

## RELATÓRIO DE PARTICIPAÇÃO NO PROJETO *CINE: MODERNIDAD Y MEMORIA, TALLER/ESTANCIA PARA LA PRESERVACIÓN DIGITAL DE MATERIALES NO FICCIÓN LATINOAMERICANOS*

Solange Straube Stecz - Curitiba/PR/ Brasil.  
Novembro de 2018

### RESUMO

Participação em taller/estância no Laboratório de Restauración Digital Elena Sánchez Valenzuela da Cineteca Nacional de México, no período de 12 de outubro a 15 de novembro de Solange Straube Stecz e Priscila Pacheco dos Santos. Para digitalização do filme *Jacarezinho a cidade Rainha do Norte do Paraná (BR, 1947)*, Integra o projeto *Cine: Modernidad y memoria, taller/estancia para la preservación digital de materiales no ficción latinoamericanos*, coordenado por Fernando Osório de Alarcón (México), vencedor na categoria preservação da da I Convocatoria (2018) do Programa Ibermemoria Sonora y Audiovisual.

### SOBRE O FILME JACAREZINHO A CIDADE RAINHA DO NORTE DO PARANÁ



O filme “Jacarézinho a cidade rainha do norte do Paraná”<sup>1</sup>, produzido entre maio e junho de 1947, em 35mm tem 1h:20 minutos (10 rolos), está sob guarda no acervo da Cinemateca de Curitiba desde a década de 1980, Seus direitos pertencem à Prefeitura Municipal de Jacarezinho, cidade localizada no norte do Estado do Paraná, Brasil. Sua análise integrou um projeto de estudo de cinejornais paranaenses e resultou em uma publicação do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. (Anexo ao relatório).

No Brasil dos anos 1940 são frequentes os filmes feitos pelo interior do país, registrando órgãos públicos, famílias de renome, fazendas, estabelecimentos comerciais. No sul e sudoeste do país o momento de desenvolvimento e riqueza vividos durante o chamado ciclo do café<sup>2</sup> incentivou o uso de um dos mais novos veículos de comunicação - o cinema - para registro dos feitos da classe dominante. Aí se entrelaçam os interesses desta classe com a de cinegrafistas que procuravam ganhar dinheiro com um tipo de produção que ficou conhecida como “cinema de cavação”. Este gênero de filme existia como tal desde a década de 1910.

Era a maneira utilizada por alguns cineastas para realização de filmes de encomenda para financiar seus experimentos artísticos em filmes de enredo. Gilberto Rossi, um italiano que chegou ao Brasil em 1911 com a intenção de fazer filmes de ficção (os chamados filmes de enredo) é o principal expoente do que ficou conhecido como “cavação”, movimento que perdurou no cinema brasileiro por muitas décadas e que é definido por Maria Rita Galvão como um tipo de filme documentário, de propaganda, comercial ou um cine jornal cinematográfico feito sob encomenda.

No interior paulista era comum a encomenda de filmagens por fazendeiros ou prefeitos que pretendiam se eleger deputados ou pequenos comerciantes que queriam tornar seus estabelecimentos conhecidos.<sup>3</sup> Outros cinegrafistas do período tem uma importante produção na “cavação”, como João Stamato, Arturo

---

<sup>1</sup> Denominado para este documento apenas como Jacarezinho.

<sup>2</sup> Na segunda metade do século XIX, o café tornou-se o principal produto de exportação brasileiro, sendo também muito consumido no mercado interno. Os fazendeiros, principalmente paulistas, fizeram fortuna com o comércio do produto. As mansões da Avenida Paulista (São Paulo) refletiam bem este sucesso. Boa parte dos lucros do café foi investido na indústria, principalmente de São Paulo e Rio de Janeiro, favorecendo o desenvolvimento deste setor e a industrialização do Brasil. Muitos imigrantes europeus, principalmente italianos, chegaram para aumentar a mão-de-obra nos cafezais de São Paulo.

Na segunda metade do século XIX, o café tornou-se o principal produto de exportação brasileiro, sendo também muito consumido no mercado interno. Os fazendeiros, principalmente paulistas, fizeram fortuna com o comércio do produto. As mansões da Avenida Paulista (São Paulo) refletiam bem este sucesso. Boa parte dos lucros do café foi investido na indústria, principalmente de São Paulo e Rio de Janeiro, favorecendo o desenvolvimento deste setor e a industrialização do Brasil. Muitos imigrantes europeus, principalmente italianos, chegaram para aumentar a mão-de-obra nos cafezais de São Paulo.

<sup>3</sup> GALVÃO, Maria Rita - Crônica do Cinema Paulistano – São Paulo, Ática – 1973

Carrari em São Paulo, os Botelho, Leal, Paulo Benedetti, no Rio. Filmes que chegam aos dias de hoje como importantes registros do interior do país.

Cinegrafistas, atores, diretores, todo grupo que se formara para a confecção do filme, dispensavam-se, e sua tarefa passava a ser de se subsistir até que arranjassem o dinheiro suficiente para poder fazer outro filme. Nos intervalos os atores trabalhavam no teatro, em companhias ambulantes de variedades, em “cortinas” de cinema; os cinegrafistas faziam cavação de documentários, filmezinhos de propaganda política ou comercial, jornais cinematográficos. Lutando pela subsistência, e muitas vezes digladiando-se entre si, estes nossos homens de cinema tinham poucos escrúpulos quanto à forma de arranjar dinheiro; iam procurá-lo onde quer que o dinheiro se encontrasse. (Galvão, 1973)



No estado do Paraná, ao sul do Brasil, a situação era praticamente a mesma. Sem tradição em filmes de ficção o cinema paranaense compreendia os filmes realizados por Annibal Requião, Arthur Rogge e João Baptista Groff. No início dos anos 1940 Groff trabalhava para o interventor Manoel Ribas filmando realizações de seu governo, estradas e as cidades pioneiras no norte do Paraná. No final dos anos 1940 a Cia de Melhoramento do Norte do Paraná registrou seus trabalhos de colonização e a Rilton Filmes de Londrina cobriu a região com cinejornais feitos sob encomenda,<sup>4</sup> sendo muito forte, comercialmente, a ligação entre o norte paranaense e São Paulo, principalmente através da Estrada de Ferro Sorocabana.

“Jacarezinho, a Cidade Rainha do Norte do Paraná”, realizado em 1947, visa promover a cidade do norte paranaense, e seu prefeito Levy Taborda. Realizado por Agiz Carneiro Bechara, da Metrôpole Filmes de São Paulo, é um longa-metragem com uma hora e vinte minutos de duração, feito em 35mm. Praticamente todas as cidades ao longo da ferrovia foram filmadas pela Metrôpoles

<sup>4</sup> Conforme Valêncio Xavier IN: Revista Referência em Planejamento. Curitiba, 1981 p.11 a 20.

Filmes, que dedicava-se a realização de “reportagens” pelo interior, conforme afirmou Agiz Bechara<sup>5</sup>, cinegrafista do filme. Interessado em realizar o que chamou de “reportagem comercial” Bechara procurou em 1947 o prefeito Levy Taborda, recém empossado para um mandato tampão entre abril e novembro de 1947. Foi firmado um contrato com a Prefeitura, que previa a exibição do filme aos moradores da cidade e a entrega de uma cópia à municipalidade. Munido de uma carta de apresentação Bechara procurou o comércio local e vendeu partes do filme. Não foram encontrados registros dos valores pagos pela Prefeitura e por particulares. Um médico da cidade, Iolando Rocha Batista falou em um pagamento de cinco mil réis, numa época em que ganhava como chefe do distrito sanitário a importância mensal de 1 mil réis.<sup>6</sup>

A descrição do projeto de Bechara se enquadra perfeitamente no conceito de “cavação”, descrito por GALVÃO(1973). para quem este tipo de filme também significava:

... vender ao Governo do estado os filmes que já haviam sido pagos pelos fazendeiros e que não eram refeitos durante as sucessivas campanhas do café, ou filmar estradas que servissem para aumentar o crédito dos governadores que haviam construído. E também significava receber o dinheiro das encomendas, rodar a máquina sem filme e sair correndo da cidade antes que o logrado percebesse a tapeação.



