



*Dossiê: Entre imagens, palavras e telas: desafios, transversalidades e reinvenções na arte latino-americana*

Amanda Aguilera<sup>1</sup> 

Universidade Federal de São Paulo

Ana Laura Lusnich<sup>2</sup> 

Universidade de Buenos Aires, Argentina

Guilherme Maia<sup>3</sup> 

Universidade Federal da Bahia, Brasil

## ENTRE IMAGENS, PALAVRAS E TELAS: DESAFIOS, TRANSVERSALIDADES E REINVENÇÕES NA ARTE LATINO-AMERICANA.

O dossiê *Entre imagens, palavras e telas* reúne uma constelação de ensaios que, ao mesmo tempo em que delimitam um território — América Latina e Caribe —, ensaiam perguntas sobre os regimes de visibilidade e invisibilidade inscritos nas imagens e nas palavras. O fio que percorre quase todos os textos é histórico: histórias de opressão, violência, apagamentos e, paralelamente, de resistência e reivindicação de reconhecimento. Trata-se de uma região marcada por traumas estruturais — coloniais, raciais, econômicos — que, não obstante, se opõe à prepotência e aos dispositivos de dominação por meio de uma prática artística que reconfigura olhares e elabora contra-narrativas. A reflexão proposta aqui não é apenas sobre imagens; é sobre as genealogias de sentido que elas carregam e sobre como, a partir delas, se torna possível encarar criticamente um passado escravocrata e colonizador com inventividade e posicionamento ético.

As expressões artísticas latino-americanas, em suas múltiplas mediações, não funcionam como espelhos neutros, mas como instrumentos de

<sup>1</sup>Professora nos cursos de graduação (História do cinema) e pós-graduação em História da Arte na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: [keyichinita@gmail.com](mailto:keyichinita@gmail.com) Autora Correspondente.

<sup>2</sup>Profesora titular do departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. E-mail: [alusnich@gmail.com](mailto:alusnich@gmail.com)

<sup>3</sup>Professor associado da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. E-mail: [maia.audiovisual@gmail.com](mailto:maia.audiovisual@gmail.com)



construção e disputa de subjetividades coletivas. Essas artes erigem-se simultaneamente como superfície de reflexão e como força interventora nas realidades fragmentadas da região. O dossiê propõe uma imersão nas camadas complexas que estruturam essas produções: os nós de conexão entre obra, território, memória e corpo; as filiações transversais entre gênero, raça, classe e sexualidade; o entrelaçamento entre estética e política, que torna visível o que se pretende ocultar.

O cinema, a literatura e as artes visuais latino-americanas têm exercido, historicamente, uma função de cartografar tensões identitárias, territoriais e econômicas, e de expor feridas que persistem sob a superfície do discurso oficial. É nesse campo de tensões que emergem práticas estéticas que desestabilizam narrativas hegemônicas: desafiam a normatização da experiência, revelam os mecanismos da colonialidade do saber e propõem formas de enquadramento que acolhem a pluralidade e a dissidência. A crítica social, nesse contexto, não é um adorno, mas uma estrutura constitutiva: a arte interroga burocracias, expõe corrupções simbólicas e materializa o desejo por reconfigurações institucionais e comunitárias. A capacidade da criação de produzir “desblindagens”, ou seja, de desvendar pontos cegos epistemológicos, coloca a arte como um espaço de tensionamento dos regimes de poder, ativando novas formas de fruição e de representação.

Esse trabalho crítico, porém, se dá em um terreno permeado por constrições. Modelos institucionais obsoletos, controles discursivos, censuras veladas e abertas, deficiências estruturais de financiamento e a fuga de saberes qualificam o cenário como um campo de disputa permanente. A produção artística, sobretudo quando nasce das periferias geográficas e simbólicas, responde a esse contexto com estratégias de reinvenção: formas regionais híbridas, modos de acessibilidade que rearticulam públicos (como a audiodescrição) e apropriações tecnológicas que fragmentam e redesenhram os circuitos tradicionais de circulação e legitimidade. Nesse dinamismo, a identidade aparece não como uma essência fixa, mas como construção em disputa: atravessada pelas genealogias da mestiçagem, da diáspora, das

marginalizações e das interseccionalidades que produzem visibilidades e ocultamentos diferenciados.

