



Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero

The New Latin American Cinema: An Analysis of the Canon from the Gender Perspective

Marina Cavalcanti Tedesco

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

ninafabico@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-2659-7541>

Resumo: O Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), movimento cinematográfico mais conhecido da história do cinema da América Latina, começou a ter seu cânone gestado já em seus primeiros anos (trabalhamos os anos de 1967 e 1985 como marcos inicial e final do movimento). Tiveram participação decisiva nesta construção, e influenciaram fortemente a bibliografia produzida até hoje, diretores e críticos que atuavam naquele momento. Neste artigo investigaremos, a partir da perspectiva que o gênero é uma categoria útil de análise histórica, como, por quem e dentro de qual cultura política o cânone do NCL foi engendrado. Discutiremos, ainda, as possibilidades que se apresentavam para homens e mulheres cineastas de incidirem e/ou contestarem à época o cânone do movimento e seus textos mais importantes e o desafio de se fazer uma história que visibilize as realizadoras sem apagar os processos de invisibilização os quais elas vivenciaram.

Palavras-chave: Nuevo Cine Latinoamericano; cânone; gênero; cinema.

Abstract: The New Latin American Cinema (NCL), the most well-known cinematographic movement in the history of Latin American cinema, started to have its canon conceived during its first years. Directors and critics who worked at that time had a decisive participation in this construction, and they strongly influenced the bibliography that has been written until today. In this article, we will investigate, from the perspective that gender is a useful historical analysis category, how, by whom

and inside of which political culture, the NCL canon was engendered. We will also discuss the possibilities that were presented to male and female filmmakers at that time to influence and/or question the canon of the movement and its most important texts, and the challenge of constructing a history that would make women filmmakers visible without deleting the invisibilization processes they lived.

Keywords: New Latin American Cinema; canon; gender; cinema.

1 Considerações sobre a análise histórica a partir do gênero

Em seu texto *História das Mulheres* (1992), Joan Scott identificou que a maioria dos estudos desenvolvidos nesta área ainda operava sob a lógica do complemento, uma constatação que até hoje permanece atual. Ao fazer tal apontamento, Scott destacou que “de alguma forma [buscava-se] incluir as mulheres como objetos de estudo, sujeitos da história” (SCOTT, 1992, p. 77), e que por trás disso estava o pressuposto de que as mulheres poderiam caber no sujeito universal – homem, branco, heterossexual e pertencente às classes mais altas – que foi a base (oculta) das construções historiográficas no Ocidente.

Contudo, no mesmo texto, a autora afirmou que a história das mulheres sempre será mais que um complemento; intencionalmente ou não, ela também será um suplemento. É assim que “podemos analisar a ambiguidade da história das mulheres e sua força política potencialmente crítica, uma força que desafia e desestabiliza as premissas disciplinares estabelecidas, mas sem oferecer uma síntese ou uma resolução fácil” (SCOTT, 1992, p. 77), como atribuir um sentido homogêneo e estável à categoria mulheres ou tentar integrá-las ao suposto ser humano universal.

Em argumentação convergente, Linda Nochlin destacou, em *Por que não existiram grandes mulheres artistas* (2017 [1971]), que ao ouvirem a pergunta que intitula seu texto a primeira reação de muitas feministas era:

cair na armadilha e morder a isca, o anzol, a linha, a vara, e assim tentar responder à questão tal como ela é colocada: isso é, desenterrando exemplos de artistas mulheres dignas ou insuficientemente reconhecidas ao longo da história; reabilitando carreiras mais modestas, se interessantes ou produtivas; “redescobrimo” esquecidas pintoras de flores ou seguidoras de Davi e as defendendo; demonstrando

que Berthe Morisot (1841-1895) era, na verdade, menos dependente de Manet (1832-1883) do que nos fizeram acreditar. (NOCHLIN, 2017 [1971], p. 17).