<sup>5</sup> Entrevista para o artigo “Jacarezinho a cidade rainha do norte do Paraná”, Solange Stecz e Thelma Penteadó Lopes, 1988, - Boletim do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro.

<sup>6</sup> id ibid. Importante salientar que que no Brasil, a unidade monetária réis foi substituída pelo cruzeiro em 5 de outubro de 1942, na razão de 1 cruzeiro por mil-réis então circulantes.



O filme é dividido em blocos temáticos e sua estrutura contém:

ASSUNTO	NÚMERO DO ROLO
Agências de Automóveis	2,6
Alfaiataria	4
Bares	1,7
Bancos	3
Cartório	7
Cidade	1,2,3,5,7
Cinema	3
Clínica dentária	5
Clubes	4
Escola	1,10
Farmácia	5
Fazendas	9,10
Firmas de comércio de café	1,2



Hospitais	3
Igrejas	3,6
Indústria	8
Posto de Serviços	7
Prédios Públicos	1,3,7
Tipografia/Livraria	4
Outros:	
Casamento na zona rural	4
Passagem de tropa de burros	7

Feito com interesse exclusivamente comercial e com elementos que o incluem na categoria “cinema de cavação”, equipe de no máximo três pessoas, pouco equipamento, filmagens de autoridades, famílias de classe média e alta, prósperos comerciantes, apresenta aspectos que ultrapassam seu interesse como curiosidade de uma época. Através dele vislumbramos a história e o desenvolvimento de uma região, o discurso de uma época e um rico objeto para os estudos do cinema latinoamericano.

### **CONEXÕES - JACAREZINHO /PAYSANDU**

Do acaso e do olhar interessado de duas pesquisadoras, uma uruguaia (Julieta Keldjian Etchessarry) e uma brasileira (Solange Straube Stecz), nasceu o encontro inesperado de Paysandu e Jacarézinho, duas cidades distintas, situadas a quase dois mil quilômetros de distância e vivas em dois filmes produzidos por diferentes autores, mas com uma estrutura semelhante, provavelmente com os mesmos objetivos e permitem a conexão abrindo possibilidades para um estudo latino americano senão comparado em seu strictu senso, ao menos aproximado pela sua riqueza e memória viva.

*Paysandú: Bella y Heroica ciudad del litoral*, dos anos 1940, preservado pela Universidade Católica do Uruguai encontrou *Jacarézinho, a cidade rainha do norte do Paraná(1947)*, depositado no acervo da Cinemateca de Curitiba dois documentários que apontam para estudos de um ciclo de cinema na América

Latina, ainda totalmente desconhecido. Os dois filmes estão sendo sendo estudados, pela UCU, através do Arquivo Audiovisual Dina Pintos, e pela

Cinemateca de Curitiba, em um projeto que visa encontrar enlaces que permitam ampliar os estudos deste tipo de filme na América Latina. Ambas integram o projeto *Cine: Modernidad y memoria, taller/estancia para la preservación digital de materiales no ficción latinoamericanos*.

As primeiras conclusões o estudo comparado, entre Paysandu (Uruguay) y Jacarezinho (Brasil), já se apresentaram nos seguintes eventos científicos:

- 6º Seminario Nacional Cinema em Perspectiva - Curitiba / PR / Brasil - Día 23 de noviembre de 2017 - Mesa temática de preservação audiovisual / Universidade Estadual do Paraná e Universidade Federal de Paraná.  
<https://www.facebook.com/events/1487713994638855/>
- XIV Congreso da Associação Latinoamericana de Pesquisadores da Comunicação (ALAIIC) - São José, Costa Rica, 30, 31 de julho e 1 de agosto de 2018. Trabalho - "Conexões inesperadas: o encontro entre Paysandú e Jacarézinho" apresentado no Grupo de Interesse 1 - Cinema e audiovisual na América Latina.

[http://alaic2018.ucr.ac.cr/sites/default/files/2018-07/GI\\_1%283%20de%20julio%29.pdf](http://alaic2018.ucr.ac.cr/sites/default/files/2018-07/GI_1%283%20de%20julio%29.pdf)

- VIII Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico - SUAC - Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico - 29 a 31 de outubro de 2018, na Escola Nacional de Estudos Avançados, UNAM Morelia - "Trabalho " Dois filmes, um mesmo olhar sobre o cinema e a memória." <http://suac.info/viii-cuac-2018/>

### TALLER/ESTANCIA - CINETECA NACIONAL MÉXICO LABORATÓRIO DE RESTAURACIÓN DIGITAL ELENA SÁNCHEZ VALENZUELA<sup>7</sup>

O objetivo da inclusão do filme **Jacarézinho** no projeto foi sua digitalização e a formação de duas pesquisadoras brasileiras em todas as tarefas que envolvem o processo de preparação e digitalização de imagem e som. Assim após a aprovação do projeto pelo Programa Ibermemória tratamos de providenciar a documentação necessária junto à Prefeitura Municipal de Jacarezinho e Cinemateca de Curitiba o que permitiu trazê-lo ao México.

Por se tratar de um filme de longa metragem, foi solicitada a inclusão de Priscila Pacheco dos Santos nas atividades desenvolvidas na Cineteca Nacional

---

<sup>7</sup> A partir daqui denominado apenas Laboratório.

do México, uma vez que ela integra o projeto de pesquisa sobre o filme. A formação de duas pessoas terá uma grande contribuição para o tema da preservação e conservação de filmes no Brasil. Os conhecimentos adquiridos também são essenciais para a disciplina de Cultura da Preservação, ministrada no Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná<sup>8</sup> e da disciplina Acervos Audiovisuais e cultura de preservação no curso curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Cinema, com ênfase em Produção, da UNESPAR/Campus de Curitiba II.<sup>9</sup>

Todas as atividades necessárias para o processo de digitalização foram , acompanhadas por técnicos especializados do laboratório, sendo também utilizado os equipamentos e estações de trabalho necessárias à realização de todas as fases do processo visando o escaneamento do filme. Após o escaneamento acompanhamos a digitalização e tratamento do som e realizamos exercícios de restauração e de tratamento de cor. Bem como noções do processo de preparação para saída do filme (DCP, bluray, copia dos arquivos dpex digitalizados), em dois Hds externos de 4 tb cada um.

Desta forma foram atingidos os objetivos propostos pelo projeto: “ treinamento nas tarefas de digitalização do filme **Jacarézinho**, em cada um dos processos e subprocessos que implicam na preparação e digitalização da imagem e do som, com o assessoramento de técnicos especializados do Laboratório. E com tempos determinados de máquinas e estações de trabalho para a digitalização do filme.”

## FASES DO PROCESSO:

### Fase 1 - TRANSPORTE DO FILME

O transporte do filme México foi feito pela empresa DHL com apresentação dos documentos:

- Autorização de retirada do filme da Cinemateca de Curitiba, pela Prefeitura Municipal de Jacarézinho - PR
- Proforma invoice, informando tratar- se material de valor artístico cultural.
- Declaração da Fundação Cultural de Cinemateca de Curitiba referente a imunidade tributária.
- Tramitação e custos de transporte Brasil/ México - a cargo de Solange Stecz
- Tramitação e custos de transporte México/Brasil - a cargo da coordenação do Projeto e do Programa Ibermemória.

<sup>8</sup> <http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/CURITIBA2/assuntos/graduacao/bacharelado-em-cinema-e-audiovisual>

<sup>9</sup> <http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/CURITIBA2/assuntos/pesquisa-e-pos-graduacao/cinema-com-enfase-em-producao/>



## Fase 2 - TREINAMENTO EM CAMPO

Orientações a cargo dos técnicos do Laboratório, todos com formação especializada e capacitados para trabalhos com material fílmico. O Laboratório conta com Scanner Arriscan de alta resolução (3K) que escaneia fotograma por fotograma, qualquer tipo de material —incluindo aqueles altamente danificados e, se necessário, com uso de sistema Wetgate (Janela Molhada) líquido que permite eliminar, sem afetar o filme, um grande percentual de defeitos óticos. Possui ainda equipamentos e softwares para restauração digital, com opções para restauração de som, imagem e cor; entre os quais os softwares Diamant el Revival.

