de interpretar o cinema não apenas como uma arte, mas como um fenômeno cultural mais amplo, caracterizado por linguagens e estilos interpretados à luz de sua expressividade social. Mas a inserção das disciplinas de História do Espetáculo, Sociologia Brasileira e Literatura Portuguesa recolocam questões culturais centrais do período: a História do Espetáculo apresentaria a fisionomia cultural dos espetáculos populares como matéria cinematográfica tendo em vista a expressividade social da chanchada; a Sociologia Brasileira ofereceria aos estudantes matéria indispensável para interpretar sua realidade local, regional e nacional, buscando capacitá-los a realizar filmes de enfoque social, em sua forma e conteúdo. Por último, a atenção conferida à disciplina de Literatura Portuguesa visava contribuir para o aprimoramento dos diálogos e da narração cinematográfica, tendo em vista os problemas técnicos historicamente enfrentados pelo cinema brasileiro nesse terreno, como Paulo Emílio já havia demonstrado na tese *A ideologia da crítica cinematográfica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico* (1960) apresentada na Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica (1960).

No contexto da formação do curso de cinema da UnB, a realização do documentário *Fala Brasília* (1966), estudo dialetológico da pluralidade dos portugueses falados na recém-fundada capital do país realizado por Nelson Pereira dos Santos, é um excelente exemplo

das perspectivas pedagógicas do curso no campo do diálogo cinematográfico<sup>7</sup>. No caso da inserção da disciplina de Teoria da Informação e Comunicação na grade curricular, percebe-se a abertura do curso para novas áreas como o rádio e a televisão, e que mais tarde irá ser enfatizada na grade curricular do curso da ECA. Outro aspecto retomado do Curso para dirigentes de cineclubes (1958) será a preocupação com a formação técnica, embora bem mais modesta do que a encontrada nas iniciativas universitárias da década seguinte, dada a maior concentração no fomento à difusão da cultura cinematográfica. No curso de cinema da UnB, a ênfase na produção audiovisual, mas também televisiva e radiofônica, se manifestará na presença das disciplinas de enfoque técnico nos oito semestres do curso.

Em grande parte, essas preocupações também estariam presentes na grade (de 1970) do curso de cinema da ECC (atual ECA). O enfoque cultural, teórico e técnico irá persistir, assim como o enfoque do cinema que pretendiam forjar, dotado de uma estética social capaz de responder aos anseios sociais progressistas à época do golpe civil-militar e do AI-5. Mas há mais alguns novos elementos, como a melhor interpretação do papel social do cineasta, de sua lida com produção, exibição, distribuição, meios de fomento privado e identificação do público ao qual seu filme se dirige – princípios caros a Paulo Emílio e a Rudá de Andrade.

Diante do empenho dessas biografias, de Paulo Emílio e de Rudá de Andrade, é fundamental considerar uma questão levantada por Antonio Candido, em depoimento compilado no DVD que acompanha a edição especial do livro *Jean Vigo: o episódio em que o cineasta argentino Fernando Birri visitou São Paulo e a Cinemateca Brasileira no ano de 1963*, após a fundação da Escola de Cinema de Santa Fé. Na ocasião, Antonio Candido relembra que levou o cineasta argentino para conversar com o reitor da USP sobre a formação de um curso de cinema, tendo Birri impressionado bastante o dirigente da instituição ao narrar seu trabalho em Santa Fé. Apesar da importância política dessas trocas de experiências, não é possível afirmar que haja uma grande influência do modelo de educação cinematográfica implantado em Santa Fé nos cursos de cinema da ECC e da UnB. É evidente que o fortalecimento dos laços de solidariedade entre os países latino-americanos é indispensável para a compreensão da história da formação dos cursos de cinema da UnB e da ECA-USP, mas o que será decisivo para essa história são as concepções e ideologias cinematográficas de Paulo Emílio e Rudá de Andrade. O primeiro, antigo cineclubista, frequentador do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, da Cinémathèque Française (SOUZA, 2002),

---

7 “Os diferentes acentos de alguns habitantes da cidade de Brasília. Os entrevistados são naturais do Pará, Amazonas, Alagoas, Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Paraná, Mato Grosso, Santa Catarina, São Paulo, Rio Grande do Sul, Goiás, Minas Gerais e Bahia. Cinco dos entrevistados, um de cada região geográfica brasileira, falam de sua participação no filme, pronunciam uma mesma série de palavras e nomeiam uma mesma série de objetos e fenômenos”. Fonte: Filmografia Brasileira (Cinemateca Brasileira). Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003403&format=detailed.pft>. Acesso em: 15 jan.2022.



do grupo de Filmologia (ZANATTO, 2016); conservador-chefe da Cinemateca Brasileira e professor no *Curso para dirigentes* (1958). O segundo, estudante no Centro Sperimentale di Cinematografia (1951-1952) – onde conheceu Birri, por sinal –, peça-chave da estruturação da Cinemateca Brasileira e professor do Curso para dirigentes (1958)

Lado a lado, as trajetórias de Rudá e Paulo Emílio demarcam as etapas que antecederam a formação dos cursos universitários de cinema da UnB e da ECA-USP, como a atividade cineclubista, o estudo em instituições europeias, o projeto político pedagógico da Cinemateca e a atuação formativa em iniciativas de entidades independentes e instituições universitárias dispersas que pouco a pouco, abrirão caminho na estrutura universitária para a formação dos cursos universitários de cinema em que estiveram envolvidos. Nessa trajetória, o Curso para dirigentes de cineclubes (1958) é 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.

## REFERÊNCIAS

### FONTES

GOMES, Paulo Emílio Sales. "Cultura e Escola". In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982a, p. 103-107.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "A volta aos filmes". In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982b, p. 407-410.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "Cursos de cinema". In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*: Paz & Terra/ Embrafilme, 1982c, p. 238-241.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "Em 120 aulas e 40 filmes. Cineclube pode ser centro de cultura do interior". *Visão*. São Paulo, 26 dez. 1958, p. 68-9.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "Pesquisa Histórica". Manuscrito. Cinemateca Brasileira. Coleção Paulo Emílio Sales Gomes. Acesso: PE/PI 0601.

JORNADA dos Cineclubes Brasileiros. *Jornal O Estado de São Paulo*, 30 dez. 1958. Cinemateca Brasileira. Hemeroteca. Acesso: Pasta 1958-6/19.

NOVA ordem para os cineclubs do mundo. *Diário da Noite*, 17 de jun. 1957. Cinemateca Brasileira. Hemeroteca. Acesso: Pasta 1957/6-3.

REGRESSOU de S. Paulo o Secretário do Clube de Cinema: O que foi a I Jornada de Cineclubes. *Jornal Unitário*, Fortaleza-CE, 01 mar. 1959. Cinemateca Brasileira. Hemeroteca. Acesso: n. 879/6.

"Cineclube do Centro Dom Vital". *O Estado de São Paulo*, 09 fev. 1958. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira: P. 1958-6/14.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André. "Comment présenter et discuter un film". *Regards neufs sur le cinéma*. Le Seuil, coll. Peuple et Culture, 4º trimestre 1953. Replicado no *Cahiers du Cinéma*, Mars, 2008, p. 69–70.
- BAZIN, André. "Un Festival de la Culture Cinématographique". *Cahiers du Cinéma* 6, 34, Avril, 1954, p. 23–29.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944–1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CORREA JR., Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- MENDES, Adilson Inácio. *Trajetória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- MALUSÁ, Vivian. *Católicos e Cinema em São Paulo: O Cine-clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís*. Dissertação de Mestrado em Multimeios, UNICAMP, Campinas-SP, 2007.
- SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, ECA- USP, 2009.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. São Paulo: Editora Record, 2002.
- XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: Um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições SESC, 2017.
- ZANATTO, Rafael Morato. "O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)". *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 8, n. 1, 2021, p. 101-130.
- ZANATTO, Rafael Morato. "Paulo Emílio e as fontes não-fílmicas na formação do cinema brasileiro". *Faces da História*, v. 6, n. 1, p. 271-284, 21 jun. 2019.
- ZANATTO, Rafael Morato. "Paulo Emílio, Filmologia, Cultura Cinematográfica". In: NASCIMENTO, Francisco; SILVA, Jaison Castro; FERREIRA, Ronyere (org.). *História e Arte: Teatro, Cinema, Literatura*. Teresina: EDUFPI, 2016, p 241–258.

## “NOSOTROS TAMBIÉN PODEMOS GENERAR DESDE AQUÍ UNA FUERZA INTERESANTE Y DIALOGAR CON EL RESTO DEL MUNDO DE IGUAL A IGUAL”

ENTREVISTA COM MÓNICA VILLARROEL

Fabián Núñez  
Isabel Wschebor

**RESUMO** Transcrição da entrevista com a professora, pesquisadora e preservacionista audiovisual Mónica Villarroel, ex-diretora da Cineteca Nacional de Chile e ex-coordenadora executiva da Coordinadora Latino-Americana de Arquivos de Imagens em Movimento (CLAIM).

**PALAVRAS-CHAVE** Preservação Audiovisual; Patrimônio Audiovisual; Cinematecas da América Latina.

**ABSTRACT** *Transcript of the interview with professor, researcher and audiovisual preservationist Mónica Villarroel, former director of the Cineteca Nacional de Chile and former coordinator of the Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM).*

**KEYWORDS** *Audiovisual Preservation; Audiovisual Heritage; Latin American Film Archives.*

### INTRODUÇÃO

Em 2020, uma nova diretoria foi eleita à frente da Coordinadora Latino-Americana de Arquivos de Imagens em Movimento (CLAIM), com Mónica Villarroel, então diretora da Cineteca Nacional de Chile, na coordenação executiva. Criada em 1985, após a “autodissolução” da União de Cinematecas da América Latina (UCAL), a CLAIM reúne hoje 35 instituições, sendo que a sua maioria é constituída por membros da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). Trata-se de um conjunto de arquivos bastante distintos, dispersos ao longo de todo o continente, a cuja diversidade se somam as diferenças de seus respectivos países em relação a políticas públicas na área da preservação audiovisual. A CLAIM se caracterizou por ter um caráter mais fluido e capilarizado, tradicionalmente atribuído aos traumas

provocados pelas cisões que marcaram a história de sua antecessora UCAL, acusada de centralismo e tentativas de dirigismo, por seus críticos. Por sua vez, a CLAIM sofreu críticas recentes, sobretudo por parte de uma nova geração de preservacionistas audiovisuais, por sua institucionalidade extremamente precária. Eis o desafio da nova diretoria, assumida por Mónica Villarroel, diante de uma organização formada por instituições diversas e em diálogo com profissionais de diferentes gerações da área da preservação audiovisual, em busca de outro tipo de gestão.

Mónica Villarroel esteve na Cineteca Nacional de Chile desde a sua concepção e criação, ocorrida em 2006, na gestão de seu primeiro diretor, Ignacio Aliaga. Logo, deparou-se, desde a sua origem, com os desafios de uma cinemateca surgida a partir do zero, com a necessidade de constituir um acervo e desenvolver projetos, já inserida nos dilemas do mundo digital. Assumiu a direção da Cineteca em 2015, consolidando a instituição em seu objetivo de conservar, restaurar e difundir o patrimônio audiovisual chileno, além de desenvolver o trabalho de pesquisa na área, com a organização dos Encontros de Investigadores sobre Cinema Chileno e Latino-Americano, assim como a realização de concursos anuais para pesquisas com o seu acervo. Em 2021, foi realizada a décima edição do Encontro de Investigadores sobre Cinema Chileno e Latino-Americano, de modo remoto, sendo que a sua seleção de trabalhos se encontra editada em seis livros. Em julho de 2022, Mónica Villarroel saiu da direção da Cineteca Nacional de Chile, assim como da coordenação executiva da CLAIM, na qual estava desenvolvendo um trabalho promissor. Jornalista de formação, Mónica Villarroel trabalhou com cinema e gestão pública na área cultural, realizando as suas pesquisas de pós-graduação sobre cinema no Mestrado em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFGRS) e no Doutorado em Estudos Latino-Americanos da Universidade do Chile, sob a coorientação do prof. Eduardo Morettin da Universidade de São Paulo (USP). É autora dos livros *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (2005), *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado* (2012), em coautoria com Isabel Mardones, e *Poder, nación y exclusión en el cine temprano: Chile-Brasil (1896-1933)* (2017), do qual está prevista uma edição brasileira, em breve.

A entrevista com Mónica Villarroel foi realizada no dia 25 de julho de 2021, por modo remoto, por Fabián Núñez e Isabel Wschebor, transcrita por Paolo Venosa e Isabel Wschebor e revista e editada pelos entrevistadores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIMITRIU, Christian. *Amérique latine et Caraïbes: Programme de régionalisation pour le développement des archives du cinéma et de l'audio-visuel*. Relatório apresentado a UNESCO, jan. 1990. 34f.

PASCAL, Ana. Patrimonio audiovisual, identidad nacional y memoria. Una conversación con Mónica Villarroel. *Arkadin – Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales*, La Plata, n. 7, 2019, p. 138-146.

RIVERA, Norma. Um olhar ao CLAIM: Coordenadora Latino-Americano de Arquivos de Imagens em Movimento. In: *Catálogo CineOP – 9ª Mostra de Cinema de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Universo Produção, 2014, p. 92-95.

VILLARROEL, Mónica. Las urgencias del patrimonio audiovisual: entrevista a Ignacio Aliaga. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Santiago, n. 17, jul. 2011, p. 163-175.

VILLARROEL, Mónica. Cineteca Nacional de Chile: dilemas y desafíos en tiempos digitales. *Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 22, out. 2020, p. 387-404.

## ENTREVISTA COM MÓNICA VILLARROEL, EX-DIRETORA DA CINETECA NACIONAL DE CHILE E EX-COORDENADORA EXECUTIVA DA COORDENADORIA LATINO-AMERICANA DE ARQUIVOS DE IMAGENS EM MOVIMENTO, REALIZADA POR FABIÁN NÚÑEZ E ISABEL WSCHEBOR

**Fabián Núñez:** Gracias Mónica por aceptar charlar con nosotros. Un placer muy grande. Inicialmente quiero empezar sobre su formación profesional y como te fuiste direccionando hasta los archivos audiovisuales.

**Mónica Villarroel:** Es un camino largo. Estudié inicialmente periodismo, pero me especialicé siempre en cine y en teatro, desde el periodismo escrito. Paralelamente, cuando todavía trabajaba escribiendo en el diario *El Mercurio*, a fines de los 80, tuve que ir a muchos rodajes de películas y me acerqué al campo audiovisual desde ese lugar. Me sedujo tanto, que mientras seguía en el diario, a las seis de la tarde me iba a la productora de Ricardo Larraín (Filmocentro Cine y luego Cine XXI), que fue un tremendo director de cine chileno y tenía un equipo muy pequeño. Le gustaba desarrollar varios proyectos en paralelo y me tocó trabajar con él en *La Frontera*. Me ocupé de la estrategia de difusión de festivales y acompañar todo lo que fue la gestión de esta película en el extranjero. Eso me permitió, a principios de los '90, conectarme a nivel de redes, de una manera muy importante, pero también muy artesanal. Nosotros no sabíamos cómo se hacía eso, cómo se enviaba una película a un festival de cine. Mandé un fax al Festival de Cine de Berlín preguntando cómo hacer para enviar una película. Me contestaron que había que mandar quinientas copias en VHS y un montón de cosas para poder pasar los distintos niveles. Así empezó todo (la película ganó el Oso de Plata en 1992).

En ese mundo del circuito de los festivales, me topé con algunos directores que me abrieron caminos y muchos mundos, entre ellos Ramiro Puerta en Estados Unidos; Pepe Horta, director del Festival de Cine de La Habana, el director del Festival de Chicago, entre otros. Esa red y esa posibilidad de que una película latinoamericana estuviera en festivales de renombre internacional me hizo mucho sentido, porque creía que el cine latinoamericano

merecía un lugar en el concierto mundial. Esa fue una tremenda oportunidad que me permitió aprender mucho de gestión. Luego, una vez terminada esa película, seguimos con otra, *El Entusiasmo*, también de Ricardo Larraín. Después trabajé con otros directores: Gonzalo Justiniano, con la película *Amnesia*, con Pedro Chaskel y Gastón Ancelovici, con su película *Neruda en el corazón*, con Cristián Galaz.

Llegó un momento en que decidí que no quería hacer más periodismo y que me gustaba y quería trabajar en gestión cultural. Entré al Ministerio Secretaría General de Gobierno, que tenía un pequeñísimo Departamento de Cultura, y me tocó estar a cargo de un área de desarrollo del teatro, de la dramaturgia en Chile y de difusión del cine nacional en el exterior. Ese paso por una entidad estatal, por un ministerio (fueron nueve años), me hizo tener una mirada más desde el Estado. Me tocó trabajar con tres presidentes de la República distintos, y estando en un ministerio muy político era muy poca la importancia que se le daba a la cultura en Chile en esos años. Sentía que había que trabajar porque el cine tuviera un lugar. En ese momento me tocó asistir a muchas reuniones de planificación de lo que iba a ser el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio. Estuve como representante del Ministerio Secretaría General de Gobierno. No era jefa ni nada, estaba a cargo de un área muy pequeña, pero muchas veces me tocaba estar ahí representando el Ministerio y en una de esas reuniones me tocó estar en el establecimiento de las bases para la creación de la Cineteca Nacional de Chile, que en ese entonces no existía. Me tocó trabajar en un proyecto colectivo, pero ni siquiera existía el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio como hoy día lo conocemos. Entonces, el estar allí desde que se gesta algo, desde que se empieza a pensar, desde que se debate a nivel nacional la importancia de lo que significaba el patrimonio, para mí fue tremendamente marcador.

Luego me fui porque tenía ganas de seguir estudiando y llegó un momento que me vino una crisis y una necesidad urgente de formación. Entonces renuncié al Ministerio y me gané una beca para ir a hacer un magíster en Comunicación en Brasil, en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Y ahí me pasé tres años estudiando y haciendo mi tesis sobre cine chileno en el período de la transición (bajo la orientación de Nilda Jacks de la UFRGS), que después terminó en el libro *La voz de los cineastas: Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Era justamente la década del noventa y cómo ocurrió ese cambio desde la política, cuando se empieza a apoyar un cine que hasta ese momento estaba absolutamente en el desamparo. La verdad es que me desconecté, salvo por mi tesis, venía a Chile a trabajar con los cineastas, a hablar con ellos. Establecí un vínculo muy cercano con el cine chileno a partir de la gente que estaba haciendo películas en ese momento. Cuando regresé a Chile mi vida fue otra, porque entré a la academia a dar clases de gestión cultural en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile y en la Escuela de Teatro de la Universidad Diego Portales.

En ese momento me gustaba muchísimo lo que estaba haciendo, pero fue bien curioso, porque terminé trabajando – aparte de dar clases – en el Ministerio de Economía como encargada de comunicaciones de un comité de la Corporación de Fomento de la Producción,

Corfo. Lo que al principio me pareció un tema súper distante, muy ajeno a lo que me gustaba, en realidad fue una tremenda oportunidad para aprender. Nunca aprendí más de desarrollo de proyectos que en la Corfo. Además, era un comité muy pequeño, se llamaba Chile Calidad y allí aprendí herramientas de gestión que en el mundo de la cultura difícilmente se adquieren. Esa pasada por el Ministerio de Economía me hizo ver que la cultura necesitaba manejarse con otras herramientas normalmente ausentes en ese campo. Yo estaba en la Corfo cuando Ignacio Aliaga, el primer director de la Cineteca Nacional de Chile, me llamó para decirme que había resultado finalmente la Cineteca y quería que yo estuviera en su equipo, porque habíamos trabajado juntos en el proyecto original, pero hacía cinco o seis años atrás. Me dijo “tú trabajaste conmigo en el proyecto original, tienes que estar acá”. Yo le decía “Mira, estoy súper bien en el Ministerio Economía, nunca había trabajado menos y ganado más plata”, cosa que no ocurría en el mundo de la cultura. Generalmente uno trabaja mucho y gana poco. Fue una decisión súper difícil para mí, mi corazón estaba en el mundo de la cultura y no podía traicionarme, tenía que volver ahí. Decidí irme al proyecto de la Cineteca Nacional. Fue en el año 2005 y me tocó prácticamente armarla junto con Ignacio de cero, desde traer el proyector desde Valencia (lo mandamos a hacer especialmente), el telón, las butacas, buscar los equipos para el archivo. Hay unas anécdotas increíbles: el telón no cabía en el avión. Había cosas que la gente no puede ni imaginar, lo que significa montar una cineteca desde cero. Fue un camino maravilloso poder estar ahí desde el origen, hasta ver que se concretaba. Partí a cargo del Área de Desarrollo Institucional y Cooperación Internacional. Lo que yo tenía que hacer era conseguir plata, apoyos, conseguir todo porque no teníamos nada y había que levantar una cineteca.