Apesar da ironia presente na referência a determinadas artistas e pesquisas, Nochlin reconhecia que “tais iniciativas, se realizadas de um ponto de vista feminista [...] certamente valem o esforço” (NOCHLIN, 2017 [1971], p. 17), posição que corroboramos, acrescentando que, além de valerem o esforço, são fundamentais. Não obstante, nos parece correta sua avaliação que, em grande medida, “nada fazem para questionar os pressupostos que estão por trás da pergunta ‘Por que não existiram grandes artistas mulheres?’ [mesmo que, como afirmado acima, necessariamente carreguem um potencial destabilizador, o qual pode ou não ser mobilizado]. Ao contrário, ao tentar respondê-la, esses argumentos tacitamente reforçam as implicações negativas da questão” (NOCHLIN, 2017 [1971], p. 17).

Inspiradas por Scott, Nochlin e outras autoras que têm desenvolvido reflexões nesta direção, propomo-nos a analisar e explicitar, a partir do gênero, como o cânone do movimento foi construído. De imediato, esclarecemos que evitaremos ao máximo pensar esse processo de forma teleológica ou conspiratória, encarando-o como o resultado de ações, conscientes ou não, desencadeadas por atores sociais diferentes entre si e com capacidades desiguais de influenciar o campo,¹ e que podiam imaginar, mas nunca ter certeza, do que suas atitudes produziriam.

2 Nuevo Cine Latinoamericano e o seu cânone

Ao buscar bibliografia sobre o Nuevo Cine Latinoamericano, deparamo-nos com obras que, a exceção das mais recentes – as quais, sem deslegitimar o movimento, contestam aspectos da sua história e/ou demonstram como ela foi construída –, em geral são de autoria de diretores que integraram o NCL ou reproduzem o conteúdo de seus textos e/ou entrevistas. Não se trata de uma novidade; há tempos se sabe que a participação destes cineastas através (mas não só) de produção textual se

¹ Empregamos aqui a definição de campo de Pierre Bourdieu (2003, p. 179): “o campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos atos ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções.”

encontra no cerne criação deste “projeto cinematográfico subcontinental” (DÁVILA, 2014) que foi o Nuevo Cine Latinoamericano – e de como ele foi registrado.

Quando afirmamos que realizadores participaram ativamente da construção da história do NCL, estamos nos referindo especificamente a Fernando Birri (autor de *Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano* (1968), *Fernando Birri. Por un Nuevo Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano 1956-1991* (1996), entre outros textos), Fernando Solanas e Octavio Getino (autores de *Hacia un Tercer Cine* (2010 [1969]), sendo que Getino escreveu muitos outros textos sem Solanas), Glauber Rocha (autor de *Eztetyka da fome* (1965), *Eztetyka do Sonho* (1971), entre outros textos) e Julio García Espinosa (autor de *Por un cine imperfecto* (1995 [1969]), entre outros textos). Como acabamos de apontar, não por acaso eles são a maioria dos nomes que compõem o cânone do Nuevo Cine Latinoamericano.²

Portanto, a fim de darmos início à reflexão necessária para alcançarmos nosso objetivo, que consiste em saber o que uma análise a partir do gênero, “uma categoria útil de análise histórica” (SCOTT, 1995), pode revelar sobre como o cânone do NCL foi construído, parece-nos pertinente indagar: por que estes homens puderam ter a influência que tiveram e escrever sua(s) história(s)? Contudo, antes de nos aprofundarmos nos elementos que tal questionamento nos trouxe, é preciso apresentar o que entendemos por Nuevo Cine Latinoamericano, posto que não há consenso sobre o que teria sido este movimento e, principalmente, quais são seus marcos temporais – em especial o de fim.