A emergência das novas tecnologias e a circulação transfronteiriça de imagens e vozes intensificaram essa complexidade. Redes e plataformas expandem os lugares da enunciação, tornando possível que narrativas populares e dissidentes sejam formuladas com uma rapidez e imediatidade que tensionam os canais institucionais estabelecidos. Essa expansão, que não está isenta de contradições, reconfigura o que entendemos por esfera pública cultural, deslocando o eixo da representação e permitindo que a cidadania se torne autora de suas próprias imagens e narrativas. O que se estabelece, assim, é uma disputa contínua entre o local e o global, entre heranças e invenções, que reafirma o potencial do cinema e da arte como territórios de resistência e de transformação.

Em suma, a arte e o cinema latino-americanos se apresentam como arenas onde se cruzam histórias, políticas, economias e subjetividades. São campos de batalha estético-ideológicos, sim, mas também espaços de afirmação da diversidade, da persistência criativa e da busca incessante por liberdade expressiva e reconhecimento. Nesse entrelaçamento, encontram-se possibilidades de reinvenção da experiência humana e de reescrita das memórias coletivas que insistem em ser outras.

O artigo de Mayra Huerta Jiménez (Universidad Autónoma de Baja California, México), intitulado *Criação artística e territorialidade na paisagem fronteiriça: três estudos de caso*, investiga uma série de projetos artísticos realizados por Ingrid Hernández, Omar Pimienta e Cynthia Hooper, nos quais o registro documental e as marcas artísticas pessoais se entrelaçam com o objetivo de refletir sobre problemáticas relativas às migrações, aos deslocamentos, às formas de habitar as fronteiras e os territórios transfronteiriços, bem como à redefinição das identidades. Embora esses projetos artísticos estejam situados geograficamente em uma zona delimitada entre o noroeste do México e o sudoeste dos Estados Unidos, em especial entre as cidades de Tijuana, Baja California, e San Diego, as relações de pertencimento dos artistas a esses espaços e suas experiências de vida

delineiam formas distintas de representar e expor circunstâncias sociais, políticas e territoriais. Assim, segundo a autora, configuram-se estéticas dos territórios fronteiriços, como se observa na obra de Ingrid Hernández, que, tendo nascido e vivido majoritariamente em Tijuana, concebe sua localidade como um entorno tensionado entre o que lhe é próprio e determinado e aquilo que se delineia em seus limites: o “horizonte californiano”. Ao mesmo tempo, emergem estéticas do transfronteiriço, sustentadas por três notas principais: a hibridez, a mistura e a maleabilidade. Nesse segundo grupo, Huerta Jiménez insere as criações de Omar Pimienta e Cynthia Hoope, dois artistas que, por terem vivido e trabalhado tanto no México quanto nos Estados Unidos, constroem representações e estéticas nas quais as noções de pertencimento e identidade se mostram mais fluidas, abertas e mutáveis.