Creía mucho en la cooperación internacional, para mí eso era clave. Empecé a trabajar un poco en esa línea. Ignacio empezó a trabajar mucho más con el tema del acervo propiamente, el Archivo de la Cineteca, y por tanto nos fuimos por caminos distintos que se complementaban en su momento. Pasaron los años, los años pasan muy rápido, uno no se da cuenta. Y quise seguir estudiando e investigando. En la Cineteca me tocó armar un proyecto que fue el que gatilló la necesidad de hacer un doctorado. Lo primero que recibimos fueron diecisiete cajas selladas que venían del Archivo Federal Alemán y no sabíamos lo que había ahí. Estuvieron ahí mucho tiempo, hasta que dije un día que había que hacer algo con esto, no puede ser. Pensé: aquí hay una historia, hay algo que hay que dilucidar. Eran diecisiete cajas con películas que habían salido antes y después del golpe de Estado. No solamente fueron películas exiliadas como yo llamo, porque había muchas que durante la Unidad Popular habían estado circulando por Europa. Con este material fabuloso levanté un proyecto.

Me encontré con Isabel Mardones, directora de la Cineteca del Goethe en ese momento y me dijo ¿“te acuerdas de esas cajas?””, “sí” le dije, “estoy obsesionada con abrir esas latas, con descubrir qué hay allí y ver por qué salió ese material, por qué llegó, reconstruir la historia”. Entonces me dijo “me acaban de entregar un archivador con cartas, la correspondencia entre quienes guardaron las películas en Alemania y los chilenos que las enviaban desde

acá”. Le dije “¡Isabel, eso es un tesoro! Esa es la historia de Chile que hay que contar”. Y de ahí surgió la investigación y el libro *“Señales contra el olvido: cine chileno recobrado”*. Al principio se llamó “El capítulo no escrito”, pero en el fondo era eso, el capítulo no escrito del cine chileno. En ese momento sentí que tenía que hacer un doctorado. No es que me haya alejado de la cineteca. Bajé la jornada e hice el doctorado en la Universidad de Chile. También tuve la gran suerte de que el codirector de mi tesis fuese Eduardo Morettin, en la USP, y desde entonces empecé a trabajar en investigación.

**Fabián Núñez:** Desde muy temprano estabas muy involucrada en el cine desde el periodismo. Hablaste que todavía no había el Ministerio de la Cultura en Chile, pero en la parte de patrimonio, había secretarías?

**Mónica Villarroel:** Exactamente. Existía una dispersión. Hubo varias comisiones que trabajaron en torno a eso. Existía un área de cine en el Ministerio de Educación, que era la más fuerte (Área de cine de la División de Cultura), pero también existía un área de cine en Relaciones Exteriores y existía otra área que era de cine y teatro pequeña en el Departamento de Cultura del Ministerio Secretaría General de Gobierno, donde yo trabajé. Había tres ministerios que se ocupaban de distintos aspectos, pero de lo mismo. Esa dispersión generaba que los proyectos no dialogaran mucho entre sí. Tampoco estaban los recursos adecuados humanos ni económicos, era muy precario lo que destinaba el Estado a la cultura en general. Existió la comisión Garretón y la Comisión Ivelic, luego se creó en el 2003 el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, que fue el antecesor del Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, creado el 2017. El Consejo estaba vinculado al desarrollo de las artes en general, pero no del patrimonio ni menos al patrimonio audiovisual. Existía un Consejo del Arte y la Industria Audiovisual que fue reabsorbido por el Ministerio. Cuando surge la nueva institucionalidad se crearon dos subsecretarías: una, de las Artes y otra, del Patrimonio. Hasta antes de la creación del Ministerio, el patrimonio estaba vinculado al Ministerio de Educación, a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y otros organismos como el Consejo de Monumentos Nacionales. El tema del patrimonio audiovisual no estaba en ninguna parte. Cuando se creó el ministerio, la ley señalaba que la Cineteca Nacional tiene que estar allí, pero en ningún momento se crea una personería jurídica ni se le asigna presupuesto. La Cineteca Nacional pasa a depender originalmente de la Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda y no tiene personería jurídica propia, que es el problema que tenemos hasta el día de hoy. Llevo cinco años dando la lucha para que la Cineteca entre al ministerio (antes la pelea la dio Ignacio Aliaga). Hemos estado bien cerca y aparecen problemas de distinto tipo. Desde problemas administrativos, por ejemplo, en qué subsecretaría quedábamos, y ya se resolvió que era Subsecretaría de Patrimonio y no en la de las Artes. En un momento fue una discusión tremenda y finalmente se optó por la Subsecretaría del Patrimonio, lo cual es muy coherente. Pero no ha habido voluntad para que eso ocurra.



**Fabián Núñez:** Lo mismo acá en Brasil, con la Cinemateca Brasileira, donde un poco es difícil identificar dónde queda la preservación audiovisual, porque en general la gente de patrimonio no sabe cómo lidiar con eso. En general tienen otro concepto de patrimonio, de cómo gestionar, que no pasa por los archivos audiovisuales, en general.

**Mónica Villarroel:** El Estado tiene que hacerse cargo de las instituciones cinematográficas a nivel nacional. No es tarea de los privados, de las organizaciones sociales ni de las propias cinetecas generar sus recursos para preservar el patrimonio. Es el gran dilema que existe hoy. Que el Estado se haga cargo de financiar la preservación del patrimonio. Eso es algo fundamental, estamos hablando de memoria, no sólo de preservación y difusión, estamos hablando de construcción de memoria. Y eso es algo que no sólo ha reconocido la UNESCO desde 1980, sino que hoy día, el valor del cine y del audiovisual en general, como objeto de memoria, es incuestionable.



Figura 1: Reserva técnica da Cineteca Nacional de Chile.  
Fonte: Cineteca Nacional de Chile.

**Isabel Wschebor:** En algún momento de estos diálogos de CineOP 2021<sup>1</sup> hablaste de la imposibilidad de la CLAIM para crear un plan regional o latinoamericano de preservación

---

<sup>1</sup> Debate *A preservação na América Latina*, realizado durante a CineOP 2021 – 16ª Mostra de Cinema de Ouro Preto. Disponível em: <https://cineop.com.br/debate/a-preservacao-na-america-latina/>. Acesso em: 13 out. 2021.

audiovisual. ¿Queríamos poder ampliar cuáles son estas problemáticas que vos encontras en relación a este tema? Lo que vos estabas planteando refiere a quién preserva: ¿es el Estado?, ¿son las asociaciones? ¿quién preserva y en consecuencia, quién se hace cargo, quién asume responsabilidades, obligaciones? Si puede haber un modelo para toda América Latina o no, con respecto a lo que es la preservación audiovisual.

**Mónica Villarroel:** Intentos ha habido varios, voy a tratar de contestar la pregunta desde un punto de vista más histórico, porque pienso que sería más que imposible, poco viable. Me gustaría usar más el concepto de poco viable, tener un plan de preservación para América Latina. Históricamente hay antecedentes: en los años '50, hay una Sección Latinoamericana dentro de la FIAF y después surge la UCAL en los años '60. A mí me pareció súper interesante un texto de Christian Dimitriu, que fue un secretario ejecutivo de la FIAF, sobre este asunto: “Amérique latine et Caraïbes: Programme de régionalisation pour le développement des archives du cinéma et de l’audio-visuel”, que está el sitio de la FIAF. Él era argentino, pero vivía en Bruselas donde comentaba la existencia de una iniciativa que fue un centro latinoamericano de preservación y que iba a funcionar al alero de la Cinemateca Brasileira. Esta iniciativa fue en los años '80. Este centro de preservación latinoamericano tenía que ver también con la lógica de trabajar de manera asociativa. La CLAIM desde el año '85 se convierte en la agrupación que reúne a los archivos latinoamericanos, cuya cantidad ha ido *in crescendo* de 8 a 35. En la actualidad existe también esta noción de la importancia de generar condiciones mínimas para que los archivos puedan funcionar. Y esas condiciones mínimas pasan mucho por la formación de técnicos y profesionales. Hubo varias asambleas, varios encuentros, talleres, en fin, y han seguido desarrollándose a lo largo de estos años. Sin embargo, recién en el año 2011, hubo un intento más permanente y estable de funcionamiento. Es en ese momento que se empieza a plantear la necesidad de tener estatutos, un código de ética, que fue lo que finalmente logró establecer la directiva anterior. Ese paso ha sido muy lento, en una asociación que lleva tantos años funcionando de manera ya más formal, por así decirlo, pero también informal. Cómo entender la lógica de funcionamiento de una agrupación muy diversa de organismos y de instituciones, con realidades absolutamente disímiles, donde la gran mayoría no tiene apoyos estatales de financiamiento ni tampoco estabilidad de continuidad del trabajo, que es lo que estamos viendo ahora en el caso de la Cinemateca Brasileira, pero nos encontramos con muchos archivos cuya situación es bastante más precaria incluso de lo que dicen, de lo que declaran.

Uno se da cuenta, por ejemplo, en conversaciones más grupales de cosas inexplicables. Por ejemplo, la Cineteca Nacional de México no tiene cómo conservar bien sus nitratos. Tienen más de cinco mil nitratos en condiciones poco adecuadas. Ellos mismos dicen: “no es posible que tengamos así nuestros nitratos”. Hay otras agrupaciones donde uno no puede creer que se declaren archivo y no tienen un lugar físico para tener las películas.

Entonces ¿dónde los tienen? En sus oficinas, en su casa. ¿Es o no es un archivo? Si no existe un lugar físico para poder conservar, al menos conservar, es cuestionable. No estamos hablando de preservación, que, si hacemos una diferencia, preservar es realizar acciones en torno al material para que perdure en el tiempo, pero hablamos solamente conservar. O sea, hay archivos que ni siquiera tienen un lugar de conservación. Ni hablar que no tiene el presupuesto anual garantizado.

Trabajar en un plan de preservación latinoamericana, me parece que es un nivel superior al que no hemos llegado por ahora. Yo sostengo que es un anhelo y una tarea que pudiera plantearse en el muy largo plazo, porque las urgencias hoy día son otras. Es difícil que se pueda plantear un plan de preservación audiovisual para América Latina desde la perspectiva inclusiva. Es decir, podríamos pensar en un plan de preservación para América Latina con cuatro archivos. Pero para mí eso no sería un plan de preservación inclusivo y descentralizado. Porque en el fondo estaríamos trabajando con los cuatro archivos que pudieran hacerlo. Un plan significa que al menos un 80 por ciento de los archivos que están asociados a la CLAIM, pudieran participar. Si lo vamos a hacer con cuatro, no es un plan de preservación para América Latina. Tampoco podemos incidir hoy día en las autoridades gubernamentales o estatales para poder plantear el desarrollo o el financiamiento de un plan, cuando no contamos con los apoyos políticos necesarios ni siquiera al interior de cada uno de los países.

**Isabel Wschebor:** Vos te referís a cómo limita el poco reconocimiento por parte de los Estados a la institucionalización de ciertos agrupamientos que se autoidentifican como archivos, pero que, si tuviéramos que dar una definición profesional e institucional, en realidad no lo son. Ahora, visto desde la otra perspectiva, de los propios actores, cómo influye una cierta continuidad de una mentalidad social, asociada al coleccionismo en América Latina, donde en realidad también hay por parte de los actores, muchas veces privados o asociativos o particulares, una cierta zona de confort en la cual, si no tengo reconocimiento del Estado, hago lo que quiero con lo que tengo. O sea, lo que nosotros reconocemos como valor patrimonial también tiene su valor en la subasta, su valor en el mercado. Tener un inventario lo valoriza más. “Entonces yo quiero que el Estado me apoye para hacer el inventario y dejarlo en herencia para mis hijos y que se lo vendan a una universidad de Estados Unidos”. Hay una responsabilidad del Estado, pero también hay del otro lado una serie de situaciones en las cuales todos nos referimos a la palabra archivo, cuando en realidad no significan lo mismo para todos nosotros. Si bien no puede haber un plan latinoamericano, ¿puede haber espacios de articulación para ver a qué nos referimos todos con archivo? O sea ¿cómo podemos compartir una semántica común para tener un nivel de acuerdo básico en relación a qué consideramos archivo? ¿Qué consideramos patrimonio y cuáles son los derechos y obligaciones que se generan en los actores públicos y privados con ese piso de definiciones? ¿La imposibilidad de un plan latinoamericano, es

sólo porque los Estados no se hacen cargo de su patrimonio histórico, cinematográfico o audiovisual? ¿O también es porque nosotros somos un conjunto de tribus muy distintas entre sí, en las cuales no termina de haber una semántica común?

**Mónica Villarroel:** Hay varias preguntas en una. Yo partiría por lo que significa el coleccionismo y la diferenciación con el archivo y uno de los males, del que adolece en general el patrimonio audiovisual, no sólo en América Latina. El tema del coleccionismo es algo transversal. Sobre eso Fabián Núñez ha escrito. Sobre la historia de las cinematecas en América Latina y justamente uno de los puntos que él señala es que cuando parten, las cinematecas en América Latina están asociadas por un lado al cineclubismo, pero por otro lado también el sector privado. Es más tardíamente cuando empieza a participar el Estado. Por lo tanto, evidentemente que las cinematecas que surgen primero en América Latina están asociadas al mundo privado, a algunos museos incluso. Las universitarias surgen en los años '60 también. En general, el Estado entra más tarde a preocuparse del tema del patrimonio audiovisual. Por lo tanto, ahí hay unas prácticas sobre las cuales es difícil intervenir. Y digo intervenir, en un sentido de generar cambios, no en un sentido de entrometerse, sino apuntar a lo que tú decías, a establecer mínimos comunes, puesta en común del propio lenguaje asociado a la preservación o el patrimonio audiovisual en general, y esa puesta en común es algo difícil con lo que hay que lidiar, porque también hay cuestiones generacionales de por medio.

Creo que es súper importante apuntar a lo que señala Fabián, que muchas cinematecas surgen en América Latina en los años '50, '60 y algunas tienen una marca, una huella de una forma de trabajar muy distinta a la que hoy día nosotros entendemos cómo debe funcionar el patrimonio audiovisual. Y cuando hablamos que el patrimonio audiovisual es de todos, efectivamente hay gente que se formó en otra generación que no cree eso, ni lo piensa y dice no, “lo que yo tengo es mi colección”. “Por lo tanto, ¿por qué voy a tener que abrirle la puerta a los investigadores?” Por ejemplo, me he encontrado con muchos investigadores que no pueden creer que nosotros tengamos más de 400 películas en línea y que hay archivos que ni siquiera declaren sus inventarios, que nadie sabe lo que tienen, que lo guardan, pareciera ser que atesorar es más valioso que difundir y compartir el patrimonio. El tema del coleccionismo se trasluce también en algunas cinematecas y es muy evidente. Ahora hay generaciones de activistas o incluso de algunas cinetecas que se formaron en la era digital o de nuevas generaciones de personas como el caso tuyo, Isabel, que trabajan desde la academia, desde la investigación, pero también trabajan en los archivos.

Esos puentes antes no existían, eso es nuevo. El puente entre la academia y el archivo es algo que se está construyendo todavía. Por lo tanto, no se puede esperar que haya una gran transformación en el corto plazo. Es un camino que hay que recorrer y hay que ir de a poco, muy de a poco, trabajando con las sensibilidades de quienes están a cargo de los archivos, para que entiendan esta puesta en común del lenguaje, porque ellos

entienden el patrimonio de otra manera. Nosotros hemos entendido y, en eso, ha ayudado mucho también a la sensibilidad de la opinión pública, la celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual. La propia FIAF, etcétera. Pero fundamentalmente creo que son las nuevas generaciones las que establecen una manera de vincularse con el patrimonio que es distinta y es ahí donde hay que generar un diálogo. No creo mucho en que tengamos que pensar que vamos a desterrar una forma de trabajar, porque eso es utópico y no va a ocurrir. Lo que tenemos que hacer es generar diálogo y establecer un trabajo intergeneracional, eso finalmente es posible y da frutos.

De hecho, con la nueva directiva de la CLAIM, creamos comisiones de trabajo porque nos parecía que era fundamental. Y que el trabajo tenía que ser horizontal. Con una agrupación de estas características, tenía que ser colectivo y no podía centrarse en tres o en dos personas, porque eso tampoco avanza y termina siendo excluyente y poco convocante. Nos pareció que había que establecer comisiones donde pudiesen participar no solamente los directores de las cinetecas. Había muchos profesionales y técnicos que tienen ganas de participar. Creamos cinco comisiones y algunas funcionan mejor que otras, porque también hay temas de tiempos. Todas las agrupaciones son voluntarias y siempre hay otras prioridades en el trabajo del día a día. Tenemos una comisión de proyectos, una de desarrollo institucional y cooperación que aborda la actualización y validación de los estatutos, financiamiento, desarrollo institucional y alianzas estratégicas; una comisión de proyectos que busca fondos y gestionará un proyecto asociativo anual; una comisión de capacitación que realizará un diagnóstico de las necesidades de capacitación de los archivos, definiendo áreas prioritarias; una comisión de marketing y comunicaciones que proponga y lleve a cabo una estrategia de comunicaciones, poniendo especial énfasis en la comunicación interna y, por último, una comisión de programación, actividades de difusión que se ocupa de diseñar y poner en marcha por lo menos una actividad de difusión colectiva anual para realizar de manera asociativa. Estas comisiones son autónomas y la actual directiva procura que estas comisiones funcionen. Ya logramos un par de cosas que para nosotros son fundamentales: primero, vamos a tener una página web y estamos trabajando en el diseño. Segundo, conseguimos recursos de cooperación internacional para poder partir, echar a andar este nuevo proyecto y ya presentamos un proyecto a Ibermedia. Es importante que nos resulte o no, solamente el ejercicio de plantear un proyecto colectivo fue muy poderoso; poder darnos cuenta que la gente puede colaborar, aunque algunos no están dispuestos a entregar su tiempo, que puede ser valioso para ellos. Después cuando ven el proyecto armado dicen “esto de verdad también me va a beneficiar a mí”. Entonces le han tomado el peso al proyecto, pero el proceso de generar acciones colectivas es lo que nos interesa.

Porque más allá de tener resultados inmediatos en el corto o en el mediano plazo, aquí lo que se trata es empezar a trabajar de manera asociativa, algo que ha dado muchos tropezones en general en la historia de la CLAIM. Ha habido tiempos muy poderosos y

tiempos muy débiles y de muchos enfrentamientos. También Fabián da cuenta que hubo una escisión de un grupo en la UCAL, digamos, hubo ahí un quiebre porque no se ponían de acuerdo. Entonces ahí se crea la CLAIM a partir de un quiebre de la Unión de Cinematecas de América Latina. Con esa historia hacia atrás, a mí me parece que lo más importante es que empezamos a funcionar nuevamente como una asociación, como una red, en cómo fortalecer los vínculos, más que tener resultados inmediatos, que los resultados sean más bien a mediano plazo y que estén orientados a objetivos comunes. Y estos objetivos comunes probablemente no va a ser un plan de preservación audiovisual, porque eso es una idealización de lo que podríamos llegar a ser. Pero sí puede ser, por ejemplo, desarrollar en conjunto acciones de formación, de capacitación para los propios profesionales y técnicos. Esto que tú decías, poner en común ciertos problemas.

**Fabián Núñez:** La CLAIM surge de una forma de organización que no contaba ni con sede ni con estatuto. Es un poco el trauma de una escisión de la UCAL que durante muchos años la CLAIM se caracterizó un poco por esa forma muy suelta. Yo me imagino que inclusive, a ojos de la FIAF, resultaba una cosa un poco rara. Y bueno, y cómo uno de los temas que la CLAIM no tiene eso, no tiene sede, es difícil sacar adelante una asociación, por ejemplo, que no tiene el básico, que es el pago de una membresía.