No começo da década de 1960, as Rassegnas del cinema latinoamericano, festivais realizados em diferentes cidades da Itália pelo Columbianum, um instituto cultural criado no final dos anos 1950 pelo padre jesuíta Angelo Arpa (PEREIRA, 2007), “desempenham uma função catalisadora na divulgação e sistematização de ideias sobre as novas

² Sobre outros nomes fundamentais do cânone do NCL, compartilhamos com Ignacio del Valle Dávila a avaliação de que “as reflexões escritas mais importantes de [Tomás Gutiérrez] Alea [*Dialética do espectador: seis ensaios do mais renomado cineasta cubano*, 1984] e de [Jorge] Sanjinés [*Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, 1979] ou foram elaboradas ou alcançaram uma difusão ampla de forma tardia” (DÁVILA, 2014, p. 26-27, tradução nossa a partir do original: “Las reflexiones escritas más importantes de Alea y de Sanjinés o bien fueron elaboradas o bien alcanzaron una difusión amplia en forma tardía”).

correntes cinematográficas, forjadoras do NCL” (NÚÑEZ, 2009, p. 186), antes mesmo deste se constituir em um movimento e adotar tal nome.

Contudo, se a Europa foi fundamental para o que logo em seguida viria a se chamar Nuevo Cine Latinoamericano, não podemos apagar outras movimentações extremamente relevantes que ocorriam na região: a atuação do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), os primeiros festivais de Cine Joven do Cine Club de Viña del Mar,³ os festivais de cinema de Marcha no Uruguai,⁴ o Primer Encuentro de Cineístas Independientes durante o Festival de SODRE de 1958,⁵ entre outras.

A consolidação do NCL se dá em Viña del Mar, Chile, no Primer Festival de Cine Joven Latinoamericano y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, realizado entre 01 e 08 de março de 1967, quando foi redigida sua primeira declaração. Naquele momento, seriam estabelecidos seus três compromissos essenciais:

1) contribuir para o desenvolvimento e fortalecimento da cultura nacional e, ao mesmo tempo, enfrentar a penetração ideológica imperialista e qualquer outra manifestação de colonialismo cultural; 2) assumir uma perspectiva continental no enfoque dos problemas e objetivos comuns, lutando pela futura integração da Grande Pátria Latino-americana; e 3) abordar criticamente os conflitos individuais e sociais de nossos povos como um meio de conscientização das massas populares.⁶ (FUNDACIÓN..., 2005, p. 147, tradução nossa).

³ Para saber mais sobre os festivais de Cine Joven do Cine Club de Viña del Mar, consultar Francia (1990).

⁴ Para saber mais sobre os festivais de cinema de Marcha no Uruguai, consultar Lacruz (2016).

⁵ Para saber mais sobre o Primer Encuentro de Cineístas Independientes durante o Festival de SODRE de 1958, consultar VV. AA. (1988).

⁶ “1) Contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la cultura nacional y, a la vez, enfrentar la penetración ideológica imperialista y cualquier otra manifestación de colonialismo cultural; 2) asumirse una perspectiva continental en tal enfoque de los problemas y objetivos comunes, luchando por la futura integración de la Gran Patria latinoamericana; y 3) abordar críticamente los conflictos individuales y sociales de nuestros pueblos como un medio de concientización de las masas populares.”

As formas encontradas por diretores e diretoras para realizar filmes a partir destes compromissos foram variadas (ainda que se possa identificar algumas grandes influências, como trataremos adiante). Empregamos aqui o feminino e o masculino como uma estratégia discursiva anti-invisibilidade, posto que já em 1967 “foram quatro mulheres cineastas as que participaram do festival, Luisa Ferrari (Chile), Nieves Yankovic (Chile), Delia Berú (Argentina) e Margot Benacerrat (Venezuela)”⁷ (LITTIN, 1990, p. 35, tradução nossa) – e, algo que quase nunca é mencionado, Berú e Ferrari foram cruciais não apenas para a organização, mas também na idealização dos eventos fundantes do NCL. Não obstante estarem presentes, entre as 53 películas exibidas dentro da mostra competitiva nenhuma era dirigida por mulher.