A proposta foi permitir uma visão geral de cada etapa, visando a digitalização e a compreensão do processo até a restauração de um filme

Os técnicos que acompanham o processo foram:

Alfonso Rosas Espinosa ( revisão)

Tania Lopez Espinal (revisão)

Gerardo Fernando Trejo Ortiz ( revisão)

Cesar de la Rosa Anaya (digitalização)

Natali Rashel Barros Riquelme(digitalização)

Miguel Lenin Negrete Rojo ( som)

Hector Rodrigo Moreno ( cor)

Gabriele Angelo Perrone( restauração)

Roger Salinas Mendonza ( controle geral)

Alberto Portilla Macías ( engenheiro)

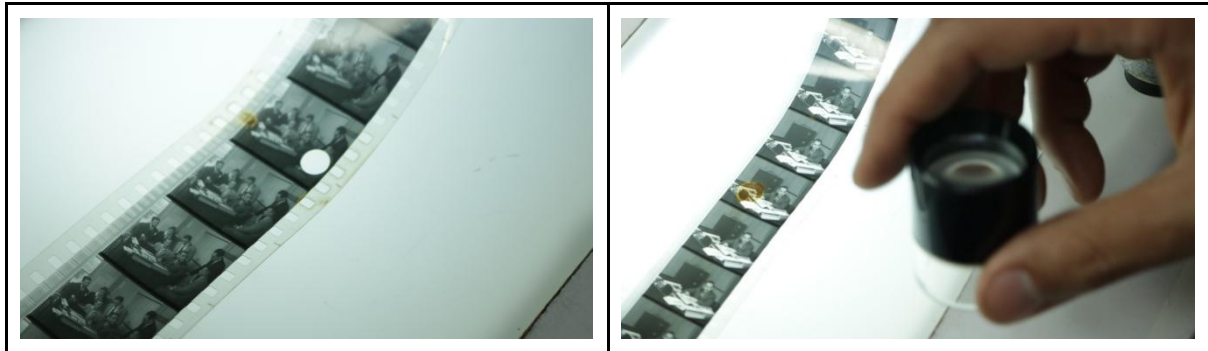
Mauritania Isabel Barba Gonzalez( saídas)

Guilhermo Alejandro Machin Lazcano ( controle de qualidade/saidas)

Supervisão de Carlos Edgar Torres Pérez - Subdiretor de Preservação de Acervos e Aleheli López Maldonado responsável pela Logística e controle de projetos.

## Fase 3 - LEVANTAMENTO DAS CONDIÇÕES DO FILME





Limpeza, estado do material, rolo a rolo, conforme ficha utilizada no Laboratório<sup>10</sup> na qual são descritas as alterações encontradas. Orientação técnica sobre cada aspecto a ser observado e registrado. O filme foi revisado entre os dias 15 e 26 de outubro de 2018.

Na Cineteca Nacional o filme é limpo com álcool etílico 70%, hexano e óleos essenciais. Todo o manuseio sempre feito com luvas de algodão ou com luva de látex (no caso de hexano).

Durante o processo foram detectados os seguintes problemas nos 10 rolos do filme:

Em todos os rolos foi necessário acrescentar pontas, para ser alcançada a medida de 4 metros no início e 3 ao final.

Cada rolo foi avaliado quanto ao encolhimento da película tendo como resultado o encolhimento de 0,5%. Este encolhimento influenciou no processo de escaneamento, especialmente nos rolos 1, 3, 6, 7 e 9. Sendo que em alguns momentos foi necessário escanear fotograma por fotograma. o encolhimento no caso foi detectado tanto no sentido longitudinal quanto transversal (rolo 6 e 9).

Alguns rolos apresentam abaulamento (3,6, 7).

Todos apresentaram sujeira e riscos decorrentes da projeção. Foram detectados pontos de oxidação sobre a emulsão e banda de som, manchas químicas,.

No rolo 9 foram detectados fungos(en 550/8), o que indica que a umidade do espaço onde o filme foi conservado atingiu 60 % de umidade, permitindo a proliferação de fungos<sup>11</sup>

Todos os rolos apresentam emendas feitas a calor e com fita adesiva. As de fita adesiva foram todas refeitas, pois a maioria delas estava no meio do quadro. Registrou-se despreendimento de emulsão, perfurações rompidas, furos e marcas de projeção.

No rolo 2 uma mutilação de 3 fotogramas em 554/3, corrigida com mylar.

Rolo 3 mancha de revelação em 126/8 e desvanecimento de imagem em 353/0.

Rolo 4 - Perfuração sobre fotograma em 239/12

Rolo 6 - Oxidação recorrente na perfuração e escorrimento no quadro em 297/15

<sup>10</sup> Transcrição da ficha em espanhol.

<sup>11</sup> De acordo com o Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas da Cinemateca Brasileira(2001) pág. 37

Foi um dos rolos mais difíceis para o escaneamento em função de seu encolhimento. O técnico responsável, Cesar de la Rosa, teve que realizar várias tentativas para conseguir o escaneamento..

Rolo 7 - Encolhimento na largura de 34,5 milímetros , correspondendo a . 57%. e triângulo de silencio em 518/6.

Rolo 10 - Erro de copiagem no som em 067/8

**TOTAL DE ROLOS - 10**

**PÉS - 7.898**

**METROS - 2.407,25**

**FOTOGRAMAS - 127.088**

O trabalho de revisão e limpeza integra o conjunto de ações técnicas necessárias para reduzir e retardar a deterioração física do material ocasionada pelas condições de armazenamento, temperatura e umidade.

#### **Fase 4 - ESCANEAMENTO**

A proposta do projeto para o filme Jacarézinho era seu escaneamento completo, por se tratar de cópia única e importante documento para a história e cinema brasileiro.

No entanto, ao chegarmos ao México, recebemos a informação de que só seria permitida a digitalização de 3 rolos, em função de problemas operacionais da Cinemateca. Depois de duas semanas de negociações, o diretor geral, Alejandro Pelayo Rangel o, autorizou o escaneamento completo do filme.

O escaneamento foi feito em uma máquina Arriscan a 3 k onde se evidenciou sua condição regular de deterioração, riscos, pó e pequenas manchas sobre a imagem. O encolhimento no suporte e deformações na largura e comprimento dificultou constantemente a digitalização, travando o escaneamento e obrigando a que se reiniciasse o processo. O que aconteceu praticamente com todos os rolos. Esta instabilidade também alterou em vários pontos a máscara do quadro, já que muitos fotogramas apresentavam variações de tamanho, milimétricas, mas que comprometem a passagem do filme pela máquina.

Estes problemas foram corrigidos, na medida do possível com o uso do archive gate, pinless e técnicas de escaneio sequência por sequêcia, escaneamento semi-automático e até escaneamento manual. A cor se apresentou relativamente estável, sem grandes mudanças, mas em algumas sequências foi necessário alterar calibragens para ganhar em detalhes de imagem e de contraste.

#### **Fase 5 - Digitalização do som**

A digitalização do som permitiu o tratamento do material e a revisão do texto narrado e publicado no Cadernos de Pesquisa do CPCB. Conforme as questões técnicas do período em que o filme foi produzido não há som direto e sim voz over que descreve as imagens, explicando seu conteúdo, ao estilo de um cine jornal.

Para a digitalização do áudio foi utilizado um escaner Sondor OMA-E, que permite digitalizar o som de 16 e 35mm. Em seguida o material é trabalhado em PROTOOLS

## **Fase 6 - Restauração**

A restauração digital do filme Jacarezinho não estava prevista no taller/estancia, mas como processo de formação fizemos pequenos exercícios de restauração de imagem e correção de cor conhecendo assim as estações do software Diamont e Phoenix, Da Vinci e Nucoda. Cada qual permite intervenções sobre o filme que está em processo de restauração.

Com a demora nas definições sobre a digitalização do filme completo, restou pouco tempo para estudos sobre a restauração. Sendo que com a restauração de imagem trabalhamos por cerca de 2 horas, o mesmo se dando com o exercício de cor e acompanhamento da finalização do material na área de saídas do Laboratório. Exercícios disponíveis no drive do projeto.