**Mónica Villarroel:** Muy precaria, esa es la palabra. Justamente una de las cosas que nos planteamos como equipo directivo es la necesidad de fortalecimiento institucional. Eso implica mucho y lo primero es definir ciertas cosas básicas. Por eso nos pareció fundamental revisar los estatutos para actualizarlos, porque hay muchas cosas que evidentemente a la luz incluso de la pandemia tenemos que revisar. Pero más allá de eso, más allá de actualizar, revisar y ajustar, hay un tema que tiene que ver con la institucionalidad misma, que es tener una personería jurídica. Por ejemplo, establecer un sistema de pago de cuotas que por muy básico que parezca, es lo que debería darle continuidad a la agrupación. Y hay temas que son complejos, porque al no existir una sede, tampoco hay un reconocimiento oficial desde otras entidades, que es lo que estamos tratando de resolver. Y por eso en este proyecto de Ibermedia, que ojalá nos resulte, uno de los componentes es un taller de gobernanza institucional para trabajar de manera colectiva ese fortalecimiento institucional, más allá de los intereses de cada uno de los archivos. Pensar en el colectivo y esa es una experiencia difícil porque significa plantearse objetivos comunes, más allá de lo que yo necesito. Supongamos que uno dice “necesito resolver el tema de la preservación de video, porque tengo doscientas mil cintas y no tengo recursos para poder financiarlo”. Otro dice “yo necesito comprar un escáner de 35 milímetros porque no tengo cómo digitalizar mi acervo”. En fin, las realidades son muchas y diversas y no podemos como agrupación estar atendiendo ni resolviendo cada una de ellas. Lo que sí tenemos que buscar son objetivos comunes. Y cómo podemos desde una agrupación que más bien tiene características de agrupación gremial, mucho de

eso tiene, cómo poder desde allí plantear objetivos comunes y pequeñas acciones que nos favorezcan a todos. Pero, sobre todo, empezar a pensar desde la asociatividad, que es algo muy difícil. Por eso planteamos este taller de gobernanza, uno de cuyos puntos es el tema de que sería más fácil hacer funcionar legalmente la agrupación e institucionalizarla. Es una tarea que nos hemos puesto a mediano y largo plazo. No creemos que lo vamos a lograr tan fácil, también hay mucha resistencia y tenemos súper claro que en el momento que nosotros planteemos que hay que pagar cuotas, mucha gente se va a salir probablemente de la CLAIM y que gente nueva va a entrar. Porque lo que estamos haciendo justamente es profesionalizar, institucionalizar una agrupación para que funcione desde los objetivos comunes.

**Fabián Núñez:** Ya contestaste una cosa que nosotros pensamos que es el tema de las resistencias de adentro de la agrupación. Y bueno, una característica de esta actual comisión directiva es que hay una nueva generación de preservadores audiovisuales, entonces sería posible decir que sí estamos empezando. ¿Hay un inicio de un nuevo momento de la CLAIM?

**Mónica Villarroel:** Yo creo que sí. Creo que todas las directivas, en general, de las agrupaciones, así como los gobiernos, no quiero que nos comparemos a un gobierno, establecen una impronta. Por eso nosotros defendimos mucho que en las elecciones de la directiva se presentarán programas de trabajo, porque inicialmente las votaciones eran a mano alzada entonces nosotros lo primero que hicimos fue... voy a decir una cosa bien radical..., impugnamos una votación de ese tipo, porque nos pareció que justamente había que hacer un cambio y el cambio partía, no por instalarnos a nosotros como equipo, sino que por cambiar las prácticas. Y ese cambiar las prácticas implicaba que había que presentar un programa de trabajo, que es lo mínimo para poder funcionar. Eso fue finalmente lo que se votó. Las últimas elecciones fueron muy complejas, suspendimos la elección porque hubo un grupo disidente que no aceptamos que la votación fuera a mano alzada, sin programa de trabajo. Entonces se formó un comité electoral. Pedimos a la FIAF (de los 35 activos hay 21 que pertenecen a la FIAF), que nos asesoraran y nos apoyaran con el voto electrónico, por lo tanto, que fuera una votación transparente. Finalmente se presentaron dos listas con dos programas y ganó la nuestra. Por lo tanto, nos quedamos muy tranquilos de poder llevar una línea, una propuesta distinta que partía con replantearse los mecanismos de funcionamiento. Y desde allí empezamos a trabajar, validando una nueva directiva con un programa de trabajo. Y por eso sí creo que hay un cambio.

**Isabel Wschebor:** Frente a los históricos vínculos o rupturas con organizaciones internacionales de mayor porte, como pueden ser la FIAF o con la realidad que existe también a nivel de la AMIA<sup>2</sup> : ¿Cuál es el lugar o cómo se va a posicionar la CLAIM? ¿Cuál

---

2. Association of Moving Image Archivists

va a ser su enclave en este nuevo panorama de redes internacionales? Otro aspecto: estas organizaciones se formaron en un momento en el cual la preservación audiovisual era señalada como una especialidad. Hoy por hoy hasta los archivos más tradicionales tienen la problemática de la preservación audiovisual. Entonces: tanto a nivel de las redes internacionales como del nuevo papel ¿qué puede tener la preservación audiovisual en un contexto de desmaterialización de patrimonio histórico? ¿Cuál es el papel que puede jugar la CLAIM?

**Fabián Núñez:** Complementado, algunos son miembros de la FIAF y otros no son. Ya es histórico uno de los conflictos en relación a ser una asociación latinoamericana de la FIAF, habiendo archivos que no integran esta federación internacional. Esto sucedió en los años '50. Hubo muchos líos porque había una contradicción, entre crear una asociación latinoamericana de la FIAF o no. ¿Cuál es la situación ahora?

**Mónica Villarroel:** Creo que la postura es al revés. Es sumar y no restar. Es una mirada que quizás tiene que ver un poco con mi historia personal. Creer en la cooperación internacional muy fuertemente, porque hoy día el aislamiento sólo genera estancamiento. Si nos abrimos a la cooperación internacional desde distintas esferas, va a generar caminos virtuosos. Lo primero que hicimos fue reunirnos con la FIAF como nueva directiva planteando que una de las fortalezas que tiene la CLAIM es que hay 21 de los 35 archivos que pertenecen a la FIAF, que pagan su cuota. Entonces, aprovechar eso como una oportunidad. El hecho de que somos una agrupación que tiene 21 archivos es una fuerza política al interior de la propia FIAF. Es lo que queremos trabajar ahora. En el fondo, establecer que desde América Latina hay una fuerza que es poderosa. Lo dije en una reunión, creo que en el congreso de la FIAF, es cierto que somos pobres, hay archivos que de repente se inundan, vienen los terremotos, se caen, pero se vuelven a levantar. América Latina tiene esa resiliencia, vuelve a levantarse de la nada, de los maremotos, de los terremotos, de las inundaciones y de nuevo están arriba. Uno es como América Latina, siempre renaciendo como ave fénix de las cenizas. Y esa es una fortaleza que nosotros tenemos. Y por lo tanto, en lo personal creo que, y lo comparto también con la directiva, nosotros queremos situarnos de una manera distinta. En el fondo, decir que tenemos un lugar aquí en la FIAF porque lo hemos ganado, es un derecho. No venimos a pedir favores y lo que entiendo por cooperación no es pedir favores. No venimos a pedirle plata, sino decirle a la FIAF que hay 21 archivos que tienen una presencia importante, por lo tanto, como parte de una agrupación, nosotros también podemos generar desde aquí una fuerza interesante y dialogar con el resto del mundo de igual a igual. Estar en una agrupación como la FIAF, por el contrario de generar una disidencia, me parece que suma y nos parece que nos sitúa en un espacio de empoderamiento desde América Latina.

En esa lógica estamos avanzando. Tuvimos otra súper buena reunión con la cooperación francesa que tiene una red de apoyo a nivel de América Latina, desde el audiovisual. Estamos



trabajando también con algunas actividades específicas con la Cineteca de Toulouse, viendo posibilidades de participar en festivales como CLAIM y mostrar nuestras restauraciones. En fin, estableciendo redes que nos permitan un trabajo colectivo sin necesariamente tener que estar ni pidiendo plata ni necesitando tampoco situarnos en una condición de inferioridad, muy por el contrario, situarnos en una posición de valor. Tenemos esto, queremos mostrarlo. Somos América Latina y tenemos un lugar en distintos espacios. Respecto a la AMIA, todavía no nos hemos planteado esa cooperación, porque tampoco pretendemos abordarlo todo de una vez. Esto de verdad supera nuestras expectativas en tan poco plazo. Llevamos unos meses apenas y tenemos mucho por hacer. De hecho, hemos estado trabajando muchísimo en el proyecto con Ibermedia, que significó retomar un espacio que se había perdido porque históricamente la CLAIM había tenido un trabajo sostenido con proyectos de Ibermedia y realmente eso se paralizó. Estuvimos pensando de qué manera podríamos establecer de nuevo un vínculo. Hay un montón de gestiones que hacer con las autoridades audiovisuales de cada uno de los países para poder instalar el tema del patrimonio. Pero eso es una tarea que va a tener que hacer cada una de las cinematecas con cada uno de sus países. Instalar el tema del patrimonio audiovisual en las autoridades, eso es clave. Y ahí pasa, digamos, porque las reuniones de Ibermedia, por las reuniones de Mercosur, etcétera, se hable del tema del patrimonio audiovisual y no sólo de la industria. Son tareas de mediano plazo. Y de corto también, son tareas muy políticas y los archivos van a tener que hacer un esfuerzo por hacer gestión al interior de sus países para poder instalar el patrimonio audiovisual como algo importante y eso nos va a ayudar a fortalecer la agrupación. Aparte de las resistencias y de los modos y prácticas de trabajo, está por verse también el interés por parte de los archivos de jugar un rol más político.

Sobre el tema de la formación, me parece que es súper importante. Y mencionaste el tema de las especialidades que hoy día estamos requiriendo, de por dónde va esa formación. Me parece que es tarea clave en este caso o de las asociaciones, poder apoyar estos desarrollos. Porque sin duda las universidades han jugado un papel, pero también ahí es una cuestión que América Latina está muy en desventaja en relación a otros espacios iberoamericanos, considerando Europa, aunque me parece que hay tareas tan fundamentales como la formación de técnicos en preservación digital. Aquí nos hemos abocado, quizá en los últimos años, al tema de la preservación fílmica y el video fue la gran tarea a desarrollar, y todavía lo sigue siendo. Muchos archivos tienen el tremendo problema de la preservación del video, pero hoy día paralelamente aparece otro tema que es la preservación digital.

¿Cómo orientamos esos saberes, por dónde nos especializamos, dónde buscamos esos procesos de formación más formales? Normalmente uno escucha hablar a la gente de los archivos y dice bueno, en realidad nosotros nos formamos en la práctica, en el hacer, en el estar ahí. La otra vez contaba Hernani Heffner,<sup>3</sup> por ejemplo, cómo su propio proceso de

---

3 Gerente e Conservador Chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)

formación había tenido que ver con el estar allí, el haber sido conservador, el haber estado en la práctica, en un archivo. Y eso había sido fundamental. Creo que eso es válido, ¿no? Y evidentemente va a seguir siendo así siempre, aunque exista un proceso de formación formal, el aprender en la práctica son procesos fundamentales para quienes trabajan en preservación audiovisual. Sin embargo, creo que es posible encarar desafíos más bien colectivos que permitan financiar estas formaciones, porque sin duda es mucho más fácil desarrollar talleres de capacitación para 20 ó 30 archivos, que un solo archivo vaya y mande a todos sus técnicos a hacer una pasantía en Bolonia. Me parece que es mucho más fácil que traigamos a alguien de Bolonia para trabajar con 20 ó 30 archivos que al revés. Esas son las posibilidades que nos dan hoy día las plataformas digitales, o sea, el gran ganador de la pandemia, han sido las instituciones que no tienen los recursos para poder viajar o tener procesos de formación de alto costo que impliquen desplazamientos. Hoy podemos generar talleres y procesos de formación colectiva de manera mucho más simple y en una escala de costos mucho más alcanzable. Y eso es lo que queremos nosotros empezar a desarrollar, procesos de formación colectivos que permitan nivelar. Hablemos de nivelar, porque hay archivos latinoamericanos que están en estándares muy buenos y otros que están en condiciones mucho más precarias. También en temas de formación de sus propios técnicos y profesionales, que no solamente tienen que ver con la capacidad de infraestructura o equipamiento, sino que más bien con la expertise en temas de preservación. Entonces hay posibilidades que vamos a ir empezando a abordar de a poquito en esta idea de nivelar a los técnicos y profesionales, de acuerdo a ciertos intereses comunes, porque no es fácil tampoco ponerlos de acuerdo a todos y decir en qué nos vamos a capacitar. Tampoco podemos resolver la capacitación de todos los archivos con todas las necesidades que tengan. Vamos de a poquito, y por eso nos parece importante el diálogo con otros archivos.

Por eso empezamos a desarrollar una iniciativa que es bastante modesta pero que nos gusta mucho, que es el *Café CLAIM*, una conversación entre profesionales de distintos archivos donde simplemente el objetivo es conocerse. El objetivo es saber cómo alguien llegó a la preservación audiovisual, qué están haciendo en otros archivos y ponerlos en diálogo. Y eso es un paso en el desarrollo del trabajo colectivo. Partimos con un diálogo entre la Cinemateca Francesa y la Cinemateca de Bogotá en términos de programación, cómo programaban ambos, qué puntos había en común y cuáles eran las diferencias.<sup>4</sup> Y eso nos abre a empezar a pensar que esos diálogos son posibles. Después tuvimos uno con la Cinemateca del MAM y con la Cinemateca Portuguesa, que tiene un saber acumulado del

---

4 Primer Encuentro Café CLAIM, con María Paula Logia (programadora de la Cinemateca de Bogotá) y Guelfo Ascanelli (programador de la Cinemateca Francesa), con mediación de Diego Coral López (director de la Cinemateca Nacional del Ecuador). Disponible em: <https://ne-np.facebook.com/CLAIMcomunidad/videos/primer-encuentro-cafe%C3%A9-claim/492593541993076/>. Acesso em: 13 out. 2021.

cual nosotros estamos siempre ávidos de aprender, entonces esos diálogos son lo máximo.<sup>5</sup> Son actividades que parecen muy modestas, pero que esperamos puedan contribuir a generar puentes y trabajo más colaborativo. Salir de la cápsula es la idea.

**Isabel Wschebor:** La profesionalización tiene esa doble situación de que por un lado la gente trabaja de manera más segura, más profesional, pero también se involucra menos en el proceso político. Eso pasa muchas veces. Bueno, a mí me quedaba como esta última pregunta, sobre la desespecialización del patrimonio audiovisual, o sea, su desencapsulamiento del mundo de las cinematecas y su presencia progresiva como memoria de la sociedad contemporánea. O sea, ya casi – más con la pandemia – no nos van a quedar archivos que no estén atravesados por las mismas problemáticas del patrimonio audiovisual. Entonces, ¿cuál es el futuro en ese sentido? ¿Cómo construir un escenario de futuro, donde todos estos saberes también estén a disposición de un contexto más general sobre cómo se configura la memoria contemporánea, tanto la institucional como la cultural?

**Mónica Villarroel:** Creo que es también una oportunidad. El hecho que nos persigan y que nos pidan imágenes para la museografía de una exposición hasta para ilustrar notas de prensa. Es muy diversa la demanda, incluso de los museos. Hay un cruce que como nunca, ha sido evidente en esta pandemia. Pero más allá de eso, está el desafío de digitalizar los acervos. A mí me parece que nos pone en dos lugares distintos: uno, el acceso; preservación y difusión y acceso son dos caras de la misma moneda, como dice Edmondson,<sup>6</sup> en el fondo no se pueden pensar de manera separada. Tanto la preservación como el acceso deben ser cuestiones que hay que priorizar en nuestro quehacer como archivo. Sin embargo, hoy día el gran desafío es ¿cómo logramos que este acceso sea lo más universal posible, lo más descentralizado? También tenemos que lidiar con temas de derechos, con temas de incluso de tipo tecnológico. No todos los archivos tienen capacidad de digitalización. Entonces ¿cómo vamos a poner en acceso? ni siquiera tenemos un escáner en algunos casos de América Latina, otros están haciendo un esfuerzo por decir “esto es importante”. Por lo tanto, vamos a focalizar aquí el tema de la digitalización, que no es lo mismo que la restauración y mucho menos la preservación. Hay cuestiones que hay que tener claramente diferenciadas. Tiago Baptista hablaba de un plan de digitalización del cine portugués con fines de acceso. Y creo que quizás ahí hay una clave. El pensar que no vamos a ser capaces de restaurar todo lo

---

5 Segundo Encuentro Café CLAIM, con Tiago Baptista (director de archivo de la Cinemateca Portuguesa) y Hernani Heffner (director de la Cinemateca do MAM), con mediación de Mónica Villarroel (directora de la Cineteca Nacional de Chile). Disponible en: <https://www.facebook.com/CLAIMcomunidad/videos/1014561256018818/>. Acceso en: 13 out. 2021.

6 EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Trad. Carlos Roberto de Souza. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. 224p.

que queremos restaurar, porque no hay capacidad ni bolsillo que resista eso. Pero sí, a lo mejor, uno de los grandes desafíos para todos los archivos latinoamericanos en general es contribuir a poner en acceso nuestras colecciones, a romper con el coleccionismo y a preocuparse de que los acervos y que el patrimonio audiovisual sean de libre acceso a través de plataformas digitales que no tienen un costo muy elevado, que dejemos el preciosismo de la restauración perfecta y maravillosa para los festivales especializados, para las joyitas de los acervos. Y que abramos los acervos de manera mucho más democrática. Pensando también en que si ponemos en acceso nuestro acervo, también vamos a estar haciendo una tarea fundamental de formación de audiencias. Y ese es un trabajo que va muy de la mano con los archivos. Creo que la tarea de formación de audiencia para el audiovisual latinoamericano es clave y ahí es donde los archivos pueden jugar un rol tremendamente importante en la formación audiovisual general, como en la formación de públicos escolares, que van a ser los nuevos espectadores de nuestros cines. Entonces ahí hay un desafío interesante, cómo ponemos en acceso nuestros acervos de manera democrática y descentralizada, por cierto.

# “YO NO ERA CINEMATECARIO PERO ME HICE CINEMATECARIO SIN SORPRESA”

**ENTREVISTA COM LUIS ELBERT**

Fabián Núñez<sup>1</sup>

**RESUMO** Transcrição da entrevista com o professor e preservacionista audiovisual Luis Elbert, antigo dirigente da Cinemateca Uruguiaia.

**PALAVRAS-CHAVE** Preservação Audiovisual; patrimônio audiovisual; Cinemateca Uruguiaia; União de Cinematecas de América Latina

**ABSTRACT** *Transcript of the interview with professor and audiovisual preservationist Luis Elbert, former officer of the Cinemateca Uruguaya.*

**KEYWORDS** *Audiovisual Preservation; Audiovisual Heritage; Cinemateca Uruguaya; Unión de Cinematecas de América Latina*

## **INTRODUÇÃO**

A Cinemateca Uruguiaia é considerada, ao lado da Filmoteca da UNAM, uma das instituições de preservação audiovisual historicamente mais relevantes da América Latina. Com um acervo de onze mil títulos, contou em seu período áureo, nos anos 1970, com mais de quinze mil sócios, em um país de, até então, quase três milhões de habitantes. Fundada em 1952, pela ação dos dois principais cineclubes de Montevideú, a Cinemateca Uruguiaia se celebrou por ter realizado um impressionante trabalho de difusão na década de 1970, durante os sombrios anos da ditadura civil-militar no Uruguai. Como frisa Silveira (2019), pelo fato de

---

<sup>1</sup> Professor associado da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisador vinculado ao Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA) e líder do Grupo de Pesquisa CNPq Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA).

vários cineclubes terem sido fechados pela ditadura, a Cinemateca Uruguiaia exerceu um papel de protagonista na cena cultural do país ao ser uma das poucas instituições a difundir filmes fora da seara comercial. Desse modo, conseguia, vez ou outra, furar o bloqueio da censura, transformando-se em um espaço frequentado por um público opositor ao regime autoritário imposto no país. Assim, esteve sob as atentas vistas das autoridades da ditadura, suscitando um complexo e tenso jogo de negociações e ameaças entre os agentes do regime e os dirigentes da cinemateca. Por ter conseguido não apenas sobreviver, mas crescer de modo portentoso, durante um período no qual boa parte da classe cinematográfica do país estava sendo perseguida, presa, torturada ou partindo para o exílio, a Cinemateca Uruguiaia sofreu críticas de estranha aproximação com o inimigo, quando não de conluio. Desde os anos 1960, foi cobrada em ter uma posição mais militante e ideologicamente mais aguerrida, como a efêmera e importante Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), cujos dirigentes foram uma das primeiras vítimas da escalada de autoritarismo no Uruguai, que culminou no golpe de 27 de junho de 1973. Como assinala Lacruz (2020), a C3M se transformou em objeto de vários estudos recentes, convertendo-se em um dos temas preferidos sobre uma cinematografia conhecida por sua baixa produção fílmica. No entanto, o caso da Cinemateca Uruguiaia continua sendo fascinante, além de mobilizar uma memória afetiva de muitos que frequentaram os seus espaços, para assistir a filmes e/ou aos seus cursos, nos anos 1970.