Nesta fase inicial do Nuevo Cine Latinoamericano, a qual intitulamos “consolidação e expansão”, e que indicamos que dura até 1973, ocorreram ainda o II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Mérida, 1968), em que dos 61 títulos em competição havia quatro com mulheres na direção,⁸ e o III Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Viña del Mar, 1969), com uma programação não competitiva composta por 110 obras. Não conseguimos acesso à programação completa, mas dos 25 filmes sobre os quais encontramos críticas na cobertura do festival nenhum foi realizado por mulher. Ademais, destacamos que em 1969 são lançados os manifestos *Hacia un tercer cine* e *Por un cine imperfecto*, citados no início deste texto e que, em conjunto com outros, influenciaram diretamente como e por quem a história do NCL seria escrita e quem faria parte do seu cânone.

Entre 1970 e 1973, as forças conservadoras disfeririam muitos golpes nos diferentes projetos progressistas e/ou revolucionários que pululavam pela região, o que inviabilizou a organização de eventos do Nuevo Cine Latinoamericano. O próximo seria o IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Caracas, 1974), que entrou para a história pela fundação do Comité de Cineastas Latinoamericanos (C-CAL),

⁷ “En 1967 fueron 4 mujeres cineastas las que participaron en el festival, Luisa Ferrari, Nieves Yankovic (Chile), Delia Berú (Argentina) y Margot Benacerrat (Venezuela).”

⁸ Trata-se de *Chircales 1968* (Marta Rodríguez e Jorge Silva, 1966/1968), *El hambre oculta* (Dolly Pussy, 1965), *Lavrador/Lavra-dor* (1968, creditado inicialmente a Paulo Rufino, mas cuja codireção é reivindicada pela cineasta Ana Carolina) e *Páramo de Cumanday* (Ray Wittin e Gabriela Samper, 1965).

posto que nenhuma obra exibida durante o certame, do qual tampouco conseguimos apurar a programação completa, obteve grande repercussão.

A raiz precisamente do golpe militar no Chile, funda-se em Caracas o Comitê de Cineastas Latinoamericanos, com o objetivo de lutar pela defesa dos desaparecidos, dos presos políticos, e ao mesmo tempo reunificar as forças dispersas do cinema latino-americano.⁹ (LITTIN, 1990, p. 32, tradução nossa).

Entre os 33 membros que inicialmente compuseram o C-CAL, podemos encontrar quatro mulheres: a diretora Nora de Izcue,¹⁰ delegada do Peru; a diretora Ana María García, delegada de Porto Rico; a diretora mexicana Berta Navarro,¹¹ integrante da Secretaría Ejecutiva; e a produtora boliviana Beatriz Palacios.¹²

Inaugurava-se a fase que denominamos institucionalização e dispersão (1974-1985), a qual não se caracteriza, como a anterior, por manifestos, polêmicas e filmes “divisores de águas” (como os de Solanas e Sanjinés no festival/encontro de Mérida, em 1968), e sim por esforços de sistematização e preservação e pelo incremento do número de obras de cinematografias periféricas dentro do NCL, como a costarriquenha, a venezuelana, a mexicana, a nicaraguense, etc. Esta segunda fase do Nuevo Cine Latinoamericano coincide com o surgimento da primeira cineasta de vários países da região (TEDESCO, 2019) e com o aumento

⁹ “A raíz precisamente del golpe militar en Chile, se funda en Caracas el Comité de Cineastas de América Latina, con el objetivo de luchar por la defensa de los desaparecidos, de los presos políticos, y al mismo tiempo reunificar las fuerzas dispersas del cine latinoamericano.”

¹⁰ Em etapa anterior de nossa pesquisa sobre realizadoras do Nuevo Cine Latinoamericano, publicamos um artigo onde detalhamos a relação de Nora de Izcue com o movimento (TEDESCO, 2014).

¹¹ Berta Navarro há muitos anos se dedica à produção cinematográfica. Porém, durante o final da década de 1970 e parte da de 1980, dirigiu filmes militantes sobre a Revolução Sandinista. É autora de um texto importante e bastante desconhecido: *Una reflexión sobre el papel de la mujer, su compromiso y responsabilidad dentro de los medios audiovisuales y de la comunicación de masas* (1987).