## **CONCLUSÃO**

A participação no projeto Cine, memória y modernidad, coordenado pelo pesquisador Fernando Ozório de Alarcon (México) foi extremamente produtiva e permitiu uma visão geral do processo completo do tratamento de um filme em suporte nitrato, desde sua avaliação à restauração digital. Conhecer os fluxos de trabalho do Laboratório de Restauração da Cineteca Nacional contribuirá para sua aplicação em projetos no Brasil e para o ensino nos cursos de cinema, graduação ou pós-graduação. Foi importante conhecer a metodologia utilizada, a formação continuada de seus quadros internos, através de encontros semanais de leituras e debates de textos recentes no campo da preservação audiovisual. As integrantes do taller/instância foram convidadas a participar e tiveram acesso aos textos debatidos. Todos os técnicos, com os quais estivemos diretamente vinculadas, demonstram cuidado com os procedimentos e normas internacionais da área bem como com a análise e pesquisa de documentos que contribuem para o processo em sua globalidade.

A quantidade de processos necessários à realização de um trabalho de digitalização e a posterior restauração de um filme necessitam de um tempo muito maior do que o previsto pelo projeto. Para o preparo do filme de 80 minutos (revisão) e digitalização trabalhamos em duas pessoas, em jornadas de 6 a 8 horas/dia sendo que em alguns dias com 12 horas de trabalho (alternando entre as

duas participantes brasileiras). Considerando a disponibilidade dos técnicos e equipamentos do Laboratório. No período de 16 de outubro a 15 de novembro realizamos a digitalização, como previsto e recebemos informes dos demais processos. O ideal seria prever para esta fase, no mínimo dois meses de atividades, considerando um maior aproveitamento em todas as fases do processo. E no caso de um projeto de restauração, um mínimo de 3 meses, com duas pessoas.

A estadia no México permitiu, ainda, a participação de eventos correlatos como a apresentação de trabalho no VII Colóquio Universitário de Análise Cinematográfica Cinema e Memória da Universidade Autónoma do México, nos dias 29 a 31 de outubro na cidade de Morélia ( Michoacan). O trabalho *Dos películas, una misma mirada sobre el cine y la memoria*, assinado por Julieta Keldjian Etchessarry e Solange Straube Stecz foi apresentado na mesa de Patrimônio e Arquivos.

Foram ainda realizadas visita técnica à Filmoteca da UNAM, participação em eventos na própria Cineteca Nacional como o dedicado ao Dia do Patrimônio Audiovisual, visita à sede da Fonoteca Nacional e ao Museu Universitario del Chopo e participação da Jornada de Capacitação em catalogação do Comitê Técnico de Normatização Nacional de Documentação. (Cotenndoc).

Desta forma, concluímos como extremamente positiva a realização do projeto o qual permitiu a ampliação do conhecimento sobre todo o processo de restauração de um filme e seus fluxos de trabalho.

Esperamos que novas iniciativas como esta sejam desenvolvidas, pois contribuirão para a formação e ampliação do conhecimento sobre a importância da preservação em todos os países dos quais participem pesquisadores, técnicos e estudantes. Sugerimos que em próximos projetos aprovados pelo programa seja requisito a participação de um pesquisador/professor e um aluno para que os conhecimentos adquiridos sejam disseminados de forma ainda mais ampla.

A convocatória do Programa Ibermemória, pelo seu ineditismo e enfoque na área de preservação do patrimônio, deve servir de exemplo para outras instituições e programas governamentais, tanto pela qualidade do projeto do qual participamos, como por sua contribuição para o enfrentamento aos desafios das instituições que trabalham com preservação do patrimônio audiovisual na América Latina.

Sua iniciativa de articular instituições e pesquisadores certamente contribuirá para a construção e consolidação de políticas públicas de cultura que considerem o desenvolvimento da área de preservação audiovisual na América Latina.

Fotos e vídeos sobre o projeto Jacarezinho disponíveis em :

[https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1a-T525jJJsCWFkTvQFa\\_Twn8LwJLZyOR](https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1a-T525jJJsCWFkTvQFa_Twn8LwJLZyOR)



**PARTICIPAÇÃO NO PROJETO:** Representantes do Brasil:

**SOLANGE STRAUBE STECZ**

**Formação:** Doutora em Educação pela UFSCAR. Mestre em História pela UFPR. Graduação em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curso de Formação em audiovisual na Escola Inteternacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños - Cuba.

**Experiência profissional:** Professora do Curso de Cinema e Vídeo e de módulos de cursos de pós-graduação lato sensu na UNESPAR Universidade Estadual do Paraná. Integra o Grupo de Pesquisa GPCINE – Estudos de Cinema/ Unespar/ Campus II/FAP que realiza estudo do cinema e da cultura cinematográfica; a interpretação, a linguagem e a arte são diferentes faces entrelaçadas que compõem o campo geral das pesquisas e estudos de cinema. Coordena a linha de pesquisa Cinema e Educação. Coordenadora do Laboratório de Cinema e Educação LabEducine/Unespar/Campus II /FAP/ - [www.labeducine.org](http://www.labeducine.org)

Foi coordenadora (2009 a 2013) do Núcleos de Produção Digital, da Cinemateca de Curitiba, que integra o programa do Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual. Programa com objetivo de apoiar a produção audiovisual independente, favorecendo a formação e o aprimoramento de técnicos e realizadores.

**Outras Informações:** Membro do Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO-MOWBRASIL. Gestão 2017/2019. Assessora de Comunicação Social da Universidade Estadual do Paraná. Secretária Nacional do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Gestão 2016/2018 Conselheira pela área do audiovisual do Conselho Estadual de Cultura do Paraná - Gestão 2012-2014 e Gestão 2014- 2016. Integra a Comissão do Audiovisual do Mecenato Incentivado do Município de Curitiba(2017-2019) Integrou Comissão do Audiovisual do Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura (PROFICE) 2017. Membro da Comissão de Implantação do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UNILA - Universidade Federal da Integração Latino Americana em 2014/2015. Tesoureira da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual Gestão 2011/2012 Diretora da Cinemateca de Curitiba- 2008-2013. Analista Técnica para construção do Plano Estadual de Cultura do Paraná MINC/UFSC 2013/2014. Membro da diretoria do Congresso Brasileiro de Cinema - gestão 2014/2016. Diretora de Cultura da Universidade Estadual do Paraná( 2015-2017). Coordenadora Estadual da Rede Kino ( Rede Nacional de Cinema e Educação).Coordenadora Estadual da Rede Kino (Rede Nacional de Cinema e Educação) 2017/2018. Membro da Rede Unial (Rede latino Americana de Cinema e Educação).

**PROJETOS DE PESQUISA E EXTENSÃO EM ANDAMENTO**

**Educação audiovisual na formação de docentes. Uma área de inovação educativa** - Projeto que reúne pesquisadores da Universidade Federal Fluminense, do LabEducine UNESPAR e do Programa Cineduca ANEP do Uruguai com formação de professores da rede pública no Brasil e no Uruguai . Inclui a realização do I Seminário Internacional de Metodologias de Educação Audiovisual (em Niterói, RJ)R Realizado no marco do Acordo de Cooperação Sur/Sur dos

Ministérios de Relações Exteriores Brasil e Uruguai. Início:2018

**Conexões inesperadas - Paysandu encontra Jacarezinho** - Estudo comparado Brasil/Uruguai. Resultado dos interesses comuns das duas pesquisadoras e das relações de cooperação internacional da Unespar e a Universidade Católica do Uruguai. Conecta os estudos de duas pesquisadoras de cinema, uma do Uruguai e outra do Brasil.sobre dois filmes da década de 1940: Paysandú: Bella y Heroica ciudad del litoral, preservado pela Universidade Católica do Uruguai e Jacarézinho, a cidade rainha do norte do Paraná(1947), depositado no acervo da Cinemateca de Curitiba documentários que apontam para estudos de um ciclo de cinema na América Latina,ainda totalmente desconhecido.Início:2017