O professor e cineclubista Luis Elbert pertence à geração que passa a assumir os trabalhos da Cinemateca Uruguiaia a partir do final da década de 1960, sucedendo a geração dos fundadores, capitaneada pelo crítico Walter Dassori Barthet. Assim, Elbert, ao lado de Manuel Martínez Carril e Henry Segura, é um dos principais responsáveis por reestruturar a instituição durante os anos da ditadura, celebrizando-a por sua eficaz ação cultural no país.

A presente entrevista foi realizada durante as minhas investigações de pós-doutorado ocorridas durante o projeto de pesquisa *Cinema, memória e política: a formação e os dissensos na Unión de Cinematecas de América Latina (1965-1984)* no Programa Pesquisador Colaborador da Universidade de São Paulo (USP), realizado de julho de 2018 a junho de 2019, sob a supervisão do Prof. Dr. Eduardo Morettin. Simpático e extremamente atencioso, Elbert me recebeu em sua residência e, antes mesmo de começar a gravação digital no celular, se pôs a narrar sobre a sua única viagem ao Rio de Janeiro, em dezembro de 1970, com o objetivo de buscar na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) cópias de filmes de Charles Chaplin para exibir na Cinemateca Uruguiaia. Assim, podemos perceber uma fundamental interrelação entre as cinematecas do Cone Sul na época, ratificada pela documentação que se encontra nos acervos das instituições. Embora o foco da entrevista fosse buscar informações sobre a *Unión de Cinematecas de América Latina* (UCAL), o relato de Elbert é uma instigante reflexão sobre as ações da Cinemateca Uruguiaia empreendidas por uma geração que transformou, durante tempos obscuros, um arquivo de filmes de um pequeno país sul-americano em uma das instituições culturais mais célebres do nosso continente. Em tempos de obscurantismo, destruição e autoritarismo – infelizmente algo

tão triste e tragicamente atual –, é um admirável exemplo de que a cinefilia e a consciência preservacionista podem ser uma força mobilizadora de resistência.

A entrevista com Luis Elbert foi realizada no dia 25 de março de 2019, em Montevideu, por Fabián Núñez, transcrita por Pablo Martino e revista e editada pelo autor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRIENDOS RODRÍGUEZ, Joaquín; MEDICI, Antonella. La Cinemateca del Tercer Mundo: cine y contravisualidad en el 68 uruguayo. *Imagofagia*, n. 22, p. 121-139, 2020.

CASAL, Federico. Luis Elbert: “El cine es visual y audiovisual, en ese orden”. *Revista Film*, entrevistas, 19 out. 2019.

DIMITRIU, Christian. Cinemateca Uruguay – entrevista con Manuel Martínez Carril. *Journal of film preservation*. Bruxelas, n. 79-80, 2009, p. 37-58.

DOMÍNGUEZ, Carlos María. *24 ilusiones por segundo: la historia de Cinemateca Uruguay*. Montevideu: Cinemateca Uruguay, 2013.

LACRUZ, Cecilia. La Cinemateca del Tercer Mundo en diálogo con la región: películas, visitas, colaboraciones. *Encuentros Latinoamericanos*, segunda época, Montevideu, v. IV, n. 2, p. 137-162, jul-dez. 2020.

LACRUZ, Cecilia. Uruguay: la comezón por el intercambio. In. MESTMAN, Mariano (org.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016. p. 311-351.

NÚÑEZ, Fabián. O dragão do gorilismo contra a memória guerreira: as cinematecas latino-americanas em tempos de ditadura. In. ABREU, Nuno César; SUPPIA, Alfredo; FREIRE, Marcius (org.). *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul*. São Paulo: Alameda, 2018. p. 125-143.

NÚÑEZ, Fabián. Cinefilia charrua: a cultura cinematográfica uruguaia na história do cinema latino-americano. In. FERREIRA, Leonardo Luiz (org.). *Cine Uruguai*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2016. p. 40-46.

SILVEIRA, Germán. *Cultura y cinefilia: historia del público de la Cinemateca Uruguay*. Montevideu: Cinemateca Uruguay, 2019.

TAL, Tzvi. Cine y revolución en la Suiza de América: la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo. *Araucaria*, Sevilha, v. 5, n. 9, p. 70-92, 1º sem. 2003.

VILAÇA, Mariana. El cine y el avance autoritario en Uruguay: el ‘combativismo’ de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973). *Contemporánea – Historia y problemas del siglo XX*, Montevideu, a. 3, v. 3, p. 243-264, 2012.

VV.AA. *Por un cine latinoamericano: Encuentro de cineastas latinoamericanos en solidaridad con el pueblo y los cineastas de Chile* (Caracas, Septiembre de 1974). Caracas: Rocinante/Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1974.

WSCHEBOR PELLEGRINO, Isabel. Los archivos filmicos en la larga duración: recorrido y recuperación de películas en nitrato de celulosa producidas en Uruguay. *Vivomatografías – revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, ano 4, n. 4, dez., 2018, p. 249-269.

## ENTREVISTA COM LUIS ELBERT, EX-DIRIGENTE DA CINEMATECA URUGUAIA, REALIZADA POR FABIÁN NÚÑEZ

**Luis Elbert:** [...] Confiscarla en las aduanas y bueno, entonces bueno, fui para eso, fue más el tiempo que estuve viajando en ómnibus, autobús desde acá hasta Río y vuelta, en Río estuve 3 días, y estuve 3 días porque llegué y la película no estaba pronta, el laboratorio no había entregado, terminado la copia y tuve que esperar que lo hicieran y tampoco estaba Cosme en ese momento que estaba de viaje y que volvía dos días después. Bueno, pero está, se arregló todo. Era diciembre en Río y yo nunca había pasado tanto calor en mi vida, (risas) nunca. Nunca había salido de acá del Río de la Plata, pero me acuerdo de eso yo no comía, tomaba líquidos, bebidas, helados pero era un calor terrible, pero está. Volvió Cosme, conseguí las copias y me vine pero el calor era terrible.

**Fabián Núñez:** Sí.

**Luis Elbert:** Y la lluvia... recuerdo que llegué, un sol fuerte, calor y todo el mundo llevando un paraguas, cerca del mediodía cayó un chaparrón de esos terribles, terrible, duró media hora o menos, capaz y después otra vez salió el sol, más calor, ahí entendí porque todo el mundo llevaba paraguas (risas) podía llover, pero mucho calor, mucho, yo nunca había visto tanto, pero en fin, traje la película, la exhibimos, tuvo mucho éxito de público porque hacía unos cuantos años que no se daba aquí la película, se había reestrenado en el año 57 creo, 57-58, cumplió su periodo de contrato y la copia se fue, y era una película recordada, bastante recordada. Pero fue mi única aventura de Río de Janeiro.

**Fabián Núñez:** (ríe) ¿Nunca más volviste allá?

**Luis Elbert:** No, nunca más, nunca más, este, estuve en la parte de, donde se, la zona donde está la cinemateca, me llevaron a pasear un poco por la ciudad, me llevaron hasta el Pan de Azúcar, pero no estuve mucho con la gente de la cinemateca que tampoco estaba previsto no? Pero este, pero algo me mostraron. Y fui a la playa, a la parte de Leblon y algo de Copacab... y un día fui a Copacabana también, este, toda esa parte de la ciudad era muy bonita, y realmente a pesar de que estamos ahí, de Brasil no conozco más nada, no conozco más nada, fui, fuimos en el 77 al festival de Gramado, iba, también fui en ómnibus hasta Puerto Alegre y nos venían a buscar para llevarnos a Gramado y está. Y después a la frontera, cuando íbamos a comprar cosas baratas (risas) hace muchos años... bueno contame.



dos seguintes filmes cinematográficos, sem valor comercial e destinados à Cinemateca Uruguaia, doados pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:

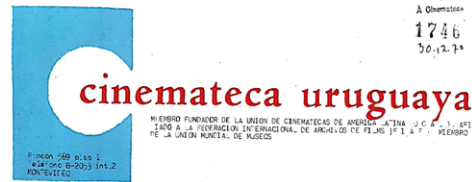
1. EL GRAN DICTADOR de Charles Chaplin, 4 partes.
2. GARMEN de Charles Chaplin, 1 parte.

Estes filmes não se destinam à exploração comercial, sendo obras de valor histórico destinadas ao arquivo da Cinemateca Uruguaia.

Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1970

  
Cosme Alves Neto, diretor

  
José Carlos Avellar  
vice-diretor



BPN  
A Quémicos  
1746  
30.1.71

Montevideo, diciembre 22, 1970

Sr.  
Cosme Alves Neto  
Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro  
Caixa postal 44 - ZC00  
RIO DE JANEIRO  
(Brasil).

Muy estimado Cosme:

Esperamos que esta carta llegue lo antes posible a Rio. En primer término debemos informar que el compañero Luis Elbert llegó perfectamente a Montevideo (sí y las películas). Ya hemos visto "El gran dictador" y hoy le llegaba a Buenos Aires la copia a Fernández Jurado. La copia tiene un problema de revelado en el laboratorio que ha hecho que quede opaca, pero proyectándola con un equipo de carbonos no presenta problemas; sólo habría dificultades con uno de lámpara. No sé cómo está la copia que fue para Fernández Jurado.

Respecto a las consultas transmitidas por Elbert:

1. En enero-11, podemos hacer el canje propuesto.
2. Esperamos para esa fecha la llegada del representante de la Cinemateca de Rio.
3. Tendremos prontas copias de THE KISS y FLYING DOWN TO RIO.
4. Queremos en canje SUNRISE de Murnau y NOSFERATU de Murnau.

5. Como el metraje de THE KISS es menor, sugerimos que tú nos indiques otro ~~metraje~~ que complete metraje. Si tu respuesta no nos llega a tiempo tendríamos copia de BALLOONATIC, que estaba en tu lista de canjes, y que dura unos 25 minutos.

Otro punto que me pide Elbert que te recuerde: los presupuestos de operación en la Titra. La copia de "The Ox-Bow Incident" se fue de Montevideo hace una semana aproximadamente, de manera que ahí nada podemos hacer. Hay una copia comercial subtitulada a la que tenemos acceso pero está muy-muy-muy incompleta.

Resumiendo: esperamos la llegada para enero 11 del representante de la Cinemateca de MAM. Lo aguardarán las copias de canje. Si puedes contéstame tu acuerdo por SUNRISE y NOSFERATU.

Un abrazo y saludos de Elbert, Dessori, etc., etc.,  
P. Cinemateca Uruguaia,


  
M. Martínez Carril

Figura 1: Documentação de empréstimo. Fonte: Acervo da Cinemateca do MAM.

**Fabián Núñez:** Yo empecé investigando sobre la UCAL, la Unión de Cinematecas de América Latina, pero como la documentación está toda esparcida y bueno, yo estoy trabajando ahí en el archivo, en la documentación de Cosme, que incluso es un material que...

**Luis Elbert:** ¿En general? ¿La documentación en general?

**Fabián Núñez:** Sí, la documentación interna, mucha correspondencia de Cosme, mucha cosa que enviaba a la dirección del museo él hacía copia, porque como él no confiaba en el museo entonces él, toda la correspondencia interna, él hacía copia para la cinemateca, entonces es un material, una documentación que yo estoy ahí junto con el archivista, nosotros abriendo las cajas porque es un material en que nadie había trabajado y ahí estoy cada vez más un poco aproximándome, acercándome de la figura de Cosme y sus relaciones con las otras cinematecas, yo sé que Cosme ha venido varias veces acá en Montevideo...

**Luis Elbert:** Sí sí, vino

**Fabián Núñez:** Yo creo que su primera vez aun no trabajaba en la cinemateca yo creo y todavía estaba en el cineclubismo, yo creo que el 61 vino acá...

**Luis Elbert:** No me acuerdo cuando fué que lo conocí yo ya lo conocía por acá en Montevideo, pero no me acuerdo cuando fue, en el 70 cuando fui allá, este...

**Fabián Núñez:** A buscar la película.

**Luis Elbert:** Muy muy... acá tenía muy buen concepto Cosme, pero cuando yo lo conocí, él ya estaba en la cinemateca y nos admiraba bastante su capacidad, su inteligencia para moverse en medio de las dificultades políticas de Brasil ya en esos años del golpe del 64 en adelante no era fácil caminar y nosotros acá teníamos también algunas dificultades, no estábamos todavía en la dictadura franca pero estábamos en la predictadura, ahí la propia cinemateca acá desde el punto de vista institucional, no estaba muy afirmada tampoco, acá en la cinemateca había sido la obra de muy pocas personas, fundamentalmente 2 ó 3 desde el año 52 y a mediados de los 60 algunos que estábamos en el cineclubismo, empezamos a notar que el cineclubismo ya no tenía mucho sentido, nos habíamos metido en el cineclubismo porque este nos gustaba, apreciamos el cine o aprendimos a apreciar el cine.

Yo entré de casualidad en el cineclubismo, de casualidad, no tenía 12 años, de casualidad, nunca a esa, nunca lo había pensado, yo iba a ver películas en los cines comerciales los domingos, nada más, y de barrio los domingos cine de barrio, veía muchas películas, 4 ó 5 toda la tarde y me gustaba, por pura casualidad, me encontré afiliado a un cineclub y entonces además del domingo, iba los martes y viernes al cineclub a ver películas y veía de todo, mudas, sonoras, color, blanco y negro, nunca tuve problema con... incluso llegué a ver este, con paciencia, con mucha paciencia, películas sin subtítulos en idiomas exóticos, recuerdo que la primera que vi fue una rumana (risas) pero yo las veía, y bueno pero el asunto me gustó y aprendí mucho, en esa época acá también en, con la película te daban un programa con la ficha técnica, un texto muy bien impreso y yo leía y coleccionaba, comencé a coleccionarlo en seguida y años después, ya era dirigente del cineclub. Había trabajado en publicaciones, en programación, estaba trabajando en fin, bastante, bastante y empezamos a ver que el cineclub había crecido mucho. En Montevideo había dos cineclubes grandes, dos, yo estaba en uno y el otro tenía los mismos problemas, habían crecido mucho, tienen muchos socios, tenían buenas salas, buenos equipos de proyección, pero había que alimentar a la masa social, cuidar, este, conservar a la masa social, es decir, y la gente que como una masa social, quería ver buenas películas pero buenas películas en general, o sea, este, ejemplos del cine comercial, películas exitosas, este, color, pantalla ancha. (risas)

En el caso de, del cineclub mío, este, donde yo estaba fue muy gracioso un momento que, que se lo conté a Domínguez cuando estaba haciendo el libro, le interesó, lo puso, publicó, teníamos tantos socios, que se... había problemas en los días de función porque los socios no cabía en la sala, siempre era un problema la gente venía y protestaba, peleaba y como, no hay lugar, no puede ser (respira profundo). Entonces durante un mes yo programé, propuse y me aceptaron, programé solamente las películas de Eisenstein y un ciclo de cine

independiente argentino, el cine de los 60 en Argentina de, de fines de los 50 y los 60, Feldman, David Kohon, Martínez Suárez (pausa). Bajó la cantidad de socios (risas), claro! Bajó, este, el asunto era que había que hacerla bajar bastante, teníamos, estábamos pasados como en más de mil, mil personas, habíamos calculado que para la sala que teníamos y la cantidad de funciones que dábamos, el número de socios tenía que ser tal, no me acuerdo cuanto, tanto, teníamos mucho más, bajó.

Entonces después recuperamos una programación más normal, pero el material para programar, el de la cinemateca era muy poco, en esa época había muy poco material, venía muy poco material. Bueno cuando yo entré y me hallé socio de la cinemateca, de este cineclub fue porque la cinemateca había traído *La marca del Zorro* de Douglas Fairbanks, 1920, y Douglas Fairbanks era, había sido el ídolo de mi padre cuando en su niñez iba al cine y claro después nunca más lo vió, terminó la carrera de Fairbanks y después no lo veo más este entonces quiso verla de vuelta y quiso que yo la viera también, como a mí me gustaba el cine yo iba al cine en fin entonces cómo se podía hacer para ver la película. La película la programaron los dos cineclubes y un tío mío era socio de éste y conocía gente y nos consiguió una invitación... una invitación. Entonces mi padre dijo bueno, voy a pagar una afiliación mensual y fuimos los dos, él con su tarjeta de afiliado y yo con la invitación. Mi padre nunca más fue, entonces yo seguí yendo con su tarjeta y ahí me iba. Así que gracias a la cinemateca me metí al cineclubismo. Pero bueno, de hecho, 10 años después la cinemateca había avanzado muy poco, el que la llevaba delante era Walther Dassori y el material estaba desperdigado en depósitos, no sé, en la casa de Dassori había un, un nicho que era para guardar leña para alimentar las estufas en inviernos, ahí había películas, y así, en lugares que más o menos se había conseguido, en una distribuidora comercial también había algunos largometrajes depositados. Y en mediados de los 60 empezamos a ver que el cineclubismo se estaba haciendo demasiado comercial y que las películas eran pocas, se contaba solamente con la distribución comercial para películas, las películas las buenas eran las que eran, pero los cineclubes tenían que dar más funciones y por lo tanto usar más rellenos de material. Y bueno entonces en mi cineclub, bueno una vez conversamos de esto, Manuel Martínez Carril e yo, y propusimos en nuestros, él era del otro cineclub, propusimos a ver si no se podía revitalizar la Cinemateca y luego dijeron que sí, nombraron dos personas por cada cineclub para hablar con Dassori y ver qué podíamos hacer. Y ahí empezamos en la cinemateca, de mi cineclub fui solo yo la otra persona nunca fue, y del otro cineclub fue Manuel y otro directivo de cine club y los tres hablamos con Dassori, Dassori encantado, nos pusimos a trabajar a ver material que era lo que había, conseguir un local. El otro cineclub tenía un local bastante grande y nos dio dos piezas para estar ahí y bueno, juntamos el material y empezamos a tratar de circular entre los cineclubes que habían en Uruguay, que eran unos cuantos en ese momento y conseguir recursos de esa manera para entablar relaciones con otras cinematecas del mundo y conseguir más películas, en fin, traer material valioso e históricamente valioso e interesante y exhibirlo.

Y al principio nos fue bastante bien, fue bastante bien. En el año 74, sin embargo, la situación acá comenzó a decaer mucho la situación política se hizo muy difícil se produjo el golpe de estado, muchos cineclubes del interior cerraron, y los recursos ya no no teníamos y resolvimos abrir, resolvimos, hicimos una reunión para decidir si cerramos... cerramos, no hacemos más nada, o juntamos esto y lo dejamos o seguimos de alguna manera y ahí resolvimos seguir mediante un sistema de afiliación de socios que la cinemateca fuera exhibiera películas en un régimen de socios como hacían los cineclubes con la diferencia de que los cineclubes la entrada a las funciones eran exclusivas para los socios y nosotros íbamos a tener entrada abierta con entrada por función si uno quería una función pagaba y además un sistema de socios, el sistema de socios eran iba a ser nuestro recurso financiero estable, iba a entrar tanto dinero por mes porque teníamos tanto socios e yo había calculado que para hicimos un plan de funcionamiento y de gastos y mi cálculo era que para entrar a funcionar precisábamos 800 socios, quiere decir, conseguíamos 800 socios... ese plan podía andar y cuando empezamos, al empezar, tuvimos 1,200 y en un año juntamos damos 2,000 y eso realmente salvó el funcionamiento de la cinemateca en ese momento y durante muchos años por delante y de hecho, a pesar de que ahora la cinemateca no depende sólo de eso, porque tiene una subvención estatal que antes nunca tenía, nunca había tenido, nunca, esté bueno, nos permitió funcionar bastante tiempo. Bueno pero eso no es tu tema (risas) Esto, esto... estaba yo te digo, Domínguez lo puso en el libro no sé si te acordás lo leíste?