¹² No esforço contemporâneo de visibilizar as mulheres do cinema latino-americano, Isabel Seguí dedica parte de seu texto *Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues Women's Labor in Andean Oppositional Film Production* (2018) a Beatriz Palacios.

significativo do número de realizadoras naqueles onde as mulheres já tinham conseguido começar a dirigir, o que também terá consequências importantes nos processos de invisibilidade.

Ao se aprofundarem as diferenças deste período em relação àquele compreendido entre 1967-1973, começou-se, em diversos lugares, a se falar em fim do Nuevo Cine Latinoamericano, posição defendida por muitos autores e autoras hoje. Contudo, avaliamos que tais opiniões refletem o estranhamento causado por um estado que, nesse momento, era mais de dispersão que de morte. O Nuevo Cine Latinoamericano como movimento, conforme vimos, estava baseado na comunhão de alguns princípios, e estes continuavam, sim, presentes em uma quantidade significativa de filmes latino-americanos – mesmo que tais filmes não fossem considerados tão inovadores ou seus diretores e diretoras importantes (o que sempre é bastante discutível), e que alguns nomes do cânone já tivessem trilhando outros caminhos.

Ironicamente, é com o seu fim decretado por muitos que o Nuevo Cine Latinoamericano viveu, ainda, dois episódios marcantes em sua história. Um deles foi a criação do Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em 1979, na cidade de Havana. Agora oficializada como sede, a capital cubana há muito cumpria esse papel diante da perseguição a cineastas e obras. O outro ocorre em 1985, quando se criou a Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, “encarregada de estimular o rigor e a renovação do movimento [...] entendido como sistema que incorpore o conceito, o ensino, os critérios de circulação e mercado, os festivais e outros eventos similares, etc”¹³ (CABALLERO, 2005, p. 29, tradução nossa).

Compreendemos que, com toda a dificuldade de arbitrar marcos iniciais e finais, o começo das atividades da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano marca o encerramento do NCL. Isso, contudo, não significa afirmar que o Nuevo Cine Latinoamericano deixou de existir, e sim que não é mais possível falar sobre ele nos mesmos termos. Mais que um movimento, a partir de determinado momento se torna uma influência, uma tradição com a qual se é praticamente obrigado a negociar (seja para rechaçá-la ou reivindicá-la) e uma série de questões não resolvidas, mas que precisariam ser enfrentadas de outras formas.

¹³ “Encargada de estimular el rigor y la renovación del movimiento [...] entendido como sistema que incorpore el concepto, la enseñanza, los criterios de circulación y mercado, los festivales y otros eventos valuativos, etcétera.”

3 Uma análise do cânone do Nuevo Cine Latinoamericano a partir do gênero

Após uma ampla revisão da bibliografia produzida sobre o Nuevo Cine Latinoamericano (durante o movimento e após o seu término), identificamos que uma análise do cânone do NCL a partir do gênero necessariamente precisa tratar de alguns temas: quem foram os cineastas do período; o papel da crítica na construção da sua história e do seu cânone; manifestos como estratégia de visibilidade e afirmação; e a esquerda nos anos 1960 e 1970 na América Latina e a então denominada questão da mulher. A fim de facilitar a exposição da síntese das discussões que realizamos, iremos apresentá-las em forma de tópicos a seguir.

3.1 Quem pôde dirigir – e continuar dirigindo – filmes?

No início deste texto, citamos alguns cineastas e questionamos: por que estes homens tiveram tanta influência e puderam escrever sua(s) história(s)? Guardadas as diferenças entre Fernando Birri, Glauber Rocha e Julio García Espinosa (o primeiro considerado uma espécie de “pai” do Nuevo Cine Latinoamericano pela sua produção na Escola de Santa Fé, principalmente *Tire Dié* (1958/1960); o segundo, um jovem realizador brasileiro ambicioso, articulado e provocador; e o terceiro, um dos expoentes do recém-refundado cinema cubano e seu Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), é preciso observar que os três circularam pela Itália durante suas formações e/ou estiveram presentes em alguma das Rassegnas del cinema latino-americano, fundamentais, como apontamos antes, para o movimento que viria a surgir em poucos anos.