Em *Derrubando muralhas e asfixias: Zózimo Bulbul e o contra trauma na era do apartheid global*, Julio Cesar de Tavares (The University of Texas at Austin, USA) inicia sua análise a partir da produção audiovisual latino-americana, enfocando uma outra face da violência: o racismo. Ao reconhecer a produção imagética como fazer antropológico — enquanto algo que suplanta a ideia da imagem como mero “dado etnográfico” —, o autor propõe o estudo da imagem em suas múltiplas e simultâneas dimensões: técnicas, estéticas, culturais e políticas, a fim de analisar o papel e a importância de Zózimo Bulbul, maior expoente e impulsionador do Cinema Negro no Brasil. A começar por uma revisão da trajetória de consolidação do que hoje entendemos como Cinema Negro brasileiro, o autor destaca a importância da estética e do ativismo presentes nos filmes desse movimento como respostas a processos, discursos e gramáticas coloniais e racistas, que alicerçam a ausência ou a sub-representação da presença negra no cinema e no audiovisual nacional. Como parte dessa revisão, a produção cinematográfica de Zózimo Bulbul recebe atenção particular e se destaca por construir, no cinema, um espaço imagético de consciência racial, que o autor denomina espaço de contra-trauma. Esse espaço evidencia, por meio das imagens, o corpo negro, masculino, periférico, diaspórico, com sotaque, e sua potência como lugar de memória. Embora restrito ao contexto do cinema brasileiro, ao discutir a

consolidação do conceito teórico e artivista de Cinema Negro nos campos cultural, audiovisual, ativista, intelectual, acadêmico e de militância antirracista, o autor nos oferece uma mediação didática e afetiva mais ampla, que elucida o lugar político das visualidades negras para a derrubada de muros, muralhas e paredes na tela — e contra o apartheid global.

A discussão do racismo na América Latina e da resistência artística frente a esse legado colonial também atravessa o artigo *Literatura revolucionária: considerações acerca do movimento da negritude nas Antilhas*, de Fabiana dos Santos Sousa (Universidade de Coimbra, Portugal), a partir de uma abordagem histórica sobre a literatura e o movimento da Negritude na região das Antilhas. Com destaque para a obra do martinicano Aimé Césaire, mentor e principal representante do movimento da Negritude, o artigo discute como essa produção escrita contribuiu para configurar uma literatura de revolução, ao tratar de aspectos teóricos sobre a construção identitária afrodescendente e sua relação com a diáspora negra. Para compreender o aspecto revolucionário dessa produção literária, a autora apresenta uma revisão ampla sobre o próprio conceito de Negritude, passando por Édouard Glissant, Jean-Paul Sartre, Edward Said e René Depéstre, e dá a conhecer as contradições e críticas endereçadas ao movimento, especialmente sobre o fato de ser um movimento situado em um lugar (Antilhas), mas que se referia a outro (África), o que, na perspectiva de alguns intelectuais, poderia conduzir a uma fuga da realidade ou, até mesmo, à construção de essencialismos em relação ao continente africano. Constatata-se que muitas dessas contradições devem ser compreendidas à luz da época em que o movimento surgiu e que, apesar das críticas, a Negritude foi um marco de revolução e resistência na literatura, mantendo-se de extrema relevância na luta por igualdade racial e social, não somente na diáspora em países da América Latina, mas em todo o mundo.

No texto *Os “Quijote Negros”: Crise de identidade e o reflexo de ser o outro*, Pamela Villarroel (Universidad de las Artes, Ecuador) e Juan Andrago (Universidad de las Américas, Ecuador) analisam o filme equatoriano *Quijotes negros* (Sandino Burbano, 2016) sob a perspectiva da problematização das identidades latino-americanas e do legado colonial. Com uma estética

antirrealista que transita entre o melodrama, o grotesco e o surrealismo, o filme tematiza e problematiza a constituição de identidades em que a mistura entre o legado espanhol e os elementos autóctones, seja no campo literário, político ou na configuração das identidades, não se apresenta de forma necessariamente orgânica ou integrada. Inspirando-se na obra de Cervantes, que empresta parcialmente o título ao filme, constrói-se uma narrativa que entrecruza personagens tipicamente espanhóis com outros locais ou imbuídos de tradições regionais. O desfecho incorpora a futura existência de um descendente, fruto da complexa e absurda relação entre a Rainha da Espanha e o Quixote “negro” de origem afro-americana, o que evidencia a condição híbrida das sociedades latino-americanas e prolonga o imaginário da colonialidade, retratada de maneira burlesca, mas ainda vigente. O paradigma do mestiçamento e do encontro, forjado sob dominação e poder, também atravessa o plano da encenação, compondo imagens de forte potência expressiva e poética, como a cena em que Sancho, mestiço de origem andina, tenta unir em uma única peça duas flores de espécies distintas.