**Fabián Núñez:** Sí, sí.

**Luis Elbert:** Me dijiste que lo tenías, este y bueno es una historia pintoresca a nosotros nos gustaba contarla por eso, porque era pintoresca. Pero por otro lado en nuestros vínculos con otras cinemateca de América Latina, pues había historias parecidas, en Brasil tenían un gran prestigio en nuestro medio digamos cineclubista está la trayectoria de San Pablo, gran prestigio, con una especie de gran momento según yo recuerdo de aquellos tiempos, de que en San Pablo hicieron el festival de cine del 54 con el homenaje a Von Stroheim, que en el Uruguay, a los aficionados uruguayos los impresionaron mucho yo, esto era chico, no estaba en el cineclubismo y no me había enterado, pero después cuando entré y empecé a leer y a ver cosas en este cineclub donde yo estaba que era Cine Universitario no dependía de universidades pero había sido fundado por estudiantes universitarios y le pusieron así. En este cineclub habían editado una revista de cine que yo tomé en contacto con ella cuando comencé a colaborar en el archivo de Cine Universitario y ahí me llegó la revista entre otras cosas materiales, me llegó esta revista, que tenía, que ya tenía prestigio pero qué dejó de salir en el 55 y ahí estaba la cobertura del festival de San Pablo con la película de Von Stroheim en realidad era la cobertura de Von Stroheim, de la retrospectiva de Von Stroheim, donde uno de nuestros críticos había ido y por la revista hizo una nota muy elogiosa sobre Von Stroheim y las películas que se pasaron allí y otro crítico que escribía

en un diario, crítico de cine que escribía en un diario, también fue e yo encontré su crónica de cuando vio en San Pablo del 54 vio *Greed*. Este otro crítico que era Antonio Larreta, ya era en esa época una persona muy valiosa del ambiente teatral era director dramaturgo de teatro y crítico de cine y teatro también de mucho prestigio y le hizo nota sobre el festival del día en que vio *Greed* y siempre me acuerdo porque me hizo mucha gracia, hablaba poco de la película, era una película del año 23 que casi nadie había visto y Larreta ponía como la película esta mostraba cosa que el cine iba a mostrar después, maneras de encuadrar, de iluminar, de montar... y cómo seguía siendo tan poderosa la película tan poderosa, sin sonido pero una película tan fuerte desde el punto de vista de calidad y la gracia mía cuando decía que confesaba su pasmo de espectador o sea que se pasmó. (risas)

En el año 56, el año en que yo entré al Cine Universitario, sobre fines de años, la Cinemateca trajo una copia de *Greed* y a mí me impresionó muchísimo, me impresionó muchísimo. Yo no trabajaba en el archivo, sabía muy poco, me impresionó mucho, y la volví a ver después la dieron alguna vez, la vi, impresionante. Y bueno supongo que por experiencias como esa que nosotros queríamos yo y otros, que la Cinemateca trajera películas que valga la pena para que la dieran los cineclubes y ver un poco qué era eso el arte del cine (risas). Así que de hecho yo no era cinematecario pero me hice cinematecario sin sorpresa, sin sorpresa, pasé a una comisión de curadores que inventamos cuando empezamos, Martínez Carril e yo y Milton Andrade con Dassori, formamos una comisión de curadores éste y bueno empezamos a trabajar ahí, un año y pico después yo dejé el cineclub. Manuel y Milton Andrade siguieron, eran directivos del otro y siguieron allí, pero yo dejé el mío por razones puramente particulares pero así fue y me quedé en la Cinemateca. Tanto en mi caso como en el de ellos los demás, nunca fue un trabajo remunerado, es decir, empezó a serlo muchos años después, con una remuneración un poco simbólica, pero durante unos cuantos años trabajamos gratis, teníamos nuestros trabajos aparte, en mi caso yo era un... había conseguido trabajo como administrativo, empleo administrativo de oficina, en la universidad. Manuel era crítico de cine en un diario y Milton Andrade también, tenían sueldo por eso. Yo después conseguí, hice un concurso y conseguí un trabajo de profesor de educación musical en secundaria, en la enseñanza secundaria y bueno eso, eran nuestros sueldos, nuestros sueldos eran esos, la Cinemateca trabajamos honorariamente durante varios años y bueno era otra época, era otra época, a veces estábamos muy satisfechos de poder contar esas cosas, un poco como ejemplo pero no está bien, era otro país, eran otras circunstancias, era otra cultura de la sociedad en general e yo personalmente hace ya muchos años que empecé a ver cómo esa nueva cultura general de la sociedad en muchos aspectos, si es que se puede ejemplificar de muchas maneras, no preveía seguir una labor del tipo cultural como la que nosotros hacíamos. No había respuesta, no había interesados, no había o había muy poco y por lo tanto no se podía hacer e yo creo que la crisis económica que padeció la Cinemateca Uruguay en los años a partir de los años 90 en adelante, cada vez mayor, era en buena medida debido a eso, no sólo a eso, había problemas de diversa índole,

pero sobre todo yo empecé en algun momento a percibir que no era sólo una cuestión de la cinemateca, pero una cuestión de cultura en general, qué pasaba con los conciertos, el teatro, mucha cosa, donde había una falta de interés en hacer a lo que nosotros nos interesaba hacer cuando nos metimos en eso, o sea, ya no había lugar para un tipo de trabajo como el nuestro. Y esto fue la cosa.

Y este, bueno, esa fue la cosa el tema de UCAL específicamente, yo lo conocí bastante cuando estaba en la cinemateca, por estar ahí, pero no porque yo me dedicara a relaciones públicas ni nada por el estilo. Bueno en realidad, en la cinemateca nadie se dedicaba a nada, unos hacíamos de todo, algunos más en un sentido que en otro. Yo me enteré en la cinemateca una vez después de entrar, del tema de UCAL. Dassori había estado en la reunión fundadora en Buenos Aires y nos contó cosas, sí. UCAL empezó a ser un tema político en el 67 en Viña (del Mar) con la muy famosa reunión de muchos cineastas y todo lo que se dijo allí y todo el proceso posterior de UCAL, que estuvo muy ligado a la resistencia contra las dictaduras de nuestros países, de casi todos, en el año setenta y... no me acuerdo si fue el 71 ó 72, creo que el 72 que hicimos un congreso de UCAL en Montevideo, viste eso?

**Fabián Núñez:** Sí, el 71.

**Luis Elbert:** 71.

**Fabián Núñez:** Que es cuando se hace la Declaración de Montevideo.

**Luis Elbert:** No me acuerdo.

**Fabián Núñez:** Sí.

**Luis Elbert:** Yo estuve en algunas sesiones, estuve me acuerdo bien de Manuel González Casanova<sup>2</sup> y no me acuerdo de muchos otros, de Cosme, pero no estoy seguro si de Cosme fue, estuvo en la reunión de Montevideo en la reunión de UCAL no me acuerdo, me acuerdo bien de González Casanova, hablamos varias veces con él, un tipo muy pintoresco, muy bien, muy sólido parecía y de los... de algunos de los problemas políticos que estaban apareciendo allí, ya se habían manifestado y cómo salir adelante con eso. Estuve en muchas sesiones de la directiva de la cinemateca cuando discutían estas cosas. Nuestra posición frente a la Cinemateca del Tercer Mundo, las notas que empezaron a aparecer en el *Cine Cubano*, en las revistas de *Cine Cubano*, tengo un recuerdo muy borroso de todo eso, más genérico qué detalles y bueno, siempre fue un tema que padecimos o yo por lo menos era

---

2 O crítico, pesquisador e cineclubista Manuel González Casanova foi professor da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), onde fundou a Filмотeca da UNAM e o Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

la impresión que me guardé, fue un tema que padecimos y que se vino a agregar un poco a nuestras preocupaciones, pero los problemas que había en Uruguay y en otros países eran muy específicos y estaban en la puerta, estaban... como seguir funcionando en medio de una crisis económica cada vez más fuerte, en medio de condiciones políticas cada vez más hostiles, ya en el 71, sí, en el año... en Uruguay en el año 68 empezó un gobierno de fuerza, todavía en democracia los grupos de derecha y centro derecha dicen que, que la democracia acá se volteó en el 73 por el golpe de estado y le echan la culpa a la guerrilla que ya estaba derrotada, la guerrilla Tupamaro fue derrotada en el 72, todos sus dirigentes fueron presos y en el 73 fue el golpe de estado. En esa manipulación de la enseñanza de la historia se la siguen adjudicando a la caída de las instituciones por culpa de las guerrillas, pero esto tiene que ver con muchas otras cosas de política continental además. Yo siempre en mis clases hablaba del ciclo de las dictaduras, de todos nuestros países, Uruguay era uno, el ciclo de las dictaduras cómo y cuándo empezaron y cómo se terminaron, casi todas al mismo tiempo. Brasil igual que Uruguay, Brasil empezó mucho antes, Brasil empezó en el 64 pero terminó en el 85 igual que Uruguay. Y en otros países también fue por esa época, creo que el que le costó más cerrar el asunto fue Chile, por sus condiciones particulares pero lo cerró en el 90. Digo Chile porque el golpe de estado fue en el 73, 3 meses después viene el uruguayo, entonces uno escucha y lee los diarios y fue todo porque acá en Uruguay pasaba tal cosa, bueno pero y en otro país qué pasó una historia paralela, ¿cuál era el problema? pero de hecho en esas condiciones fue que tuvimos que trabajar nosotros, Cosme, San Pablo, todos y bueno. Chile con su cómo se llamaba el instituto de cine de la Universidad de Chile, tenía un nombre, Cinemateca de Chile, creo que era Cinemateca de Chile no me acuerdo, bueno.

**Fabián Núñez:** Estaba Pedro Chaskel...

**Luis Elbert:** Pedro Chaskel lo conocí en Montevideo pero no me acuerdo dónde en qué momento, lo conocimos acá y pasamos algunas películas de él, contra la dictadura brasileña este...

**Fabián Núñez:** *No es hora de llorar*.<sup>3</sup>

**Luis Elbert:** Yo me acuerdo de una película que describe las torturas...

**Fabián Núñez:** Sí, es este.

**Luis Elbert:** Bueno, a Pedro lo volví a ver varias veces porque en el 97 empezamos a viajar

---

3 *No es hora de llorar* (Chile, 1971), de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz. Disponível em: <http://cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2371>. Acesso em: 04 abr. 2021.

al Festival de Valparaíso que se creó allí por un organizador que lo tuvo durante 20 años organizando y después se fue. Y nos invitaron en el 97 porque querían armar algo de cinematecas en Chile que no tenían, tenían archivos privados, sueltos. Esta persona que organizó el encuentro quería ver algo de eso y por supuesto invitó a Martínez Carril. Martínez no pudo ir, estaba complicado con la agenda, no sé si tenía otro viaje en ese momento pendiente ya. Hubo un segundo candidato que tampoco pudo ir y el tercer candidato fui yo, le escribí al hombre en Valparaíso y bueno le dije ahora el candidato soy yo (risas), a ver para qué le puedo servir. Y fui, nos invitó...fui y nos invitó casi todos los años para distintos seminarios que habían allí en Valparaíso y actividades de este festival y durante esos 20 años yo creo que como 13 ó 14 años fui como figura del Festival y allí estaba Pedro Chaskel. El Festival organizaba, empezó a organizar y después siguió varios años una muestra de cine documental chileno y Pedro intervino en alguna de esas y en alguna vuelta ganó un premio que yo estaba en el jurado y que otro uruguayo, estábamos en el jurado y que hicimos mucho para que ganara ese premio por qué la película era muy buena, pero esto fue por el 2000 y poco, 2000 y algo. La otra parte del jurado que quería darle el premio a una película políticamente más comprometida. A mí el compromiso político no me molesta e yo diría todo lo contrario, lo puedo aplaudir pero, a mi modo de ver era muy grande la diferencia entre la calidad de la película ésta, en la que había participado Pedro, que la calidad de la otra. Las películas de compromiso político, eso lo hemos visto mucho, en general son discursivas, porque sí, porque son parte lo que quieren hacer, quieren decir, entonces ponen a alguien que diga y sino un repertorio de imágenes que es bastante limitado en general, es lo que ocurre o sea, es más difícil que cinematográficamente tengan un valor, a mi modo de ver, premiable que una película que se propone ser cinematográfica (risas) la de Pedro eran tres personas que figuraban como directores de hecho era el director, guionista y director de la película. El jefe de fotografía y el jefe de montaje que era Pedro y bueno conseguimos el premio porque en la discusión éramos cinco miembros del jurado. Empezamos siendo dos contra tres y uno de los tres lo convencimos, nosotros lo convencimos (risas), cambió el otro y salió.

Este... mi experiencia más relevante diría yo, personal y digo personal porque creo que fue relevante por eso nada más, para mí, en UCAL, fue el congreso que se hizo en Caracas en el 74 donde fuimos tres, fuimos tres juntos, Eugenio Hintz que era director de Cine Arte del Sodre, que era la cinemateca que ahora se llama Archivo Nacional de la Imagen, qué es del Estado, Guillermo Fernández Jurado, de Buenos Aires de la Cinemateca Argentina e yo. Y bueno en la primera sesión conjunta, Pastor Vega de Cuba maneja unos papeles y cuando habla dice que quería preguntar porque la Cinemateca Uruguay daba películas de la oficina de información de la embajada de los Estados Unidos en Uruguay. *La película era Intolerancia* de Griffith (risas) que pocos meses antes efectivamente, la había traído en estos tránsitos que hacía la oficina cultural de la embajada norteamericana y la Cinemateca la exhibió. Yo no estaba en ese momento justo estaba... había estado algunos meses en Europa y volví y la verdad es que no me había enterado de eso y me enteré ahí, cuando Pastor Vega



sacó el papelito allí y leyó e yo este... defendí la política que tratábamos de desarrollar acá, ya en golpe de estado, buscando coberturas en una institución que era institucionalmente débil que podía ser cerrada sin que nadie se enterara. Es decir sigue el ambiente cultural interno pero nada más... que era vigilada por los servicios de inteligencia de la dictadura, que ya nos habían empezado a citar a cada rato para preguntarnos en las comisarías porque hacíamos esto o aquello, que le lleváramos el libro de actas, a ver si éramos una institución formalmente constituida que no lo éramos y no lo éramos todavía, es decir, el 74, acabábamos de empezar a hacerlo, en el año 70 hicimos una gestión para que la Cinemateca tuviera estatutos y fuera reconocida como institución civil, porque hasta ese momento la Cinemateca había sido fundada por el Cine Universitario en el año 52 y refundada por los dos cineclubes grandes en el año 53, sin estatutos, con una directiva compuesta por delegados de los dos cineclubes. Esa su directiva formal era esa, que no existía, por lo tanto institucionalmente era muy débil. Hicimos un proyecto de estatutos que entregamos al Ministerio de Cultura que se que los tiene que aprobar y que lo aprobó en enero del 74, ya en el golpe de estado o sea por ser una institución nueva con una personalidad jurídica reciente bastante vigilada y la podían sacar. Entonces buscamos coberturas, una política importante de esta búsqueda de coberturas, que llevó adelante principalmente Martínez Carril, era el vínculo con cinematecas del extranjero y la integración a FIAF. La Cinemateca Uruguay había estado en FIAF, había dejado de estar porque no pagaba las cuotas, no tenía manera de hacerlo, ya en la época de Dassori, pero mucho antes, entonces nos propusimos volver a FIAF. Eso era plata, dinero, bueno, había que juntarlo y había que estar en la FIAF y lo conseguimos, lo conseguimos pocos años después, pero el asunto es que tenía una vida institucional muy precaria en medio de una situación de dictadura severa y que nos podían cerrar cómo estaban cerrando otras instituciones como ya habían cerrado. Bueno me puse a defender eso que después en el mismo congreso González Casanova me dijo “estuviste demasiado exagerado” y a lo mejor sí, pero en cierto momento, enojo, y por eso me acuerdo, si no capaz que no me acordaba, el hecho de que al final de la reunión de Caracas donde estaba Pedro Chaskel como representante de la Cinemateca de Chile en el exilio, se planteó una declaración de UCAL de apoyo a los cineastas chilenos, porque en el 74 se cumplía un año del golpe de estado en Chile y nosotros... los tres, los dos de Uruguay y el de Argentina, argumentar que nosotros no la podíamos firmar que si firmamos eso no más, a lo mejor al regresar al país la Cinemateca ya no existía (risas) Bueno, González Casanova nos dijo en una conversación que tuvimos, a ver qué vuelta, que giro le podríamos encontrar a la declaración para que nosotros también la firmáramos porque era importante que la firmaran todos y tenía que haber una declaración. Bueno, no hubo acuerdo posible y no la firmamos, bueno...

Esa fue mi experiencia dramática, dramática entre comillas, naturalmente porque no pasó nada. No recuerdo si... al final de ese congreso, al despedirnos o en algún encuentro poco después, no recuerdo, Pedro Chaskel me dijo que él había entendido nuestra posición en ese

momento. No recuerdo cuándo fue pero lo que dijo Pedro Chaskel a mí me cayó muy bien, muy bien (risas), como que lo necesitábamos, bueno o yo lo necesitaba, porque él entendía nuestra posición e yo creo que realmente era la única posición que podíamos adoptar, en nuestras condiciones en este momento, de hecho no había creo, creo, no había en ese momento ninguna otra cinemateca de los países de América del Sur, salvo Uruguay, presente en UCAL que trabajara en las condiciones de dictadura, incluso la Cinemateca Argentina. Argentina no estaba formalmente en una dictadura, había muerto Perón, había asumido la esposa de Perón y todo el mundo sabía que el que mandaba era el ministro de información creo era, López Rega. Todo el mundo sabía y López Rega era el que dirigía una Alianza Anticomunista Argentina que era un aparato paramilitar de hostigamiento y asesinatos. Pero en lo que yo recuerdo, lo que se haya planteado en el encuentro de Caracas, creo que no había ningún otro país en condiciones de dictadura salvo Chile naturalmente pero la cinemateca estaba en el exilio, que tuviera que firmar una declaración de esas y vivir para contarla. (risas)

**Fabián Núñez:** ¿Se acuerdas por qué Manuel Martínez Carril no fue a Caracas?

**Luis Elbert:** Esa vez no fue.

**Fabián Núñez:** Pero se acuerdas ¿por qué no fue? ¿Por la agenda?

**Luis Elbert:** No, no recuerdo... no recuerdo, no recuerdo... Sí, él tenía alguna otra actividad, Manuel tenía problemas para salir del país porque, cuando él salía del Uruguay, salía con pasaporte español, pero no sé si en ese momento no me acuerdo, podía salir, no recuerdo... sé que me dijo que yo fuera y realmente la persona que tenía que haber ido era él, pero en toda la parte de relación internacional yo no estaba en eso, no conocía a la gente, no tenía tratos, no tenía correspondencia... es decir, lo hacía él, lo había hecho Dassori y después lo hacía él. Dassori estaba con nosotros en la cinemateca trabajando, pero tuvo que dejar porque había obtenido un cargo de cineísta en el Instituto de Cine de la Universidad de la República que estaba intervenida por el gobierno y en la Universidad a todos los funcionarios, a todos los hacían firmar, yo trabajaba en las oficinas, lo que llamaban una declaración de fe democrática, en la declaración de fe democrática decía que uno juraba por su honor (risas) que su adhesión al sistema republicano democrático de gobierno y que no había pertenecido a ninguna de las organizaciones disueltas por el gobierno de no decía dictatorial pero el gobierno de no sé qué. Si no quedaba automáticamente cesado. Dassori que dependían de ese sueldo casi totalmente, Dassori era un tipo muy bohemio y vivía con lo mínimo y nunca se preocupó por más que eso, pero era ese sueldo o nada y ya tenía algunos años. Dassori era del 19 y estamos hablando del 74, o sea que tenía 50 y pico de años, murió joven, murió en el... con 61 años, murió unos años después. Bueno, entonces,

Dassori se tuvo que irse de la Cinemateca para que no lo vincularan con la Cinemateca.