Rocha, inclusive, participou da resenha de Sestri Levante, onde se produziu a *Declaración del Cine Latinoamericano Independiente* (1962), subscrita por apenas duas mulheres: a brasileira Diva de Mucio Teixeira, jornalista, e a mexicana Elena Poniatowska, escritora. Nenhuma cineasta. Tal ausência poderia sugerir, à primeira vista, que não existia nenhuma diretora independente na América Latina se dedicando ao tipo de cinema que interessava à curadoria das Rassegnas. A invisibilidade histórica e curatorial nos induz recorrentemente a este tipo de conclusão equivocada quando se trata da produção de mulheres. Abordaremos a seguir o caso de Margot Benacerraf por o considerarmos bastante emblemático.

Em 1959, a venezuelana Margot Benacerraf lançava *Araya*. Não se tratava de uma realizadora iniciante; Benacerraf começara sua carreira

com o curta-metragem *Reverón* (1952). Dedicado aos universos do pintor que intitula a obra – aquele onde ele vivia e criava e o seu mundo interior –, foi selecionado para o Festival de Cannes de 1955 e recebeu menção especial no Festival de Berlim do mesmo ano (CISNEROS, 1997).

A influentíssima (inclusive entre aqueles que se tornariam o cânone do Nuevo Cine Latinoamericano) revista *Cahiers du Cinéma* escreveu: “se apresenta a ocasião para recordar *Reverón* [...] exibido em Berlim e antes em Cannes: filme bastante excepcional por seus traços de originalidade e intensidade singular”¹⁴ (CAHIERS DU CINÉMA *apud* CISNEROS, 1997, p. 129, tradução nossa, grifo no original).

Estes e outros êxitos do curta a credenciaram para seu projeto seguinte: o longa-metragem *Araya* (1959), que nos transporta para a rotina dos salineiros da localidade homônima ao título do filme antes de ela ser transformada pela industrialização. Podemos ter ideia da repercussão da obra a partir desta nota publicada na imprensa:

Uma película que chega até nós do outro lado do mundo nos demonstra o que pode ser obtido quando um mínimo de artifício intervém entre o sujeito e a resposta pessoal do diretor. O filme venezuelano *Araya*, dirigido por Margot Benacerraf (Vencedora do Prêmio Internacional da Crítica junto com *Hiroshima, mon amour*), aproxima-nos carinhosamente de uma comunidade isolada de pescadores e de salineiros.¹⁵ (CAHIERS DU CINÉMA *apud* CISNEROS, 1997, p. 130, tradução nossa, grifo no original).

Luciana Grioni (2009) é bastante precisa ao afirmar que a surpresa provocada pelo desempenho de *Araya* em Cannes não advinha apenas de seu pertencimento a uma cinematografia periférica e “exótica” (“que chega até nós do outro lado do mundo”), mas também por sua direção

¹⁴ “Se presenta la ocasión de recordar a *Reverón*..., presentado ya en Berlín y antes en Cannes: filme bastante excepcional por sus caracteres de originalidad e intensidad singular.”

¹⁵ “Una película que nos viene del otro lado del mundo nos demuestra lo que puede ser logrado cuando un mínimo de artifício interviene entre el sujeto y la respuesta personal del director. La película venezolana *Araya*, dirigida por Margot Benacerraf (Ganadora del Premio Internacional de la Crítica junto con *Hiroshima, mon amour*), nos acerca con amor y comprensión a una comunidad aislada de pescadores y de salineros.”

estar a cargo de uma mulher. Uma mulher que mesmo com um currículo recheado de participações em festivais, críticas favoráveis e prêmios não conseguiu dar prosseguimento a sua carreira.