A partir de sua percepção do crescimento de abordagens da violência contra mulheres nos cinemas contemporâneos da Argentina e do Brasil e, especialmente, do aumento de representações da violência sexual perpetrada contra mulheres, Joelma Ferreira dos Santos (Universidade do Estado da Bahia, Brasil), no artigo *Violência contra mulheres no cinema regional argentino e brasileiro: Uma leitura interseccional*, escolhe um filme de cada um desses países — *Baixio das Bestas* (Brasil, 2006), de Cláudio Assis, e *La niña de tacones amarillos* (Argentina, 2015), de María Luján Loioco — para nos apresentar uma reflexão feminista e contundente sobre essas produções. Para iniciar a discussão, a autora contextualiza sua escolha teórica e política ao referir-se à “violência contra mulheres”, refletindo sobre a importância de nomear essas violências no âmbito das pautas de gênero na América Latina e demarcando a lamentável recorrência desses crimes na região. A reflexão situada proposta pela autora recorre a importantes referenciais, postulados por reconhecidas intelectuais do campo dos estudos de gênero e decoloniais, como Rita Segato, María Lugones e Kimberlé Crenshaw, para analisar as produções em

perspectiva feminista, decolonial e interseccional. Nesse mesmo sentido, dá atenção também à regionalidade desses filmes, evocando e colocando em diálogo diferentes investidas teóricas a respeito do reconhecimento dos cinemas regionais e de suas características. O texto lança um olhar atento sobre cada uma das produções, desvelando como seu principal ponto de confluência é o fato de serem narrativas ambientadas em contextos sociais marginalizados, nos quais as necessidades financeiras e a precariedade das condições de vida expõem suas jovens protagonistas, não brancas, a diferentes violências, que culminam com a violência sexual. O artigo contribui para o dossiê não apenas pela temática importantíssima, mas, principalmente, por nos levar a pensar sobre a maneira comprometida com que cada narrativa decide abordá-la.

Lucía Rodríguez Riva (Universidad de Buenos Aires e Universidad Nacional de las Artes, Argentina), no artigo *Modos de comédia no cinema argentino: Quatro momentos*, apresenta um panorama orgânico de um gênero emblemático e constante da cinematografia argentina: a comédia. Para tanto, identifica e analisa quatro vertentes correspondentes a diferentes momentos históricos, que configuram formas narrativas e modelos espetaculares estáveis, em diálogo com contextos sociais e políticos específicos: a comédia popular dos anos 1930 (sintonizada com a emergência de outras formas artísticas de grande aceitação popular, como o rádio e a indústria fonográfica); a comédia sofisticada dos anos 1940 (que reflete as transformações econômicas e sociais da época); a comédia picaresca dos anos 1970 e 1980 (marcada por tensões entre a modernização e a irrupção do regime militar em 1976); e duas vertentes contemporâneas que atualizam os formatos da comédia romântica e da comédia de situação (focadas em temas atuais como juventudes, inserção laboral e redefinição dos vínculos familiares). Além disso, Rodríguez Riva destaca as frutíferas relações entre esses modos de comédia e tradições espetaculares vernáculas (como o teatro popular e o *sainete criollo*), bem como com formas internacionais, como a *screwball comedy*, a *sitcom* e a comédia escatológica norte-americana. Tais alianças reforçaram o gênero localmente e, em determinados momentos, contribuíram para sua circulação internacional.