**Cinema Educa - audiovisual e educação formação continuada** - Projeto de pesquisa financiado pelo programa Universidade Sem Fronteiras. Visa formação de professores da rede de educação básica do Estado do Paraná. Realizado com a Secretaria de Estado Educação. Início:2018

*Endereço para acessar o currículo completo:*<http://lattes.cnpq.br/6933734062626717>

## **PRISCILA PACHECO DOS SANTOS**

**Formação:** 2016 - 2017 Especialização em Cinema - Ênfase em produção Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Campus II/FAP Linha de pesquisa: Cinema, Educação e Preservação Audiovisual; 2010 – 2013 Comunicação Social, Jornalismo - Universidade Positivo (UP); 2008 – 2009 Técnico em Produção Audiovisual para Rádio, TV e Cinema - Colégio Estadual do Paraná (CEP)

**Experiência Profissional:** Desde junho, 2014 trabalha na Secretaria de Estado da Cultura do Paraná (SEEC/PR), como técnica que integra a equipe da Coordenação de Incentivo à Cultura (CIC). Técnica responsável pela área do audiovisual; Janeiro, 2011 – Dezembro, 2013 Cinemateca de Curitiba – Fundação Cultural de Curitiba - Coordenação da Cinemateca de Curitiba. Trabalhou na implementação das oficinas de cinema voltadas aos proponentes de projetos culturais, aprovados na categoria iniciante, da Lei Municipal de Incentivo à Cultura; Janeiro, 2010 – Dezembro, 2010 TV da Universidade Positivo - Rede Teia - Produção de VT's, fechamento de telejornal, edição de vídeos e apoio técnico nas produções audiovisuais realizadas em estúdio; Janeiro, 2009 – Dezembro 2010 Coletivo Nós na Tela – Associação Casa da Videira Produtora do coletivo de cinema Nós na Tela, realizado em parceria com o Canal Futura. Coordenou as oficinas de cinema e projetos de difusão cultural em comunidades de Baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da cidade de Curitiba. Realizou produção e direção de filmes documentários para TV e Cinema.

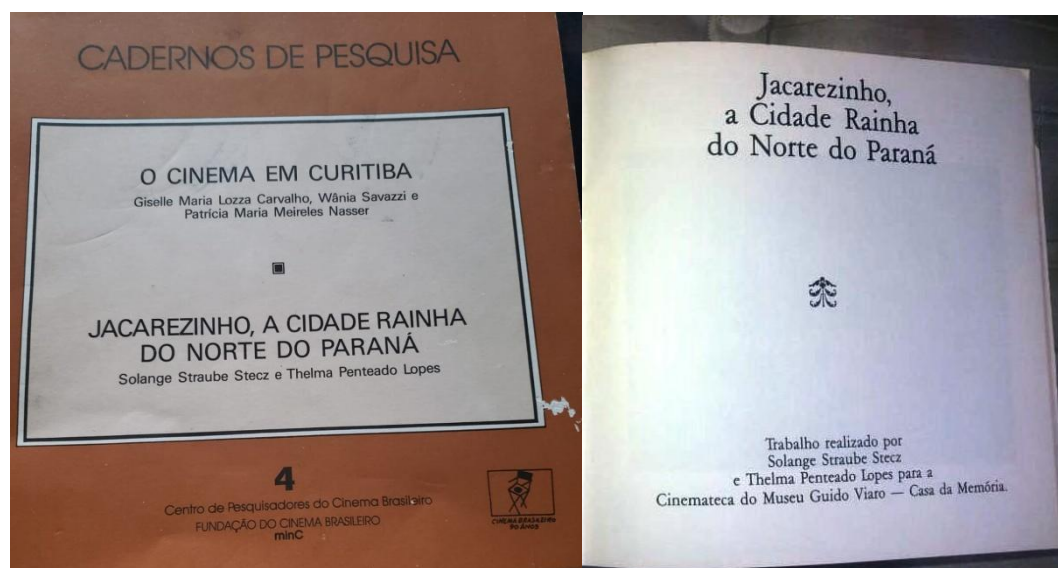
**Outras Informações:** Desde 2013 participa da idealização e direção do projeto de pesquisa e produção em Cinema e Educação com crianças da periferia de Curitiba, intitulado Janela Periférica.Desde 2016 integra o LABEDUCINE - Laboratório de Cinema e Educação do Programa de Extensão Universitária da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Integra o projeto de pesquisa sobre “ Jacarezinho a cidade rainha do norte do Paraná”, coordenado por Solange S Stecz, na UNESPAR

- Universidade Estadual do Paraná com apoio da Cinemateca de Curitiba.

Desde 2012 é ministrante das oficinas de cinema e educação do Festival de Cinema da Lapa; Em 2016 foi Oficineira do projeto “DIZ AÍ FRONTEIRAS” do Canal Futura. Ministrando aulas de cinema para adolescentes da tríplice fronteira: Brasil, Paraguai e Argentina; Em 2013 foi Jornalista colaboradora da editoria de educação e política - Gazeta do Povo Set/Out 2010 Produtora do projeto A Cor da Cultura - Fundação Roberto Marinho - Rede Globo.

## ANEXO 1 -

**CADERNOS DE PESQUISA** - Publicação realizada em 1988 pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/ Fundação do Cinema Brasileiro/ MINC



O Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro – CPCB, entidade sem fins lucrativos, com 40 anos de existência, tem entre seus principais objetivos o estímulo à pesquisa e à preservação fílmica da cinematografia nacional, de modo a ajudar na salvaguarda da memória do audiovisual brasileiro.

De âmbito nacional, a entidade foi idealizada por Paulo Emílio Salles Gomes e fundada, entre outros, por nomes como Alex Viary, Jean-Claude Bernardet, Cosme Alves Netto e José Tavares Barros.

Pesquisas dos sócios do CPCB já redundaram em importantes correções de fatos históricos do nosso cinema, como a de Jorge Capellaro e Paulo Roberto Ferreira,

que levou a data do primeiro filme brasileiro para maio de 1897 – um ano antes do que se pensava anteriormente.

Ao longo desses 40 anos, vem desenvolvendo inúmeros projetos que foram fundamentais para o Cinema Brasileiro: como análises e estudos que contribuíram para a introdução da pesquisa no meio cinematográfico e nas entidades acadêmicas, resultando inclusive na criação das primeiras escolas de cinema; o estabelecimento das primeiras preocupações com a guarda e a preservação fílmica; edição de várias publicações que foram fundamentais para o desenvolvimento e registro do nosso cinema, além de ações constantes de painéis e palestras sobre preservação, mostras e sessões especiais com filmes brasileiros, prêmios, homenagens, parcerias e outras que o colocam como um guardião e defensor do Cinema Brasileiro. Entre suas principais realizações, estão: edição dos Boletins e Cadernos de Pesquisa; lançamento do selo comemorativo dos 100 anos do Cinema Brasileiro; restauração dos filmes Aviso aos Navegantes, Tudo Azul, Menino de Engenho, O País de São Saruê, O Homem que Virou Suco, A Hora da Estrela e Rico ri à toa; publicação do roteiro de O Caçador de Diamantes, de Vittorio Capellaro, do livro Memória da Memória – uma história do CPCB, e da edição especial do Cadernos de Pesquisa.

O CPCB é membro fundador do Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) e da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), tem núcleos regionais em praticamente todos os estados brasileiros e sua sede atualmente é no Rio de Janeiro. Associado à FIAF.

## **ANEXO II**

### **XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC)**

#### ***Comunicación en sociedades diversas:***

#### ***Horizontes de inclusión, equidad y democracia***

**San José, Costa Rica, 30, 31 de julio y 1 de agosto 2018**

**Ponencia presentada al GI 1. Cine y audiovisual en América Latina**

**Conexiones inesperadas: el encuentro entre Paysandú y Jacarézinho**  
**Unexpected connections: Paysandú meets Jacarézinho**  
**Conexões inesperadas: Paysandú encontra Jacarézinho**

Julieta Keldjian Etchessarry [1]

Solange Straube Stecz [2]

**Resumen:** Se abordan las conexiones entre dos filmes sobre las ciudades Paysandú (Uruguay) y Jacarézinho (Brasil) producidos en la década de 1940. Ambos documentales constituyen un punto de partida para los estudios comparados de cine en América Latina.