A mí nunca se me planteó, eso no se me planteó se me podía haber planteado cómo se plantearon otras cosas, más adelante también yo después empecé a escribir en una revista de oposición que salió dentro de lo que podía ser una revista de oposición en aquellos años, empecé a escribir de cine y un día me llamaron... “usted no puede escribir en esa revista, se puede perder todo” y si sabía que sí, pero como nadie me había dicho que no... bueno (risas) Cuando me dijeron que no, dejé de escribir en la revista, no dejé de escribir, se me ocurrió una cosa que a la gente de la revista les interesó, yo hacía críticas de cine por una radio y a veces hablaba de temas generales vinculados al cine. Entonces de pronto alguno de esos temas generales podían servir para la revista como transcripción de una audición radial o sea no lo había escrito yo sino que bueno (risas), pero había que nadar en esa corriente turbulenta. Bueno, fueron años complicados y por suerte sobrevivimos. Por suerte y por la capacidad que yo siempre la pensé muy afín con la capacidad de Cosme, la capacidad de Manuel Martínez Carril, muy afín con la capacidad de Cosme, en mi cabeza era así, para sobrenadar en condiciones muy adversas y encontrar maneras, encontrar mecanismos, subterfugios, vínculos, ¿verdad? que permitieran seguir funcionando sin entregar las armas o sin entregar todas las armas (risas), una cosa así... Bueno, nuestro conflicto con la Cinemateca del Tercer Mundo fue agudo, a mí me sorprendió... es decir yo lo veo así lo vi así y capaz que estoy equivocado, pero me sorprendió una vez en qué Ceci Lacruz me hizo un reportaje que abarcó estos temas, alguno de estos temas y ella como que se sorprendió de lo que yo decía y me dijo que ella hablando con la gente de la Cinemateca del Tercer Mundo, que ella había entrevistado, nadie le daba la trascendencia de un enfrentamiento, como que eran episodios puntuales, personales, que habían ocurrido porque si, por cuestiones personales e yo creo que fue algo más, yo siempre creí que era algo más, no por defender una posición o la otra sino porque para mí era algo muy claro el país que teníamos en aquel momento a fines de los sesenta y que si uno dice que eso no fue así, pues entonces estamos equivocados en saber qué país teníamos. Y el enfrentamiento ideológico entre, por ejemplo entre la guerrilla y la acción política parlamentaria, políticamente permitida, ese tipo de cosas, eso estaba presente en todos los ámbitos y estaba yo creo que en favor de mi posición de que había un enfrentamiento, pues no hay más que leer los artículos de *Cine Cubano* cuando se referían a los artículos de la Cinemateca Uruguaya o de Martínez Carril. Yo recuerdo una vez en medio de todo estas cosas que Dassori hizo una carta para Saúl Yelín<sup>4</sup> quien era el director de la Cinemateca de Cuba, era una carta personal porque él lo conocía

---

4 Saúl Yelín foi diretor de relações internacionais do ICAIC e, por isso, geralmente frequentava, ao lado de Héctor García Mesa, diretor da Cinemateca de Cuba, os congressos internacionais de cinematecas, como os congressos da FIAF. Conhecido por seu domínio de várias línguas, vasta cultura e simpatia, Saúl Yelín é considerado uma figura-chave na projeção internacional do cinema cubano após a revolução. Faleceu precocemente, aos 42 anos de idade, em fevereiro de 1977.

a Saúl de algunos encuentros, sospecho que el del Mar del Plata el 65 o quizás de antes no lo sé, pero le hizo una carta personal a Saúl Yelín explicándole la posición de la Cinemateca Uruguaya, las condiciones en que trabajaba todo eso no sé si esa carta llegó a destino, quizás lo supe y no me acuerdo, realmente mi memoria es lo que es y es un poco peor de lo que era (risas) y mi único consuelo es que dentro de unos años será peor todavía (risas) pero que la carta existió y se buscó la manera de hacerla llegar personalmente a Yelín que no fuera por el correo uruguayo ese tipo de cosas. Eso se habló, eso lo conversamos estuvimos en eso no puedo precisar cuándo y no me acuerdo ahora, si en el libro de Domínguez hay mención de eso.

**Fabián Núñez:** Yo creo que no.

124

**Luis Elbert:** ¿No?

**Fabián Núñez:** No, él habla de un artículo que sale en *Cine Cubano* pero al final de los 60, todavía no es el congreso de la UCAL del 71, qué es sobre la muestra de cine *underground* acá y ahí hay un artículo en contra de la Cinemateca Uruguaya, en la revista *Cine Cubano*, es eso, no más.

**Luis Elbert:** Yo lo que recuerdo es que la carta fue escrita para Yelín, que era conocido personal de Dassori y al que Dassori le podía explicar una cantidad de cosas y eso debe haber sido por esas épocas, 70 y setenta y algo, no lo puedo precisar. Probablemente, después del congreso de Caracas probablemente, es lo que me parece.

**Fabián Núñez:** Porque la ruptura se da en el 76, en el congreso en México, la Cinemateca Uruguaya y la Cinemateca Argentina salen de la UCAL. Hay un congreso de la FIAF en México...

**Luis Elbert:** Ahí ya estaba Manuel, supongo.

**Fabián Núñez:** Sí, sí y ahí Manuel junto con Guillermo Fernández Jurado comunican a FIAF que UCAL ya no representa a todas las cinematecas latinoamericanas y ahí salen, bueno eso es lo que está en las actas de la FIAF. Pedro Chaskel dice que queda sorprendido pero entendía y qué fue una separación amistosa, una cosa así y en la entrevista de Manuel Martínez Carril en la revista de la FIAF, en *Journal of Film Preservation*.

**Luis Elbert:** ¿En esa época?

**Fabián Núñez:** No, eso ya es en los años 2000 hay um... son pocos, pero hay un trabajo de... me olvidé el nombre de él... de entrevistas a gente de las cinematecas latinoamericanas,

es un francés<sup>5</sup> que hace eso, entonces entrevista a Guillermo Fernandez Jurado, Manuel Martinez Carril e María Eulalia de la Cinemateca de Cuba, son los tres latinoamericanos con los que se hace un poco el histórico de las cinematecas latinoamericanas y ahí quedó (risas). Y ahí Martínez Carril habla de eso, del 76, que hubo la ruptura que nada en contra de Héctor García Mesa que era el director de la cinemateca, ni de Saúl Yelín, pero no queda muy claro quienes son esos cubanos que manejaban las cosas... es muy interesante la entrevista porque él habla nada en contra de la gente de la Cinemateca de Cuba, es como si algunos dirigentes del ICAIC que se ponía en contra la Cinemateca Uruguay pero no la Cinemateca de Cuba propiamente dicha, no a Héctor García Mesa, entonces quiénes son esos cubanos no sé, me imagino que, no sé, que era Alfredo Guevara, no sé si era la gente más arriba del ICAIC que...

**Luis Elbert:** ¡Claro! Sí sí, como que era una política más de arriba, puede ser... no lo puedo saber yo, como te digo, en Caracas el que sacó los papelitos era Pastor. Después tuve que aceptar que *Retrato de Teresa* era una buena película (risas) tuve que aceptar, sí era una buena película, sin duda, pero Pastor... (risas). Bueno pero en fin pero repito yo creo que esos enfrentamientos no fueron un tema de roces personales, creo que eran de la época y todos los sentíamos así y no necesariamente por militancia firme en un bando o en el otro, no necesariamente, sino por cuestiones en las que yo por... quizás estar más involucrado, que hacían el funcionamiento de todos los días, bueno ¿cómo podemos funcionar de esta manera? ¿podemos funcionar de otra? No, es decir, no porque no podemos, no vamos a poder, vamos a tener consecuencias negativas. Bueno el diseño político digamos, era un poco ese, al fondo estaba todo lo que había y que seguramente estarás manejando en los enfrentamientos de la línea cubana revolucionaria con la línea política del partido comunista y la Unión Soviética y todo eso, que sí, que nosotros veíamos que eso existía, pero no era esa nuestra divisoria digamos. La Cinemateca del Tercer Mundo era mucho más políticamente militante en su manifiesto, en la revista que sacaron, dos números de la revista, y antes todavía... en el año antes de que existiera formalmente la Cinemateca del Tercer Mundo que se formó en torno a lo que antes había sido el cineclub del semanario *Marcha* y que cuando yo estaba todavía en Cine Universitario sacamos una revista en el año 67 que se llamaba *Nuevo Filme*, la revista aquella importante que te dije se llamaba *Filme*, bueno ahora sacamos *Nuevo Filme* y fue una revista de cine bastante tradicional, con exámenes de carreras de directores, de noticias, de artículos de fondo, bueno, nada demasiado sorprendente... una sección dedicada al cine en Uruguay, muy polémica porque había un artículo sobre todo de un director de cine de la época que criticaba

---

5 Refere-se a Christian Dimitriu, que nasceu e cresceu em Buenos Aires, fixando-se posteriormente na Europa. Foi diretor adjunto da Cinemateca Suíça e, depois, administrador delegado da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), em Bruxelas.

mucho la situación de los cineastas uruguayos pero como profesionales digamos como cineastas, no eran críticas políticas, pero bueno ese número fue comentado por un crítico de cine de *Marcha*, el principal de ellos, José Wainer, que después fue figura principal de la Cinemateca del Tercer Mundo. José Wainer comentó la edición de la revista, no dijo quién la editaba, no dijo ninguno de los autores, mencionaba los temas de una manera muy superficial y criticaba mucho que la revista no se ocupara de la actualidad. No estoy seguro de esto último pero creo que era algo así, capaz que confunda con alguno de los manifiestos, pero me acuerdo bien que no mencionaba el título de la revista ni el editor ni ninguno de sus participantes, o sea que cualquier lector de afuera, leía el artículo y podía concluir que la revista en realidad no tenía ni un interés sino se iba a preocupar más o podía de pronto pensar caramba me interesaría leerla pero ¿cómo se llama? (risas) ¿quién la editó? (risas) Eso era un signo digamos, un detalle anecdótico de cómo era la situación y la situación siguió por esos... por esas vías, entonces bueno, era la situación de nuestros países siempre me apareció y creo que hay que entenderla dentro de esos parámetros y no fingir que las cosas no fueron lo que fueron lo que sí fueron y bueno.

“Yo no era cinematecarío pero me hice cinematecarío sin sorpresa”  
Entrevista com Luis Elbert



Figura 2: Placa de memória na calçada da rua Lorenzo Carnelli, em Montevideú, diante da antiga sede da Cinemateca Uruguiaia Fonte: Acervo pessoal do autor.

**Fabián Núñez:** Interesante que cuando hay la detención de Eduardo Terra, hay un manifiesto de la UCAL, hay unas cosas, bueno Pedro Chaskel ya estaba en la secretaría...

**Luis Elbert:** ¿Con respecto a qué?

**Fabián Núñez:** La detención de Eduardo Terra, cuando la Cinemateca del Tercer Mundo es cerrada y hay la detención de sus directivos...

**Luis Elbert:** En una de las detenciones creo que fue esa, coincidió con una reunión de FIAF, creo que en Bulgaria o por ahí creo que en Rumanía o Bulgaria ya no me acuerdo bien y nos mandaron de la Cinemateca, no estaba en el congreso no había empezado todavía, no había retomado su vínculo con FIAF pero el congreso nos mandaron a la Cinemateca Uruguay un pedido de que los informáramos al congreso cuál era la situación de Walter Achúgar y algunos más. Creo que algo les contestamos, qué nos movimos, averiguamos o contestamos lo que pudimos contestar, cuando recibimos esa carta... no recuerdo bien el detalle de la respuesta, realmente no lo recuerdo, pero sí que se nos planteó bueno a ver cómo les contestamos en términos de que esa carta pudiera ser leída por los de la inteligencia uruguaya antes que saliera. Bueno y sí esas cosas sino la carta como iba a salir para allá. Bueno, pienso ahora no sé cómo está Walter ¿tú sabes?

**Fabián Núñez:** No.

**Luis Elbert:** No sé cómo está. Manuel murió en el 14 y a veces nos escribíamos correos electrónicos por distintas razones y el último correo que me mandó antes de morir, él me decía que Walter estaba mal, estaba mal de salud, no decía nada más, estaba bastante mal de salud o sea, me lo pasaba como dato informativo y pocos días después Manuel murió y Walter no, pero nunca más supe nada de Walter. Yo ya no estaba en actividad digamos en torno a estos temas, a la Cinemateca, nosotros nos desvinculamos de la Cinemateca formalmente en el 2009 y Manuel siguió en contacto pero yo no y los demás creo que tampoco. Yo en lo personal porque pensaba que no tenía nada que hacer por todo eso que te dije antes como percibí al ambiente, de lo que podíamos hacer en Cinemateca tal, como la Cinemateca estaba funcionando, como venía funcionando de antes para mi no era útil entonces no me preocupé más. Walter, yo tuve momentos de vínculos, de relaciones a lo largo de mucho tiempo y nunca me consideré peleado con él, de ninguna manera, yo personalmente nunca... creo que la última vez que lo encontré fue en un seminario que organizó el Sundance y una radio de acá reunió gente vinculada al cine para, sobre todo con vistas a la producción de películas e yo fui porque vino a la Cinemateca una invitación e yo fui. No era un tema mío pero yo fui igual y ahí estaba Walter y hacía muchos años que no

nos veíamos. Walter ya se había vuelto a vincular con Martínez Carril hacía mucho tiempo y alguna vez lo vi en la Cinemateca, porque yo en realidad estaba en la Cinemateca desde 67 hasta el 2009 pero no todo el tiempo, hubo muchos períodos en los que yo no estuve por distintas razones. Dicho de una manera más positiva, hubo muchos períodos en los que yo sí estuve (risas), pero no puedo dar una historia global del tiempo ese. Entonces en ese momento del congreso del Sundance el encuentro donde hablaban varias personas, ahí estaba Walter y me acerqué y lo saludé y él me saludó, hacía mucho que no había estado con él. Creo recordar que él estaba en Caracas en el 74, creo recordar, no estoy totalmente seguro, pero creo que estaba allí, no tuve yo charla con él en el 74 por eso mi duda, pero creo que estaba allí... pero nunca supe que hubiera fallecido, nunca supe...

128

**Fabián Núñez:** Es una buena pregunta.<sup>6</sup>

**Luis Elbert:** Y si no falleció es un tipo importante para hablar de la UCAL. Él sabe mucho.

**Fabián Núñez:** Sí, es importante, hasta porque él es un tipo que va a circular muchas películas.

**Luis Elbert:** Sí claro, él fue distribuidor acá.

**Fabián Núñez:** Sí, sí.

**Luis Elbert:** Y fue un importante distribuidor, fue de hecho el que provocó el cambio de la... El cambio manifiesto digamos de la actitud de los críticos de cine del seminario *Marcha* con respecto a todo esto, porque nos entusiasmó con el cine revolucionario. *Marcha* tenía una página de crítica de cine bastante prestigiosa durante muchísimo tiempo tuvo y desde... si no recuerdo mal desde fines de los años 50, a fin de año, *Marcha* hacía una función de cine donde pasaba fragmentos de las mejores películas que se habían estrenado en el año y pasaba completa la que ellos consideraban la mejor película o el mejor estreno del año. Eso se cambió en el 67, 68 cuando el festival de *Marcha* empezó a pasar las películas que traía Walter. Mucho cine de América Latina, de Vietnam, de los documentalistas alemanes, estos los dos directores que han hechos muchos documentales revolucionarios que yo conocí a uno de ellos en Valparaíso, fue cuando, fui el sobreviviente. Scheumann era uno de ellos y el otro no me acuerdo.<sup>7</sup>

**Fabián Núñez:** Eran de Alemania Oriental, ¿no?

6 Horas após realizada esta entrevista checamos a informação com a pesquisadora Cecilia Lacruz. Walter Achúgar Ferrari está vivo e continua residindo em Montevideu. Lacruz o entrevistou para a sua pesquisa de doutorado em Ciências Sociais na Universidade de Buenos Aires, cuja tese foi defendida em 2020.

7 Gerard Scheumann. O outro documentarista é Walter Heynowski.



**Luis Elbert:** Alemania Oriental, sí. Una cosa que hizo el festival de Valparaíso fue en sus varios primeros años fue recuperar material, es decir proyectar en Chile por primera vez materiales filmados sobre la época de la dictadura en Chile, por camarógrafos extranjeros que nunca se habían visto en Chile. Bueno, creo que fue en el segundo de festival de Valparaíso 98 ó 99 cuando por primera vez se vio allí *La Batalla de Chile*, las películas de Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile* y las otras cuyo montaje había hecho Pedro Chaskel y uno de los años trajeron... a Scheumann, creo que era, eran dos directores, uno había muerto ya, entonces trajeron a Scheumann que creo que era el sobreviviente y pasaron las películas de ellos filmadas en Chile clandestinamente, hubo otros cineastas que vinieron también, pasaron muestras de ellos una cosa muy importante que hizo el festival de Valparaíso y su organizador, Barría, Alfredo Barría, en particular esas películas nunca se habían visto en Chile y nosotros, es decir mi señora e yo, que íbamos los dos conversando con algunos chilenos que se nos acercaban y que nos veían todos los años es decir, en eran como vecinos pero nos acordamos mucho de gente que era muy joven que nos decía: “nunca nadie nos habló de esto”, años 98, 99, 2000, nunca nadie nos habló de esto, de las cosas que ocurrieron durante la dictadura en Chile o de cómo había sido el golpe de estado. Impresionante, impresionante y gran mérito del festival de Valparaíso y Alfredo Barría que él organizaba, gran mérito... Bueno, qué más te puedo decir ¿no sé? (risas) No sé que fue de UCAL, nunca supe, nunca supe, es decir, perdimos contacto esos años y no sé si siguió sobreviviendo, funcionando institucionalmente, no lo sé, no lo supe nunca... La Cinemateca volvió a FIAF porque fue un propósito que nos propusimos y fue una cosa muy pintoresca, FIAF mandó un informante, un observador a Montevideo y a Buenos Aires y lo que fue pintoresco que fue que este hombre que era Edward, Edward Perry era directivo de FIAF por la cinemateca del Museo de Arte Moderno, el MoMA, y lo mandaron a él, a ver, visto el interés nuestro de reintegrarnos a la FIAF y ver en qué condiciones podríamos pagar una cuota y lo mandaron a él a averiguar. Y vino. Y nosotros estábamos funcionando muy precariamente, muy precariamente con las películas metidas en unas piezas con unos escritorios mínimos con salas de cine que eso si nos preocupamos de equipar. En ese momento eran dos salas, creo, cuando vino él ó 3, después tuvimos muchas más y él hizo un informe muy bueno, vió realmente creo que lo convencimos de que nuestra pobreza era real, que éramos pobres pero que además queríamos hacer cosas importantes, lo convencimos, entonces fue y aceptaron nuestro ingreso a FIAF. Perry volvió unos años después ya como conferencista sobre películas experimentales norteamericanas y era un tema muy apreciado por él, el cine experimental, todo aquello del grupo de Nueva York, de Jonas Mekas y todo eso a él le interesaba especialmente bueno, trajo unas películas de esas las comentó y me invitó a dar un curso de invierno de un mes en la universidad en la que él trabajaba, él ya no estaba en el MoMA, se había ido de profesor a esta universidad en Middlebury que yo no sabía dónde quedaba (risas) cerca de la frontera de Canadá, el estado de Vermont y fui.

Me invitó para un curso de un mes sobre cine latinoamericano y lo armé y consiguió la financiación, había que calibrar películas hizo todo, pagarme el viaje, pagarme el salario, hizo todo y se concretó en el 88. Bueno, pero Perry había estado antes en los 70 y había hecho este informe favorable sobre nosotros para que nos reincorporamos a FIAF y a partir de ahí comenzamos a ir a los congresos de FIAF. Manuel o la esposa de él que también trabajaba en la cinemateca, Cristina Ferrari, eran los que iban, y bueno yo nunca fui (risas), no ya te digo había periodos en los que yo no estaba en la Cinemateca y pero periodos en los que estaba y a veces coincidía o no, pero por otro lado los que tenían que ir eran ellos, era Martínez, era Manuel o su esposa que estaba muy enterada de muchas cosas pero, yo no, no habría tenido nada que hacer allí... ¿Alguna pregunta?

**Fabián Núñez:** La UCAL después de la ruptura en el 76 queda como un poco inactiva, después yo descubrí una correspondencia de qué con el Festival de La Habana a partir del 79 algunas cinematecas ahí se reunieron y ahí que se deciden después reactivar la UCAL pero ahí ya se auto disuelve la UCAL y surge la CLAIM en el 85 que sería la sucesora

**Luis Elbert:** ¿Tu proyecto que abarca? ¿Es una historia de la UCAL o algo así?

**Fabián Núñez:** Sí, empezó así pero ahora yo estoy cada vez más centrado en la documentación de la Cinemateca do MAM...Y ahí pensar un poco por qué por ejemplo la Cinemateca do MAM jamás salió de la UCAL pero la UCAL también deja un poco de existir, entonces y sólo en los 80, comienzo de los 80 hay como tres seminarios, dos en México en Oaxtepec, no de la UCAL, era un seminario de archivos de imágenes en movimiento de América Latina, ahí ya hay temas más técnicos y ahí se empieza a hablar de organizarse de nuevo, hay dos congresos en México y el último, el tercero, pasa en Brasil, empieza en São Paulo y termina en Río, eso es ya 84 y sería como el fin de la UCAL, se empieza un grupo de trabajo para pensar en reactivar los estatutos pero en el año siguiente, 85, se crea la CLAIM – Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento, entonces ahí termina la UCAL y no sé muy bien lo que pasa después de esa ruptura en el 76 cuando la Cinemateca Uruguaya y la Argentina salen, en esta entrevista yo creo ahí que eso está en el libro de Domínguez, Martínez Carril habla que cómo se crea una Coordinadora Regional de Cono Sur, con la Cinemateca Uruguaya, Argentina...