No texto *O Caso dos Pactos de Maio: Cinema transnacional del período inicial*, Mónica Villarroel (Universidad Mayor, Santiago, Chile) analisa as imagens do Pacto de Maio, que foram captadas pelo francês Eugenio Py, que trabalhava na casa Lepage de Buenos Aires, e pelos espanhóis Juan José Pont e Pijoan Trías, proprietários da casa Pont & Trías, de Santiago. Villarroel mostra que o uso que Argentina e Chile fizeram destes filmes destacou o nacional no intercâmbio transnacional que se configurou nesse pacto. A aliança buscava acabar com as tensões limítrofes provocadas pelo interesse que ambos os países tinham de possuir saídas oceânicas nas regiões da Patagônia e da Tierra del Fuego. Nessas imagens, as tensões aparentemente foram apagadas, mas apareceram ao apresentarem, de cada país, o poder do Estado — naval, militar e econômico. Propaganda de governos, as películas teriam contribuído na construção dos estados nacionais no contexto da modernidade. A estudiosa salienta que, apesar dos cineastas serem europeus, não haveria uma abordagem eurocêntrica nesses filmes, já que não há uma inferiorização dos países latino-americanos. Essa afirmação abre um debate interessante sobre o que seria um olhar eurocêntrico: apenas a desvalorização da alteridade, como é mais comum? Ou sujeição a categorias intocadas, como a da própria modernidade?

A partir da história da cultura, que se opõe à história cultural, Antonio Álvarez Pitaluga (Universidad de Costa Rica, Costa Rica), no texto *O Cinema cubano atual e sua crítica social. Apontamentos para uma história cultural da Revolução (2016-2024)*, reflexiona sobre como o cinema cubano posterior aos anos 1980 não consegue continuar com a liberdade expressiva e a crítica política que caracterizaram este cinema desde o filme *El Mégano* (1955). Nessas décadas, as imagens cinematográficas produzidas na ilha rivalizavam na interpretação com a produção histórica, dado que esta sofria um forte monopólio estatal, ao contrário do cinema, que produziu relevantes visões do passado e presente sobre a crítica social. A crise atual da sociedade cubana, a saturação dos temas da miserabilidade e da emigração, a saída de Cuba de um número considerável de diretores e a censura do ICAIC são apontados como algumas das razões para a estagnação das últimas décadas do cinema cubano.

Mesmo aqueles filmes que apelam para o mito do independentismo, que se apoiou nas lutas da independência anticoloniais, só conseguiram repetir, segundo o estudioso, uma linguagem política desgastada, bem afastada do cotidiano do presente de Cuba.

A entrevista *Uma “Dança entre Vozes” ou os desafios da audiodescrição no audiovisual latino-americano: Entrevista com Ednilson Sacramento e Rafael Braz*, realizada por Morgana Gama de Lima (Universidade Federal da Bahia, Brasil) e Rosângela Fachel de Medeiros (Universidade Federal de Pelotas, Brasil), faz uma reflexão sobre a acessibilidade dos deficientes visuais às obras audiovisuais. Este debate é de suma importância para pensar em um audiovisual mais amplo e inclusivo. O acesso passa fundamentalmente pela figura do autodescritor. A autodescrição de uma obra audiovisual não é simples; além do profissional, parece fundamental a participação de um consultor com deficiência visual. Nesse diálogo entre esses novos personagens, quem sabe ainda não surja uma reflexão sobre a intertradução empreendida por ambos.

A resenha “*Somos uma mistura*: notas sobre fronteira e (não)pertencimento em Gloria Anzaldúa” de Maria Paula Rodrigues Martins de Carvalho (Universidade Estadual de Campinas) considera *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) como uma obra fundamental para o pensamento decolonial e interseccional latino-americano. A intelectual chicana rompe com as dicotomias ocidentais, defendendo a mestiçagem como prática de resistência e tradução cultural. O livro, que utiliza um formato híbrido de literatura e teoria, propõe um “terceiro espaço” de identidade que integra as interseções de raça, gênero e sexualidade. A obra redefine o *queer* como um ato de rebeldia, enfatizando a complexidade do (não)pertencimento.

---

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2025.242594](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2025.242594)

Recebido em: 07/11/2025  
Aprovado em: 10/11/2025  
Publicado em: 19/11/2025