**Palabras Clave:** preservación audiovisual, informativos cinematográficos, catalogación colectiva.

Hacer historia comparada del cine en América Latina no es una tarea fácil o frecuente. Comparar exige acceso a las películas, análisis de documentos, recursos e investigadores interesados en el mismo tema. La historia comparada del cine latinoamericano es, citando a Paulo Paranaguá, una secta o una sociedad secreta de pocos miembros, en la cual se incluye[3]. Su primer libro “Cine en América Latina, lejos de Dios y cerca de Hollywood” de 1985, es una especie de síntesis de la producción en el continente. Existen trabajos panorámicos donde las distintas filmografías nacionales tienen su espacio, y que generalmente son analizadas a partir de la producción de ficción. Pero el poco, o ningún cuidado con la preservación del cine en la región, hace que la mayor parte de la producción, aunque se trate de cineastas conocidos, pase inadvertida. Además, los estudios históricos anteriores a los años setenta, desconocían la legitimidad de las películas como documento, considerándolas un producto de la industria del entretenimiento sin valor para un análisis historiográfico.

Y qué decir de los camarógrafos desconocidos que circulaban por el interior de los países, buscando oportunidades de trabajo a través del registro de acontecimientos políticos o sociales, de paisajes o personas, siguiendo los modelos de las “vistas animadas” de los albores del cine. Filmes institucionales, de propaganda, publicitarios, o de familia, cuyo registro está prácticamente ausente de la filmografía mundial, ofrecen una preciosa oportunidad para acceder a la memoria de una época, sus estructuras sociales y políticas económicas.

Del azar y del interés de dos investigadoras, una uruguaya y otra brasileña, nació el encuentro inesperado de Paysandú y Jacarézinho, dos ciudades distintas ubicadas a casi dos mil kilómetros de distancia y vivas en dos películas producidas por diferentes autores, pero con una estructura semejante, probablemente con los mismos objetivos. Estas características que las emparentan, además permiten una conexión que abre posibilidades para un estudio latinoamericano, ya sea comparándolas en su *stricto sensu*, o al menos aproximándolas por su riqueza y memoria viva. *Paysandú: Bella y Heroica Ciudad del litoral* (c.1942-45), preservada



por la Universidad Católica del Uruguay, encontró a *Jacarézinho, cidade rainha do norte do Paraná* (1947), depositada en el acervo de la Cinemateca de Curitiba. Ambos documentales, producidos casi contemporáneamente, constituyen un punto de partida para un ciclo de estudios sobre la ciudad en América Latina, todavía desconocido. Las dos películas están siendo estudiadas por la UCU, en el Archivo Audiovisual Dina Pintos, y por la Cinemateca de Curitiba, en un proyecto que apunta a encontrar enlaces que permitan ampliar los estudios de este tipo de cine.

## JACARÉZINHO

La película *Jacarézinho, a cidade rainha do norte do Paraná*[4], producida entre mayo y junio de 1947, en 35mm, tiene 1 hora y 20 minutos de duración (10 rollos), y se conserva en la Cinemateca de Curitiba desde la década de 1980. Su análisis integró un proyecto de estudios de cine de periodistas paranaenses, que dio como resultado una publicación del Centro de Investigadores de Cine Brasileño.

En el Brasil de los años 1940 son frecuentes las películas rodadas por el interior del país, que registran ciudades y pueblos, sus organismos públicos, familias de renombre, haciendas y establecimientos comerciales. En el sur y suroeste del país, el desarrollo y riqueza vividos durante el llamado ciclo del café[5], incentivó el uso de uno de los más nuevos vehículos de comunicación – el cine – para registro de los acontecimientos en torno a la clase dominante. Ahí se entrelazaban los intereses de esta clase con los camarógrafos que querían ganar dinero con un tipo de producción que se conoció como “cinema de *cavação*”[6]. Esta práctica cinematográfica existía como tal desde de la década de 1910.

La realización de películas por encargo era una forma utilizada por algunos cineastas para financiar sus experimentos artísticos en películas de ficción. Gilberto Rossi, un italiano que llegó a Brasil en 1911 con intenciones de hacer películas de ficción -las llamadas películas de argumento-, fue el principal exponente de lo que se volvió conocido como “*cavação*”[7], un movimiento que perduró en el cine brasileño por muchas décadas y que fue definido por Rita Galvão como un tipo de cine documental, de propaganda, comercial o un cine periodístico hecho por encomienda.

En el interior paulista era común la encomienda de películas por hacendados, prefectos que pretendían llegar a diputados o pequeños comerciantes que querían promocionar sus establecimientos (Galvão, 1973). Otros cineastas del periodo que tienen una importante producción en la “*cavação*” son João Stamato, Arturo Carrari en São Paulo, y Botelho, Leal y Paulo Benedetti, en Río.

...Os cinegrafistas faziam *cavação* de documentários, filmezinhos de propaganda política ou comercial, jornais cinematográficos. Lutando pela subsistência, e muitas vezes digladiando-se entre si, estes nossos homens de cinema tinham poucos escrúpulos quanto à forma de arranjar dinheiro; iam procurá-lo onde quer que o dinheiro se encontrasse[8] (Galvão, 1973).

En el estado de Paraná, al sur del país, la situación era prácticamente la misma. Sin tradición en películas de ficción, el cine paranaense se componía por las películas realizadas por Annibal Requião, Arthur Rogge e João Baptista Groff. A inicios de los años 1940, Groff trabajaba para el interventor Manoel Ribas filmando obras de su gobierno, carreteras y las primeras ciudades del Norte de Paraná. Al final de la década, la Compañía de Desarrollo del Norte de Paraná registró su trabajo de colonización y la Rilton Filmes de Londrina cubrió la región con noticias cinematográficas hechas bajo encomienda (Xavier, 1980). La unión entre el Norte paranaense y São Paulo era muy fuerte, principalmente a través de la carretera Ferro Sorocabana. Estos filmes se han convertido en importantes registros del interior del país.

*Jacarezinho, a cidade rainha do norte do Paraná*, filmada en 1947, busca promover esta ciudad del norte paranaense y fue realizada por Agiz Carneiro Bechara de la Metrópole Filmes de São Paulo. Prácticamente todas las ciudades a lo largo de la vía férrea fueron filmadas por la Metrópole Filmes, que se dedicaba a la realización de reportajes por el interior, conforme lo afirmó Agiz Bechara (Stecz e Penteado Lopes, 1988). Interesado en realizar lo que llamó de “reportaje comercial”, Bechara contactó al prefecto Levy Taborda, apenas fue electo para un mandato que resultó fugaz (de abril y noviembre del mismo año). Firmó un contrato con la Prefectura, que preveía la exhibición de la película para los habitantes de la ciudad y la entrega de una copia a la Municipalidad. Con esa carta de presentación, Bechara procuró el apoyo del comercio local y vendió participaciones en la película, aunque no se encontraron registros de los valores pagados por la Prefectura o por particulares.

La descripción del proyecto de Bechara se encuadra perfectamente en el concepto de *cavação* descrito por Galvão (1973), para quien este tipo de películas significaba también:

(...) vender ao Governo do estado os filmes que já haviam sido pagos pelos fazendeiros e que não eram refeitos durante as sucessivas campanhas do café, ou filmar estradas que servissem para aumentar o crédito dos governadores que haviam construído. E também significava receber o dinheiro das encomendas, rodar a máquina sem filme e sair correndo da cidade antes que o logrado percebesse a tapeação[9] (Galvão, 1973).

La película está dividida en bloques temáticos y su estructura contiene aspectos de la ciudad, comercio, servicios y su vida social.

Realizado con un interés exclusivamente comercial y con elementos que lo incluyen en la categoría de “cine de *cavação*”, un equipo tres personas como máximo y poco equipamiento técnico, estas imágenes que registran las autoridades locales, familias de clase media y alta, y prósperos comerciantes, presentan aspectos que traspasan su interés como curiosidad de una época y se transforman en rico objeto para los estudios del cine.