**Luis Elbert:** Eso fue después de Caracas.

**Fabián Núñez:** Después de México en el 76 y ahí se crea. La Cinemateca Peruana también se junta como se crea una... sí ya no tenía nada más que ver con la UCAL.

**Luis Elbert:** Pues tengo la idea de que después de Caracas, de eso que te conté, se formó

una especie de coordinadora no sé, no me acuerdo el nombre, los dos de Montevideo y Buenos Aires y no sé si São Paulo.

**Fabián Núñez:** No, porque la Cinemateca Brasileira, ella quedó un poco inactiva del 65 al 75, quedó como 10 años inactiva y ahí porque ya es otra generación, de discípulos de Paulo Emilio ya una otra... Maria Rita Galvão, Carlos Roberto de Souza, Carlos Augusto Calil. La gente que ya después, es la gente que va a reestructurar la Cinemateca todo eso ya es 74, 75.

**Luis Elbert:** Recuerdo que Manuel tenía bastante vinculación con gente de San Pablo también con Maria Rita, con... se me fueron los nombres, con Avellar de Rio, este... ¿Biáfora?

**Fabián Núñez:** Eso es más de los años 50, 60, es decir, fue un crítico importante Rubén Biáfora.

**Luis Elbert:** Entonces ese era con Dassori, era con Dassori, sí.

**Fabián Núñez:** Incluso también fue cineasta.

**Luis Elbert:** Avellar no lo vi en Río, habría sido interesante verlo, era un tipo importante, no lo vi la vez que estuve ahí en el 70... vi alguna gente que yo no conocía y la verdad es que no me acuerdo quiénes eran, no retuve los nombres, no sé... solo Cosme que ya lo conocía de antes y bueno y lo vi algún tiempo después lo volví a ver, el que conocí fue a en el año 74 fue Olney São Paulo que murió un poco después de eso, de la Cinemateca pasó una película de él que se llamaba... no me acuerdo, no hizo muchas pero... me dio un libro *antevíspera do sol*,<sup>8</sup> ¿puede ser? antevíspera de algo...

**Fabián Núñez:** ¿Un libro?

**Luis Elbert:** Sí, un libro.

**Fabián Núñez:** No me acuerdo...

**Luis Elbert:** Me acuerdo que cuando fui a la reunión con Manuel y Olney, yo iba en bicicleta andaba bastante en bicicleta en el año 74 y cuando llegó estaba Manuel y Olney en la puerta, me ven llegar y dice “a crise do petróleo” (risas), porque era el 74, la crisis petrolera (risas) “a crise do petróleo”... muy bien, muy simpático, muy pintoresco Olney y después no tuve más vinculación creo que con... nadie más, pero eso eran cosas mías,

---

<sup>8</sup> *A antevéspera e o canto do sol* é um livro de contos e novelas do cineasta Olney São Paulo publicado em 1969, por José Álvaro Editor, com prefácio de Alex Viany.

yo no era de las relaciones públicas. Las cosas que me interesó hacer en la Cinemateca y siempre me interesó eran los cursos, incluso cuando los proyectos de escuela, de cursos sueltos, de planes de cursos y demás, siempre me los pedían a mí e yo los hacía, me encantaba, con mucho gusto, sí, siempre me interesó. Hasta que, ya no había clientela para los cursos, para los cursos que a mí me interesaban (risas) tal como a mí me interesaban. Se fue perdiendo eso después fue el asunto de los cursos más técnicos. Yo di clases en la escuela de cine de la cinemateca que en la segunda de ellas empezó en el 95 y me retiré en el 2015, después del 2015 porque tuve un pre-infarto y me retiré de todo, yo ya había, ni me había jubilado de mis cargos públicos, pero mantenía mis clases de cine en distintas universidades y en la Cinemateca, la escuela de la Cinemateca y otras instituciones de acá. Pero después de eso me retiré de todo, me dijeron que me tenía que tranquilizar. Pero eso fue un asunto que siempre me interesó, me ocupé y llevé adelante y mucho de los periodos en los que estuve realmente dentro de la cinemateca, lo principal fue organizar cursos y dar clases, de cine, historia del cine, de lenguaje, de gramática, de estética...

**Fabián Núñez:** Incluso digamos la primera escuela el año setenta y... 76, ¿no es eso?

**Luis Elbert:** ¿En la escuela? En los cursos del 75.

**Fabián Núñez:** Sí.

**Luis Elbert:** El diseño lo hice yo también. En el 77 fue un curso de cine anual, hacia tiempo que no había cursos de cine, fue el primer año que lanzamos el sistema de socios, empezamos los cursos en abril creo y tuvimos 320 inscritos que venían a las clases, era un salón de cine en una institución de Montevideo, un salón de actos, un salón de espectáculos, donde nosotros hacíamos funciones de cine y que tenía 200 y poco butacas. Entonces la gente venía a las sesiones de cine llenaba todas las butacas y se sentaban en los pasillos y todo alrededor pero el diseño ese fue un poco deliberado en el sentido de que las primeras clases, que las daba yo, era una especie de introducción al cine, después dos clases eran de Manuel, un esquema muy breve de la historia del cine y después empezaban porque la idea del curso es que tuvieran prácticas, pero que no podían ser con mucha gente, entonces después la tercera etapa era fotografía y ahí llamé a un camarógrafo de cine y realizador amateur de cine de los años 50, un tipo que sabía mucho, Miguel Castro, para que diera cuatro clases de fotografía y le dije hacelas bien técnicas (risas) con lo cual reproduce lo que había hecho antes con la programación, achiqué el número de alumnos, pero de hecho terminaron 80 con prácticas y todo, varios de ellos pasaron a ser colaboradores y directivos de la cinemateca, era gente joven, uno de ellos sé que estudió, fue bibliotecario de la Cinemateca muchos años hizo muchos trabajos de ordenamiento de la Cinemateca,

trabajó mucho, muy valioso y cuando Domínguez estaba haciendo el libro, me enteré que había un archivo Dassori, yo no sabía, pero lo armó este bibliotecario... un archivo Dassori. Todo el material de Dassori está en una carpeta.

**Fabián Núñez:** ¿Es Eduardo Correa?

**Luis Elbert:** Sí, sí, sí, él trabajó muy bien, muy bien, lamentablemente se jubiló en un momento hace pocos años se jubiló. Porque si la Cinemateca tiene un gran patrimonio de películas, yo siempre dije también que tiene un gran patrimonio de libros, de libros de cine, es una biblioteca especializada en cine, con materiales que no se encuentran así no más y de mucha gente de la generación anterior, de la generación porque acá en llamamos la generación del 45, qué fueron los que empezaron el movimiento cultural fuerte que tuvo el Uruguay a fines de los 40 y en los 50 y principio de los 60 que después paró. Esa generación, mucha gente interesada en cine, compraba revistas y libros en el extranjero y los tenían en su casa, esa gente se fue muriendo y su biblioteca se desperdigó no sabemos donde. En la Cinemateca algunas cosas recuperamos, por casualidad en muchos casos, pero cuando pusimos una estanterías para tener libros para poder hacer nuestros programas de cine, tener los libros a mano y Manuel llevó toda su biblioteca a la Cinemateca y quedó ahí libros y revistas tenía *Cahiers du Cinéma* desde el primer número y revistas de los años 50 varias y están ahí. Es una biblioteca importante, por suerte sigue estando, ahora inaccesible (risas), yo me tropecé también con eso, yo empecé cuando empecé a leer el libro de Domínguez, a anotar cositas, errores o en fin, o datos que faltaban yo eso lo hago muchas veces con los libros que leo y también lo hice con ese, lo escribí en la computadora y lo tengo el archivo de correcciones y agregados a los libros de Domínguez, pero me faltan unos cuantos porque no pude acceder a la biblioteca, empezó la época de la mudanza que se hizo hace poco pero que está prevista hace como dos años o tres, entonces empezaron a embalar todo, a guardar todo en cajas y demás, esperando la mudanza, bueno la mudanza se hizo hace poco y ahora estamos esperando que desenvaina la mudanza, entonces no lo tengo terminado porque me faltan datos que tengo que consultar en la Cinemateca. Pero en fin, bueno no se me ocurre más nada que te puede ayudar en tu tema, en tus temas.

**Fabián Núñez:** Una cosa que está en el libro de Domínguez que él habla que la relación, la dificultad con la dictadura, la segunda detención de Martínez Carril en el 76 y él habla un poco como que en 77, parece cosa de película la forma como él describe la reunión con el jefe de policía, ahí hay como que un acuerdo entre el gobierno...

**Luis Elbert:** Yo de eso no me había enterado, lo leí en el libro. Claro porque se ve que fue uno de los periodos que yo no estuve y después cuando volví, Manuel, no, cosas personales,

no hablaba, no contaba, él hablaba del trabajo que tenía que hacer ahora y para después y digo en las reuniones en el trabajo interno pero a veces hablaba de cosas del pasado, que habían ocurrido porque tenían que ver con algo nuevo o algo así, entonces uno se enteraba por casualidad de muchas cosas, yo de eso, de esa detención supe en el libro de Domínguez estuve mucho más presente en otro episodio que fueron un par de semanas, en que Manuel estuvo clandestino es decir, estuvo escondido y nos reuníamos en su escondite en la casa de un conocido y las dos o tres personas que llevamos adelante la Cinemateca y que yo estaba ahí en ese momento y vamos a verlo ahí, a la casa de ese, tratando de que en fin, nadie no siguiera tratar de ir de distintos lados, cosas así...

**Fabián Núñez:** ¿Y eso fue cuando?

**Luis Elbert:** No puedo precisar tampoco la fecha... la fecha precisa no la sé, pero no sé si en el libro de Domínguez no menciona algo de eso, creo que dice que...

**Fabián Núñez:** Sí, algo sobre una primera detención...

**Luis Elbert:** No, no era, no estaba detenido, él había recibido de contactos desconocidos qué estaban o en las fuerzas armadas o vecinos a las fuerzas armadas porque nunca supe y por supuesto nunca pregunté, ese tipo de cosas cuánto menos gente supiera mejor es decir, para que pudiéramos funcionar... supo que lo iban a ir a detener o que lo podían ir a detener, entonces ahí se escondió, pero todos los días íbamos a verlo para manejar el funcionamiento de la cinemateca, es decir que nunca dejó de estar presente en eso y cuando recibió algún dato de que podía salir bueno, salió pero eso fue en Montevideo pero fueron un par de semanas bien, por lo menos, quizás fueron cerca de un mes, no me acuerdo ya, pero que yo iba muchos días o casi todos los días en bicicleta. Un día me mordió un perro, sí yo iba en bicicleta y el perro se puso correr la bicicleta, yo no le di importancia, de repente el perro me agarró la pierna, llegue al escondite, al apartamento que estaba Manuel, estaba la señora de él también y a mirarme la pierna se me notaba la mordedura pero parecía que estaba bien, estará rabioso el perro (risas) justo ese perro... no, se me curó después y ya está. Bueno...

**Fabián Núñez:** Domínguez escribe eso en el libro.

**Luis Elbert:** No puedo precisar bien fue seguramente, por... tratando de recordar de donde salía yo para ir a eso y es desde un lugar donde yo vivía entre el 74 y el 78, en algún periodo de esos fue, porque al fin del 78 me mudé para otro lugar, pero no podría decir en cuál de los años. (pausa) Bueno, después del 75, sí, porque empezamos el funcionamiento grande de la Cinemateca digamos fue en enero del 75 y la Cinemateca ya era una institución de cierta

fuerza, cuándo Manuel se tuvo que esconder, entonces fue entre el 75 y el 78, yo diría 77, 78... descartaría el 75 que fue un año de funcionamiento muy agitado pero problematizaba también por cosas así de vigilancia pero creo que no fue en el 75 casi seguro bueno, no puedo precisar más...

**Fabián Núñez:** Cuándo hay esa reestructura de la Cinemateca, por ejemplo los cursos, ¿esto todo ya estaba un poco planeado?

**Luis Elbert:** No te entendí, perdón...

**Fabián Núñez:** Cuando decidieron “Vamos a sacar adelante a la Cinemateca”, entonces ¿ahí ya estaba, más allá de pensar nuevos miembros y la programación, también los cursos?

**Luis Elbert:** Sí.

**Fabián Núñez:** ¿Ya estaba planeado todo el diseño para esa nueva...?

**Luis Elbert:** ¿Cuándo empezamos en el 75? Sí, sí, teníamos éxitos en reunir los socios que nos financiarán la actividad, íbamos a tratar de hacer todo lo posible y todo lo posible en el sentido de trabajo cultural como nosotros entendíamos que había que hacer es decir, dar las películas pero con un programa en la función, lo hacíamos a mimeógrafo a manivela era por lo menos rodillo viejo, ficha técnica, formación crítica, en una hoja a carta impresa a mimeógrafo todas las funciones y eran, empezaron siendo como 50 funciones es decir, 50 películas distintas por mes llegaron a ser más de 100, hasta el año 85, hasta el año 84 inclusive y creo que principios del 85 desde el 75 hasta allí, en todas las funciones había un programa de la Cinemateca impreso, cosa que la gente tuviera que leer, si querías... muchos programas aparecían tirados en el piso, pero eso había que hacerlo. Los cursos había que hacerlos y lo hicimos casi todos los años, no todos los años pero casi todos los años y con proyecto a veces muy ambiciosos, como la que la escuela que pusimos en el año 77 en un local ahí en la calle 18 de Julio, que fue un proyecto de plan de 3 años, pero la escuela funcionó solo dos, en realidad el primer año venía con alumnos del curso del 75 y de los cursos que hicimos en el 76 para ellos, el 77 ya empezaba con su tercer año y bueno después tuvimos que dejar ese local y nos quedamos en el local que tenía la Cinemateca en la calle Carnelli, en el sótano dónde seguimos dando el año 78 y esos cursos interrumpieron ahí. En el año 79 hice un ciclo de en realidad era un ciclo de 3 partes, una primera parte con información general sobre la historia del siglo XX y formas artísticas del siglo XX una de ellas cine, había cine, música, artes plásticas y teatro, teatro no me acuerdo, cine, música, artes plásticas, esto estoy seguro pero el teatro ahora no me acuerdo. Fue un ciclo de conferencias que organicé, que yo me ocupé de la de cine... un tipo muy importante

de acá que hacía música electrónica, música electroacústica, Coriún Aharonián en la parte de música y un profesor de historia del arte y un profesor de historia, de historia del siglo XX, eran un par de clases de cada disciplina, esa fue la primera y la segunda eran cursos específicos de cine, que daba un... dirigidos por un hombre que había hecho mucho cine publicitario y de buen nivel, en los años 50, 60, sabía mucho él, un tipo muy preparado, que lo puse a él en los cursos de cine, eso lo organizó él, eso fue en el año 79 y por el 80 se creó un departamento de producción cinematográfica, dirigido por este mismo director de cine y por un comité de apoyo asesor o de vínculo con la Cinemateca en el cual estuve yo también. No hicimos bastante cosa y cuando no se pudieron hacer cursos así formales hicimos cursos sueltos, dos semanas, tres semanas, análisis de películas, cursos de guión, en fin... no todos los años pero casi todos los años hasta que en el 95 se reflató una escuela de cine qué es la que sigue funcionando.

El año, el último año que di clases y que yo no sabía todavía que no iba a seguir (risas), me hicieron un reconocimiento por 20 años de profesor de la escuela de cine ahí desde el 95 cuándo festejaron el vigésimo aniversario me dieron un reconocimiento, una de esas placas que está ahí. Bueno pero hubiera seguido, si no hubiera sido por eso, hubiera seguido en todas las clases... el último año que di clases en el 2015 había una escuela de cine de la Universidad de la República, de la Facultad de Artes en un local en un balneario a 90 km de Montevideo en la costa, antes de Piriápolis y me llamaron para dar clases ahí, era un buen cargo tenía que ir una vez cada 15 días y trabajar con 12 alumnos y me hizo gracia mucho la solitudine... “bueno y ¿el curso de qué es?” me llamó la directora: “de esas cosas que das vos” (risas) se refería a la gramática del cine, gramática, lenguaje... esas cosas que doy yo, esas cosas que doy yo (risas), bueno este y trabajé muy bien, muy conforme, muy contento 12 alumnos, un lujo, después me habían dicho que el año que viene iban a ser 40 (risas) habríamos qué hacer pero no, me vino el pre infarto y me retiré. No hubo año que viene...

**Fabián Núñez:** Muchísimas gracias



## CINEMA E PRESERVAÇÃO NA ARGENTINA

### RESENHA

Vanessa Maria Rodrigues<sup>1</sup>

*Cine y preservación: los archivos cinematográficos en la Argentina (1940-2001)* é um desdobramento da tese realizada no Doutorado em Ciências Sociais na Universidade de Buenos Aires pela pesquisadora, realizadora e arquivista audiovisual, Eugenia Izquierdo. O livro, ainda sem versão em português, foi publicado no final de 2020 pela editora argentina Ediciones Imago Mundi. Em 264 páginas, a obra perpassa a história da criação de vários arquivos cinematográficos na Argentina, os processos de extinção de alguns deles, as ações desenvolvidas no campo da preservação, os graus de autonomia e dependência dessas instituições frente aos setores privado e público e mudanças em seus estatutos jurídicos. O período de estudo abrange o ano de 1939, quando surge o primeiro arquivo cinematográfico no país – o Archivo Gráfico de la Nación (AGrafN) – até a sanção, em 2001, de uma lei que regula a preservação e expõe a situação de precariedade do patrimônio fílmico argentino.

Para isso, a autora divide a publicação didaticamente em quatro capítulos, cada um correspondendo a um período com episódios, práticas e características do percurso da preservação cinematográfica no país, complementados por uma vasta bibliografia, uma lista com as siglas usadas ao longo das páginas e três anexos (um quadro resumido com os principais dados das instituições arquivísticas da Argentina e duas legislações voltadas à atividade cinematográfica). Aqui, cabe uma observação especial em relação à imagem que ilustra a capa do livro: funcionários públicos próximos a um volume considerável de pilhas de rolos de película para o processo de incineração desses materiais pertencentes ao primeiro arquivo cinematográfico do país. A fotografia, tirada em 1966, é uma boa representação da precária, limitada e vagarosa conscientização sobre a relevância da preservação do patrimônio cinematográfico.

O primeiro capítulo da obra é dedicado ao período de 1939 a 1956, momento em que os arquivos fílmicos começam a se constituir – além do AGrafN, surge, em 1943, o Primer Museo Cinematográfico Argentino (PMCA) e, em 1949, a Cinemateca Argentina (CA). Essas

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF) e membro do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da UFF (Lupa-UFF).

instituições de salvaguarda têm modelos de concepção, atuação e gestão próprios, uma vez que nasceram de manifestações e interesses diferentes: o AGrafN como uma iniciativa do Estado, constituído com a intenção de ser um instrumento político e didático; e o PMCA e a CA como arquivos privados, advindos dos movimentos cineclubísticos defensores da ideia do cinema como arte.

O capítulo dois aborda as estratégias de sobrevivência dos arquivos argentinos no período de 1957 a 1970. Nesse ínterim, surgem três novas instituições voltadas à preservação e guarda do acervo fílmico no país: Cineteca del Instituto Nacional de Cinematografía (Cineteca do INC, em 1957), Archivo General de la Nación (AGN, em 1957) e o Filmmuseum de La Plata (1960). A autora aborda a emergência dessas instituições e as modificações que ocorreram tanto na estrutura delas quanto nas das instituições oriundas do período anterior, transformações essas que tiveram impactos, de diferentes formas, em seus estatutos jurídicos, meios de competência, missão, objetivos e níveis de autonomia e dependência do Estado. Nesse período, são realizadas algumas ações, embora tímidas, de preservação cinematográfica na esfera pública, como a sanção de legislações que regulam a produção cinematográfica e o estabelecimento do depósito legal de filmes feitos com verbas estatais. No entanto, essas iniciativas são consideradas bastante limitadas, uma vez que não dão conta da preservação de filmes feitos em épocas anteriores à criação das normativas nem das produções que não obtiveram apoio de recursos públicos.