## **PAYSANDÚ**

Movidos por intereses similares, los Estudios CINESON de Montevideo llegaron a Paysandú -en el litoral de Uruguay, frontera con Argentina- para realizar una “filmación de los aspectos más interesantes de Paysandú” (El telégrafo, 17/01/1938). Carlos Alonso, reconocido director cinematográfico, visitó el diario con

el objetivo de promocionar otra película de similares características que estaba realizando en la vecina ciudad de Salto y aprovechó el momento para anunciar el proyecto. El mismo diario, retoma el anuncio en otro artículo de 1941. Sin embargo, en los años siguientes no se volverá a hacer mención sobre ella o su estreno.

*Paysandú bella y heroica ciudad del litoral* permaneció desconocida para filmografía uruguaya, hasta que, en el año 2016, a instancias de una donación particular, llegan al Departamento de Comunicación de la UCU, ocho latas de 35mm, con imágenes de la ciudad de Paysandú, en apariencia documentales, en copia positiva de proyección con sonido óptico.

Conforme se avanzó en la inspección del material fílmico, se constató que se trataba de una producción de carácter informativo-documental, de una duración aproximada de 57 minutos. La película registra los sitios de interés turístico, algunas personalidades ilustres, espacios urbanos, principales edificios y comercios. Documenta una pujante ciudad industrial, moderna y dinámica. Las únicas informaciones que aparecen a lo largo de la película son: el título, *Paysandú: bella y heroica ciudad del litoral*; el nombre de la casa productora, CINESON; y el cierre con el clásico rótulo de “Fin”. En cambio, no aparece información sobre créditos de realización o fechas.

Dado que el soporte de nitrato de celulosa requiere un protocolo de seguridad específico para su manipulación, y que algunos de los rollos presentaban roturas en las perforaciones y en varios fotogramas, se acudió al asesoramiento técnico de la Cineteca Nacional de México, institución que cuenta con vasta experiencia en el área de la conservación fílmica. El acuerdo con la Cineteca permitió reparar y acondicionar la película para obtener una copia digital de alta resolución.

A partir de la copia digital, se pudo asignar un orden a los rollos, aunque no fue posible determinar si la película estaba completa. La digitalización también permitió la reproducción del sonido. De acuerdo con las posibilidades técnicas de la época, la película no cuenta con tomas de sonido directo, sino que está compuesta por una voz narradora (*voice-over*) que describe el contenido de lo que se ve en la imagen, acompañada por un fondo musical y ocasionalmente, algunas recreaciones sonoras (efecto *foley*). El estilo de la locución y su contenido lo aproximan al género de los noticieros cinematográficos, aunque curiosamente, el texto no menciona fechas o datos útiles para aproximar la realización de la película.

## **La actualidad en pantalla grande**

A diferencia de sus vecinos Brasil y Argentina, Uruguay no consolidó una industria cinematográfica, ni siquiera durante los años de auge económico. Si bien la investigación aún reclama un estudio en profundidad sobre las políticas públicas y la actividad del empresariado uruguayo, los estudios coinciden en la ausencia de las primeras y la falta de riesgo de los segundos.

En un artículo titulado “Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada”, Antonio Pereira (2009) refiere la existencia de tres noticieros cinematográficos: Max Glücksmann (1913 - 1931), EMELCO (c.1940 - c.1950) y Uruguay al día (1948 – c.1965). Los dos primeros

fueron producidos por empresas instaladas en Argentina con sucursales en Montevideo, mientras el último fue un emprendimiento uruguayo. En ese mismo artículo se plantea la cuestión del modelo de gestión de las empresas informativas. Reconoce, que generalmente se señala dos modelos de producción: las financiadas por los estados nacionales y aquellas pertenecientes a casas productoras consagradas en la industria (generalmente, grandes compañías de Hollywood) destinados a audiencias globales. Uruguay constituye un caso particular; al decir de Pereira, “los noticieros cinematográficos uruguayos eran básicamente una actividad comercial con fines informativos” (Pereira, 2009, p. 80). El modelo de comercialización, que permitía sustentar la actividad y producir ganancias, llevó a la estructuración de los contenidos dependiendo de las necesidades comerciales: espacios auspiciados por completo por una marca o producto, y la realización de reportajes por encargo.

El funcionamiento era tan sencillo como eficaz; cuando llegaba la hora de distribuir los noticieros, estos ya estaban prácticamente vendidos. Para ello se valían del hecho de que un gran número de las notas habían sido pagadas por empresarios e industriales con anterioridad. Es decir, varias de las noticias que se presentaban hacían referencia a la inauguración de firmas comerciales, a los avances de una determinada empresa del rubro, etcétera, lo que hoy en día llamaríamos noticias empresariales. Además, como es obvio, vendían publicidad para auspiciar diferentes segmentos, etc. (Pereira, 2009, p. 81)

Es de suponer que la producción de los noticieros, de frecuencia semanal, proyectados en las salas de cine previo a la película de estreno, haya dado pie para la producción de programas especiales o largometrajes; producciones de más largo aliento con un tema monográfico, pero manteniendo la estructura de producción y financiamiento. *Paysandú bella y heroica ciudad del litoral* es ejemplo de ello. En un artículo del diario “El telégrafo” donde se anunciaba la próxima realización del film, se invitaba a apoyar financieramente el proyecto:

Extensos metrajes habrán de destinarse a la presentación del comercio e industrias sanduceros y de la ganadería y agricultura del departamento y de las zonas de influencia de Paysandú, aspectos estos que deberán ser retribuidos mediante determinada tarifa por los establecimientos que acepten su inclusión, pues radicará en su apoyo la financiación de la obra. (El telégrafo, 30/10/1941).

Estas características emparentan a Paysandú con el “cinema de *cavaço*”, conceptualizado por Galvão (1973), aunque para los cineastas y técnicos en Uruguay, estas producciones comerciales e institucionales representaban su principal actividad económica, y no actividades intermedias para financiar nuevas películas.

### **Involucrar a la comunidad en la investigación: el proyecto Cine Casero**

En paralelo al trabajo de digitalización y la recuperación material de la película, el proyecto Cine Casero del Departamento de Comunicación, realizó una serie de talleres en la ciudad de Paysandú con el cometido de hacer partícipe a la comunidad en la investigación histórica y del contexto de producción de la película. Esta investigación se realizó bajo la modalidad de catalogación colectiva.

La catalogación colectiva, también llamada catalogación social, permite que los públicos de los productos audiovisuales participen de la descripción de los contenidos agregándoles valor. Se trata de enriquecer las herramientas de investigación a partir de las vivencias personales: los espectadores pueden identificar personas, ubicar de sitios, barrios, monumentos, edificios, hacer reseñas y compartirlas, completar los comentarios realizados por expertos (fuentes calificadas como historiadores, investigadores, docentes, periodistas, etc.) con datos que provienen de tradiciones orales, pueden formar grupos de interés, iniciar discusiones en torno a las imágenes de su preferencia, e interactuar con otros a través de foros, etc.

Las actividades de catalogación colectiva están inspiradas en experiencias provenientes de la didáctica del patrimonio y audiencias participativas, también conocidas como estrategias *crowdsourcing*. Las prácticas *crowdsourcing* en el campo cultural tienen su origen en las iniciativas de financiamiento colaborativo - *crowdfunding*- de principios de los años 2000. Si bien existen diferencias entre la catalogación colectiva y las actividades que persiguen el involucramiento de las audiencias para aumentar el interés o rating, tomamos como punto de partida la participación social en términos generales para diseñar esta experiencia inédita en Uruguay. La diferencia fundamental reside en que para que la catalogación colectiva tenga como resultado la ampliación del conocimiento útil sobre la historia y la cultura, los archivos buscan contribuciones del público con trabajo o información, que posteriormente verifican y normalizan antes de incorporarlos a sus procesos de tratamiento documental. En cambio, las actividades de participación y compromiso social, buscan incrementar el interés del público y promover la conversación en torno a un producto cultural, por ejemplo, a través de redes sociales. Se trata de procesos con distintas finalidades, pero que resultan complementarios (Spindler, 2014). Algunas de las iniciativas más destacadas son [#BigArtRide](#) (del Netherlands Institute for Sound and Vision), [Europeana Film Gateway](#) (de la Unión Europea) y el Mapa sonoro de México (de la Fonoteca Nacional de México).