No terceiro capítulo, o livro apresenta o intervalo entre os anos 1971 e 1989, que é tido como o período de consolidação, desenvolvimento e reconhecimento da preservação audiovisual. Essa situação favorável ao campo provém, principalmente, do impacto das discussões em âmbito internacional sobre a vulnerabilidade do patrimônio cultural cinematográfico e a necessidade de ações para a sua proteção, embora esses debates não tenham tido um efeito imediato na Argentina. Durante esse período, em 1971, foi criada mais uma instituição arquivística, o Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken (MC), organização pública gerida durante esses anos pela CA. Nas páginas dessa subdivisão, também é discutida a formação do acervo do MC, problemas relacionados à identificação, catalogação, escassa política de preservação nessa instituição e mudanças na sua direção que culminaram em novas formas de gestão. Além disso, são abordadas as atividades da CA e AGN, no período, e a repercussão da *Recomendação para a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento*, documento organizado pela UNESCO, no cenário da preservação cinematográfica na Argentina.

O quarto e último capítulo abrange o período de 1990 a 2001. Nesse intervalo, há uma espécie de colapso interno nos arquivos argentinos, que começam a lidar com uma norma jurídica e regulatória voltada à urgente necessidade de preservação e valorização do patrimônio cinematográfico. Nesse período, surgiram duas novas instituições destinadas à proteção do audiovisual: a Filmoteca Buenos Aires, em 1993, e a *Cineteca e Arquivo da Imagem Nacional* (CINAIN), em 1999, – esta última de existência normativa, como parte das ações do Estado para regular os trabalhos de preservação, o que provocou um longo embate com os

arquivos mais antigos pela destinação de recursos públicos. Izquierdo também aponta que há nesse período uma crise, sentida em âmbito mundial, provocada pelo surgimento do cinema digital e a consequente alteração nas formas de produção e preservação dos filmes.

Nas considerações finais, a autora discorre que, apesar do pioneirismo da Argentina frente ao campo da preservação audiovisual em alguns países da América Latina, a experiência argentina nos seus primeiros setenta anos teve resultados aquém do esperado. Segundo ela, isso é reflexo do baixo índice de autonomia que as instituições de guarda do patrimônio cinematográfico tiveram ao longo dos anos, situação que esbarra em questões de ordem econômica, simbólica e material e do não alcance de uma consciência dos diversos setores sociais sobre a importância da atividade de salvaguarda audiovisual. No mais, ela finaliza falando da importância de um equilíbrio entre autonomia e recursos para a sobrevivência e que muitas das dificuldades, fracassos e tensões experimentadas pelas instituições arquivísticas na Argentina não são uma particularidade do país, mas uma característica comum aos arquivos ocidentais, especialmente aos latino-americanos.

Um dos pontos positivos do livro é o entrelaçamento das experiências arquivísticas particulares da Argentina – atravessadas também por momentos políticos, culturais, sociais e econômicos vivenciados no país – ao que acontece no contexto mais geral da preservação audiovisual internacional e aos modos como esse cenário estrangeiro impacta as iniciativas locais. Nesse sentido, a criação e o desenvolvimento de estratégias de gestão das instituições de guarda de acervos filmicos na Argentina e em outros países da América Latina são inseridos na conjuntura e nas influências das chamadas *crises de conservação* de filmes (ocorridas em torno das décadas de 1920, 1930 e 1950). Acrescenta-se a isso a definição do conceito de cinemateca, o surgimento da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), a oposição entre as práticas de seleção, conservação e difusão de filmes dentro dos arquivos (encabeçada pelas figuras de Henry Langlois e Ernest Lindgren), a criação da União das Cinematecas da América Latina (UCAL), as discussões lideradas pela UNESCO e que deram origem à publicação *Recomendação para a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento*, a chegada do cinema digital, considerada a quarta e maior crise de conservação, e seus reflexos nos modos de produção e preservação do patrimônio cinematográfico.

Outro ponto singular é que, apesar de se debruçar especialmente nos casos das instituições arquivísticas argentinas, Izquierdo não deixa de destacar, ainda que de maneira um pouco mais sucinta, o trabalho dos colecionadores particulares nas tarefas de reunião, higienização, classificação e difusão de filmes. Muitas dessas figuras começaram o trabalho de compilação de filmes ainda nos anos 1940 e se dedicaram a essa atividade durante várias décadas, criando acervos diversos, alguns com produções cinematográficas antes consideradas perdidas. Assim, ela foge dos cânones comuns e insere no panorama da preservação audiovisual esses personagens muitas vezes ofuscados na historiografia das práticas arquivísticas.

A autora consulta diversas instituições para fazer um trabalho de compilação e análise de documentos, alguns deles inéditos. Ela soma e contrapõe essas fontes a entrevistas que fez com funcionários, técnicos e demais pessoas que tiveram papel relevante na formação do campo da preservação cinematográfica na Argentina durante o período em estudo. A iniciativa é interessante e muito necessária para a área, principalmente se for levado em consideração a dificuldade em relação à catalogação, conservação e o acesso público a alguns desses materiais. No caso das informações sobre o AGrafN, por exemplo, a autora explica que investiu em um trabalho de descrição detalhada das atividades desse arquivo devido à escassez de menções e referências a ele na bibliografia do cinema argentino, em parte provocada por um processo político, a partir de meados da década de 1950, que fez com que a instituição fosse desativada e passasse por um processo de invisibilização. Pelo pioneirismo do AGrafN, vale a pena ler as informações compiladas a respeito dele, uma vez que o campo da preservação cinematográfica ainda não estava sedimentado, sendo, portanto, uma boa base para discutir os impasses, erros, acertos, mudanças no entendimento sobre estratégias de preservação e caminhos percorridos pelas políticas de formação dos acervos audiovisuais no país. Além disso, de forma geral, as informações e reflexões apresentadas por Izquierdo alinhavam a dificuldade de retratar a história dos arquivos cinematográficos, a fragilidade dessas instituições e a pouca valorização delas ao longo dos anos.

*Cine y preservación*, mesmo com um objeto tão complexo e sendo um produto do meio acadêmico, não se restringe a jargões da área, sua linguagem de fácil compreensão faz com que possa ser acessado por diferentes públicos, além de fornecer bom embasamento teórico e crítico para quem pretende compreender, estreitar e elaborar investigações futuras sobre o tema. Com certeza, uma referência indispensável para estudantes, especialistas, arquivistas audiovisuais e demais pessoas interessadas não só na trajetória da preservação cinematográfica na Argentina, mas também em entender as influências históricas, limitações, tensões e convergências comuns pelas quais passam muitas instituições arquivísticas da América Latina como um todo. E igualmente fundamental para dar visibilidade à importância das instituições de preservação na manutenção do patrimônio fílmico. É uma obra que certamente merece uma tradução para o português o mais rápido possível, a fim de intensificar o diálogo e a troca de experiências entre o Brasil e esse país vizinho.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

IZQUIERDO, Eugenia. *Cine y preservación*: los archivos cinematográficos en la Argentina (1940–2001). Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2020.

## OUTRAS PONTES: QUANDO O CINEMA DIALOGA COM SABERES DIVERSOS

### RESENHA

Andréia Lima<sup>1</sup>

Pensar o cinema é se deparar com o imponderável que habita o objeto artístico (filme) e, também, com toda a complexidade que o envolve: espaço geográfico onde foi concebido, mercado onde atua ou mesmo o público que irá consumi-lo, para ficarmos apenas em alguns pontos essenciais. Para abordar esse objeto no campo do conhecimento científico é preciso, portanto, estabelecer diálogos entre os diversos saberes. É com essa proposta que o selo PPGCine-UFF de publicações, por meio da Editora NAU, lançou o livro *Outras Pontes – abordagens e objetos emergentes no cinema e audiovisual*. A obra traz uma coletânea de artigos de pesquisadores que transitam entre o cinema e outras ciências.

Com uma linguagem acessível, o livro se divide em quatro partes: 1) perspectivas dos gêneros cinematográficos (Joselaine Caroline, Gabriela Seixas, Pedro Lauria e Rodrigo Cazes Costa); 2) relação dos documentários com os espaços imagéticos (Rodrigo Santos e Glícia Maria Pontes Bezerra); 3) relação entre o audiovisual e a indústria cinematográfica e mecanismos de fomento (Debora Taño, Roque González Galván e Daniela Pfeiffer); e 4) relação do cinema e do audiovisual com a infância e a educação (Adriano Medeiro da Rocha, Arthur Fiel e Jady Louise Melquiades da Silva).

A obra foi organizada por Marina Cavalcanti Tedesco e Márcio Brito Neto. Ela é professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense e, também, roteirista, diretora de fotografia e diretora de cinema. Já Marcio Brito Neto é cineasta, roteirista, produtor cultural e diretor de teatro. Atualmente é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

A primeira parte do livro, perspectivas dos gêneros cinematográficos, traz os artigos “Apontamentos sobre o Cinema Negro: um gênero em construção”, de Joselaine Caroline e

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), e membro do Grupo de Pesquisa do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem (NUPPI) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA).

Gabriela Seixas; “A reflexividade do suburbanismo fantástico: a ressignificação do subúrbio e dos valores estadunidenses nas décadas de 1950 e 1980 a partir das adaptações audiovisuais de *It* – uma obra-prima do medo”, de Pedro Lauria, e “Gêneros cinematográficos e *As boas maneiras*: perspectivas para utilização das convenções genéricas no cinema brasileiro contemporâneo”, de Rodrigo Cazes Costa. Os textos dialogam ao construir aporte teórico e embasamento metodológico para desenvolver o cinema de gênero, seja numa concepção de criação de categoria (cinema negro), seja na contextualização histórica que resvalam num determinado gênero (suburbanismo fantástico), ou ainda trazendo peculiaridades de um gênero (terror), quando utilizadas no cinema brasileiro contemporâneo.

A partir das considerações propostas pelos artigos entendemos que as convenções de gênero estão localizadas num determinado espaço social que tem a indústria cinematográfica como norteadora, por isso quando Lauria (2020) propõe uma reflexão sobre um subgênero estadunidense, suburbanismo fantástico, que reflete os valores culturais daquela localidade, podemos perceber as nuances daquilo que está por trás: há uma indústria, há um público consumidor e há um valor a ser cultivado. Compreendendo esses pilares, é possível perceber o espaço que se deseja ocupar quando se propõe o reconhecimento do cinema negro enquanto gênero cinematográfico. O que Caroline e Seixas (2020) almejam, a partir de embasamentos teóricos que ratificam a ideia, é o reconhecimento. Reconhecimento que talvez diminuísse a tensão decorrente da desigualdade racial perpetrada na sociedade e que, por isso, o cinema espelha.

Ainda nessa perspectiva mercadológica que o gênero propõe, Costa (2020) indaga qual seria a função da convenção genérica para o cinema brasileiro, já que em nosso mercado as experiências industriais foram pontuais. No estudo de caso do filme de horror *As boas maneiras* (2017), de Juliana Rojas e Marco Dutra, Costa afirma que o caminho adotado pelos cineastas foi uma “síntese autoral-industrial contemporânea, numa narrativa fílmica mais próxima àquela do cinema clássico hollywoodiano que do cinema moderno ou do cinema de fluxo” (2020, p. 71). Para Costa, o cinema brasileiro possibilita que haja articulações entre os gêneros por meio da concatenação dos recursos discursivos.

A segunda parte de *Outras Pontes*, relação dos documentários com espaços imagéticos, reflete sobre como os discursos sociais (culturais e/ou econômicos) se traduzem em imagens, tanto no que diz respeito ao conteúdo emitido quanto na forma como se apresenta. Nesse sentido, os artigos “*Amazônia vai ao encontro de Brasília*: o discurso de integração da Amazônia a partir das câmeras de Jean Manzon”, de Rodrigo Santos, e “*Mercadoria, espaço e tempo no documentário Estou me guardando para quando o carnaval chegar*”, de Glícia Maria Pontes Bezerra, trazem experiências cinematográficas distintas que ora falam sobre o Brasil com lentes estrangeiras, ora buscam um olhar mais próximo e, por isso, mais afetuoso, talvez.

O trabalho de Rodrigo Santos (2020) traz um pouco da história e filmografia do cineasta francês que se aliou ao governo brasileiro por décadas, Jean Manzon. Neste artigo, Santos

propõe um olhar minucioso sobre os documentários que abordam conteúdo sobre a região amazônica, mais enfaticamente o filme *Amazônia vai ao encontro de Brasília* (1958). A partir da Análise do Discurso e dos efeitos de sentido do texto, numa perspectiva foucaultiana, Santos destaca as relações de poder que o filme evoca, já que o conteúdo audiovisual era uma estratégia do governo brasileiro naquele período (entre os anos 1940 e 1960). Nesse sentido, retratar a Amazônia em permanente condição de colônia que precisava ser resgatada para o progresso funcionava como uma estratégia que justificava as políticas predatórias do governo e a sua intervenção na região.

Esse olhar histórico sobre uma produção audiovisual também se encontra no artigo de Glícia Bezerra (2020), quando ela analisa como os conceitos de mercadoria, espaço e tempo surgem no filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes. O documentário pernambucano foi produzido na cidade de Toritama, região agreste do estado, que produz cerca de 20% do jeans consumido no país. A intensa produção da região mudou a rotina, a paisagem e a relação com o tempo dos moradores. Bezerra (2020) retoma o conceito de mercadoria trabalhado de Marx – mercadoria como gênese da produção capitalista – para propor uma mudança nessa concepção. Em Toritama o jeans vai além de uma mercadoria e se apresenta como valor-signo ou suprassensível (*Stalybrass*). No filme, o espaço da cidade é explorado como algo que já foi calmo e hoje se orgulha de parecer com São Paulo, como diz uma das entrevistadas do documentário. Esse “progresso”, destacado pelos depoimentos no filme, atribui ao tempo uma relação estreita com o dinheiro e, por isso, muda a relação dos moradores, que passam a vê-lo como vendável, quantificável e remunerado. As opções de lazer e descanso, nesse contexto, passam a se resumir às paradas para almoço, noites de sono e ver um pouco de TV.

Nesses dois artigos a relação com o conteúdo histórico é bem explorada a partir de contextualizações sociais e, também, teóricas, porém a dimensão imagética e, conseqüentemente, as reflexões que vêm a partir delas não se aprofundam, o que implica em uma lacuna na medida em que o sentido de um filme advém não só do seu conteúdo, mas da forma como se apresenta.

Já a terceira parte da obra, relação entre o audiovisual e a indústria cinematográfica e os mecanismos de fomento, traz os trabalhos: “Como as pesquisas no Brasil entendem a indústria cinematográfica nacional? Uma revisão das publicações das associações de estudos de cinema”, de Debora Taño, e “Las políticas cinematográficas neofomentistas en México y Brasil (1990-2020)”, de Roque González Galván e Daniela Pfeiffer. As pesquisas trazem, de um lado, um panorama atual acerca de publicações que refletem sobre a indústria de cinema no Brasil e, de outro, as políticas neofomentistas para o cinema no Brasil e no México.

As duas pesquisas partem de um princípio comum, pensar o cinema a partir do mercado cinematográfico, porém com perspectivas diferentes. Enquanto Débora Taño realiza um

levantamento quantitativo e teórico sobre como se aborda a questão industrial no cinema brasileiro a partir de artigos publicados em três das principais entidades acadêmicas de cinema do país (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom; Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine; e Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós), Roque González Galván e Daniela Pfeiffer buscam caracterizar as novas políticas de fomento cinematográfico no Brasil e no México.

O trabalho de Taño (2020) é rico em dados, apresentando os principais autores e suas contribuições para as pesquisas sobre a indústria cinematográfica brasileira. O método utilizado é a Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS). Para a pesquisadora, o mapeamento indicou que faltam estudos interdisciplinares ou que utilizem a base teórica de outras áreas, assim como ainda há uma falta de interesse dos pesquisadores de abordar o tema industrial numa perspectiva que envolva o cinema.

Já o artigo de Galván e Pfeiffer (2020) analisa as principais contribuições (ou problemáticas) que envolvem o neofomentismo nos cinemas do Brasil e do México. O termo é utilizado para se distanciar das políticas públicas voltadas para o setor cinematográfico antes dos anos 1990 (políticas fomentistas). Para os autores, o neofomentismo foi uma reparação ao neoliberalismo ortodoxo vigente, porém não se compararia ao fomentismo que era recorrente entre as décadas de 1940 e 1970 e que tinha uma participação ativa do Estado na produção, distribuição e exibição dos filmes. Galván e Pfeiffer argumentam que o

**neofomentismo en Brasil y México pone al sector cinematográfico en una mejor posición en comparación con los peores momentos de las cinematografías locales – primer lustro de la década de 1990 –, pero no es una continuación del fomentismo, sino una reparación todavía superficial al daño que generó el desmonte de este último (2020, p. 175-176).**

Por fim, a quarta e última parte da coletânea, relação do cinema e do audiovisual com a infância e a educação, vem com relatos de experiências envolvendo cinema e educação e análises sobre o conteúdo audiovisual infantil. “O audiovisual como catalisador da Ciência e do conhecimento desenvolvidos na Universidade pública brasileira: um olhar sobre a série *Mutatis Mutandis* produzida pela TV UFOP”, de Adriano Medeiros da Rocha, “Notas sobre o conteúdo audiovisual infantil e novas formas de se produzir para crianças”, de Arthur Fiel, e “As restrições cinematográficas na Educação: uma análise do Cinema de Gambiarra”, de Jady Louise Melquiades da Silva, são textos que nos fazem refletir questões educacionais a partir do olhar do realizador de conteúdo audiovisual e, também, sobre a trajetória do conteúdo audiovisual infantil no cinema brasileiro.

Para problematizar a questão do audiovisual como catalisador da ciência e do conhecimento, Adriano Rocha (2020) traz um estudo de caso qualitativo e instrumental sobre a série produzida pela TV UFOP *Mutatis Mutandis*. O programa tinha o objetivo de possibilitar a difusão do conhecimento científico a partir de um olhar descentralizado, já



que a produção era realizada em Ouro Preto (MG). O método adotado pelo pesquisador foi a observação participante e a observação de campo dos cientistas envolvidos e estudantes que participavam do projeto. Já o artigo de Arthur Fiel faz uma análise sobre qual o espaço que as crianças ocuparam no audiovisual (TV e cinema) ao longo da história brasileira. Ele parte da premissa que os conceitos de criança e cinema são marcas da modernidade (FIEL, 2020). De acordo com a pesquisa se percebe que, se antes a criança não fazia parte do processo, já que as estrelas eram adultas, hoje as produções se pautam na valorização delas. Elas são as protagonistas e conduzem a história com inteligência emocional.

O último trabalho da coletânea é um relato de experiência de Jady Silva (2020). A partir do conceito de *cinema de gambiarra* (Freire, 1987), em que as produções audiovisuais buscam alternativas criativas para suprir a falta de recursos técnicos, a autora narra a sua experiência com estudantes de graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trata-se de um projeto voltado para eles com o objetivo de organizar e compartilhar registros escritos e audiovisuais das oficinas de produção de filmes de baixo custo. “Para além de um programa assistencialista, a iniciação à produção audiovisual possibilita a desmistificação do caráter elitista que o cinema aparenta, por transparecer sempre a necessidade de muitos recursos para iniciar qualquer produção” (SILVA, 2020, p. 225-266). Os filmes e relatos estão disponibilizados nas páginas digitais da TV Extensão da universidade. Sem dúvida uma experiência inspiradora dentro de um contexto de condições precárias da educação brasileira.

*Outras Pontes – abordagens e objetos emergentes no cinema e audiovisual* se insere no mundo da ciência partindo de uma perspectiva necessária e, por isso, relevante. Se o cinema “nos permite acessar, acima de tudo, o humano, o espaço e o tempo que nos constitui como pessoas” (NETO; TEDESCO, 2020, p.7), é no diálogo com outras ciências que ele se institui e se fortalece, na medida em que esses espaços de conexão revelam indícios que devem ser investigados. Nesse sentido, *Outras Pontes* traz um panorama atual e valioso acerca do conhecimento científico na área cinematográfica, com ênfase no cinema brasileiro.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

NETO, Márcio Brito; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Outras Pontes: abordagens e objetos emergentes no cinema e no audiovisual*. 1. ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020. 238p. *E-book*.

C.