Inspirados por estas experiencias, entre junio y noviembre de 2017, se realizaron 4 talleres en la ciudad de Paysandú, con públicos diferenciados: expertos y referentes locales, adultos mayores, jóvenes y finalmente, niños en edad escolar. Los datos aportados por los participantes fueron enriquecidos con la investigación en los archivos locales. En el diario El Telégrafo, se identificaron artículos relativos al rodaje de la película. Pero quizás el efecto más impactante fue el reconocimiento de algunos de los participantes de sus familiares -padres o abuelos- y hasta el caso excepcional del auto-reconocimiento. Un vecino identificó el negocio familiar, reconociendo a todos los que aparecían en escena y a él mismo, a la edad aproximada de 3 años. El proyecto se cerró con la proyección pública, al aire libre, de la película digitalizada. Durante la proyección, un público más amplio participó y enriqueció la catalogación de la película, a través de la página en Facebook del proyecto. Los comentarios recogidos comprueban que el acceso de la ciudadanía a los bienes culturales, tales como las imágenes históricas contenidas en esta película, ponen en evidencia aspectos afectivos, emocionales, lúdicos y educativos que vinculan a la comunidad con su pasado y favorecen los lazos de pertenencia.

A pesar de no haber completado aún el proceso de catalogación colectiva, en el sentido definido más arriba, gracias a este ejercicio colectivo de investigación



se obtuvieron nuevos datos. Por ejemplo, que la película sobre Paysandú formó parte de un proyecto más ambicioso titulado *El gran film del Uruguay*, y que no pudo llevarse a cabo en su totalidad. La productora CINESON habría realizado varias películas de distintas ciudades del interior del país, con el objetivo de presentarlas en formato de serie cinematográfica. Esto permite explicar la existencia de 16 películas sobre ciudades y pueblos del interior del país en el catálogo del Archivo Nacional de la Imagen. Esta línea de la investigación permanece abierta y permitirá ampliar el conocimiento sobre las prácticas informativas y cinematográficas en Uruguay durante la primera mitad de siglo veinte.

## CONCLUSIÓN

Con el objetivo de establecer conexiones, este trabajo busca fomentar lecturas complementarias en la producción cinematográfica en la región, así como lo reclama Antonio Paranaguá. Los estudios fílmicos latinoamericanos se han desarrollado en torno a las filmografías nacionales -tarea aún en ciernes para algunos países de la región-. Pero la utilización -cada vez más frecuente- de métodos comparativos posibilitan el cruce de ejes transnacionales y habilitan hipótesis derivativas.

En una reciente investigación sobre la ciudad latinoamericana en el cine silente, el profesor Nilo Couret de la Universidad de Michigan compara los casos: *Buenos Aires* (Max Glücksmann, Argentina, 1927-1928); *El corazón de una nación* (Edmundo Urrutia, Chile, 1928) y *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Rudolf Rex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 1929) y encuentra en ellos una estructura narrativa derivada de las sinfonías de las ciudades europeas de la década de 1920. Estas derivaciones son estudiadas por Couret en sus particularidades y permiten valorar los filmes latinoamericanos más allá de simples “reconstrucciones acrílicas de modelos europeos con un poco de color local ornamental” (Couret, 2017).

Proponemos sumar a esta secuencia de derivaciones un estudio que integre a películas como *Jacarezinho* y *Paysandú*, en tanto producciones que, manteniendo la ciudad como proyecto moderno, innovan en las estrategias de producción. Considerando sus formas de financiamiento, y a la luz del desarrollo histórico de los medios, estas producciones cobran importancia para el estudio de los modelos de financiamiento y organización de los primeros informativos televisivos y de la publicidad.

Las metodologías comparativas requieren la revisión de las fuentes documentales clásicas y la innovación de herramientas de investigación para los estudios del cine. Así, las metodologías *crowdsourcing* comentadas en este trabajo, permitieron -en el caso del trabajo de recuperación de *Paysandú: bella y heroica*- ampliar las limitadas posibilidades de las fuentes con las que se contaba, a través del acceso a las imágenes y su difusión pública. Encontramos aquí una oportunidad para ampliar el conocimiento sobre el cine y el audiovisual en América Latina.

## Referencias bibliográficas

Couret, N. (20 de julio de 2017). La rapsodia de la ciudad: La ciudad latinoamericana en el cine silente, 1927-1929. En: *Modernidades, (in)dependencias, (neo)colonialismos*. Conferencia de la Latin American Studies Association (LASA), Sección Cono Sur, Montevideo.

Galvão, M. R. (1973). *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática.

Paranaguá, P. (1985). *Cinema na América Latina, longe de Deus e perto de Hollywood*. São Paulo: L&PM

Pereira, A. (2009). Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada. *Cuadernos del Claeh*. (98). 69-88.

Spindler, R. P. (2014). *An Evaluation of Crowdsourcing and Participatory Archives Projects for Archival Description and Transcription*. Tempe: Arizona State University Libraries.

Stecz, S. e Penteado Lopes, T. (1988). *Jacarezinho a cidade rainha do norte do Paraná*. *Boletim do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro*. Número 4, Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Fundação do Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro. 41-74

Xavier, V. (1980). *Cinema Paranaense*. *Revista Referência em Planejamento*, V. 3 – n.º 13. Curitiba: Secretaria de Estado do Planejamento, 11-20.

### **Artículos de prensa**

La película de Paysandú. (17 de enero de 1938). *El telégrafo*, sin número de página.

Será exhibida en ésta una película sobre Salto. Próximamente será filmada nuestra ciudad. (11 de julio de 1941). *El telégrafo*, sin número de página.

Se hará un film de Paysandú. (30 de octubre de 1941). *El telégrafo*, sin número de página.

Montevideo y Curitiba, 20 de febrero de 2018.

---

[1] Julieta KELDJIAN ETCHESSARRY - Doctoranda en Comunicación por la Universidad de Navarra. Mag. en Comunicación y cultura por la Universidad Católica del Uruguay (UCU), profesora de alta dedicación del Departamento de Comunicación de la UCU. Uruguay, jukeldji@ucu.edu.uy.

[2] Solange STRAUBE STECZ – Doctora en Educación por la Universidade Federal de São Carlos, profesora del curso de Cine y Audiovisual / Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR/BR. Miembro del Comité Memoria del Mundo - MOW Brasil/ UNESCO. Brasil, solange.stecz@gmail.com

[3] Paulo Antônio de Paranaguá es crítico e historiador brasileño, referencia para los estudios del cine latinoamericano. Autor de “Cine documental en América Latina” (2003), “O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood” (1985).

[4] En español “Jacarézinho, ciudad reina del norte de Paraná” (NT)

[5] En la segunda mitad del siglo XIX, el café se tornó el principal producto de exportación de Brasil, siendo también muy consumido en el mercado interno. Los hacendados paulistas hicieron gran fortuna con su comercio. Las mansiones de la Av. Paulista (São Paulo) reflejaban muy bien su éxito. Buena parte de los lucros del café fue invertida en la industria principalmente en São Paulo y Rio de Janeiro, favoreciendo el desarrollo de este sector y la industrialización de todo Brasil. Muchos inmigrantes europeos, principalmente italianos, llegaron para aumentar la mano de obra en los cafetales de São Paulo.

[6] En español “cine de excavación” (NT)

[7] En español “excavación” (NT)

[8] “Los cineastas hacían “cavação” de documentales, cortos de propaganda, publicitarios o periodísticos. Luchando por la supervivencia y muchas veces peleándose entre ellos, estos hombres de cine tenían pocos escrúpulos a la hora de buscar dinero, iban donde se lo encontrasen. (Galvão, 1973).

[9] “(...) vender al Gobierno del estado las películas que ya habían sido pagadas por los hacendados y que no se volvían a rodar durante las sucesivas campañas del café, o filmar carreteras que servían para aumentar la credibilidad de los gobernadores que las habían construido. También significaba recibir dinero de las encomiendas, rodar la cámara sin película e irse corriendo de la ciudad antes que el estafado se diera cuenta del engaño” (Galvão, 1973).