Se elencamos a notoriedade e algumas das conquistas de Margot Benacerraf não é simplesmente para defendermos que ela foi uma pioneira do NCL – o que seria, nos termos de Scott, lidar com a história das mulheres apenas como um complemento. Operando também na lógica do suplemento, tais aspectos auxiliam a visualizar: 1) que todo este reconhecimento, maior que o obtido até então por qualquer um de seus contemporâneos homens, não foi suficiente para que a cineasta pudesse seguir filmando, como era sua vontade (o que nos ajuda a responder a pergunta que intitula esta seção do texto: quem pôde dirigir – e continuar dirigindo – filmes?); e 2) que o trabalho de Benacerraf era amplamente conhecido – ela inclusive participou do festival de 1967 em Viña del Mar. Portanto, sua ausência nos eventos e na história do Nuevo Cine Latinoamericano foi uma opção. Lembremos que “Glauber Rocha, que estava presente em Cannes [em 1959, na edição em que *Araya* é exibido] fazendo a cobertura do festival para um jornal brasileiro, entrevista Margot porque tinha ficado muito impressionado com seu filme”¹⁶ (GRIONI, 2009, p. 32, tradução nossa).

3.2 O papel da crítica na construção da história e do cânone do NCL

Em nossas primeiras páginas fizemos referência a cinco diretores canônicos do Nuevo Cine Latinoamericano: Birri, Espinosa, Rocha, Solanas e Getino. Destaque-se que os dois últimos têm especificidades em relação aos três primeiros, as quais, além de não poderem ser desconsideradas, contribuem com nosso propósito de refletir sobre a construção da história do NCL. Embora, como apontado anteriormente, façam parte do seu cânone, Solanas e Getino não participaram das Rassegnas na Itália nem dos momentos fundacionais do NCL. Sua obra de estreia, *La hora de los Hornos* (Grupo Cine Liberación, Argentina), foi lançada em 1968 e sacudiu as estruturas do movimento, da crítica e de toda a esquerda mundial que fazia filmes naquele momento.

¹⁶ “Glauber Rocha, quien estaba presente en Cannes como reportero de un periódico brasileño, entrevista a Margot porque le había impresionado mucho su película.”

Em Viña del Mar de 1969, a radicalização política, encarnada pelos estudantes presentes no certame, encontra em *La hora de los hornos* o seu modelo cinematográfico máximo. [Apesar de também ter despertado suspeitas e antipatias] [...] é inquestionável o impacto do fenômeno *La hora de los hornos* no cenário cinematográfico latino-americano e o seu papel na consolidação do ideário do NCL. (NÚNEZ, 2009, p. 313).

Se *La hora de los hornos* causou desconfianças entre alguns cineastas e um número importante de críticos, principalmente devido ao vínculo de seus realizadores com o peronismo, conseguiu ter êxito entre setores fundamentais para as disputas que ocorriam naquele momento no interior do Nuevo Cine Latinoamericano. A revista de cinema uruguaia *Cine del Tercer Mundo*, por exemplo, dedicou à produção quarenta e duas das cento e duas páginas de seu primeiro número (NÚNEZ, 2009) – e, apesar de estarmos falando de um primeiro número, é preciso lembrar que se trata de um periódico que já nasce muito influente por ser a publicação da Cinemateca del Tercer Mundo (um sonho latino-americano de então que se materializava no Uruguai).

Outro exemplo, fundamental para nós, é um artigo de autoria de Alfredo Roffé, editor do periódico venezuelano *Cine al día*, publicado no dossiê desta revista sobre a Primeira Mostra do Cinema Documentário Latino-Americano.

Ao se enfrentar os documentaristas do “novo cinema”, com novas realidades, têm que expressá-las em novas formas, formas adequadas a essas realidades. A dificuldade surge quando se trata de estabelecer qual critério para valorar essa “adequação”. Sobretudo, quando se pensa que a questão não somente está na representação da realidade, mas na aspiração a provocar, através dos filmes, de modo direto ou indireto, uma modificação e um progresso dessa realidade. Então, a forma mais adequada é a que é ditada, por assim dizer, pela matéria, pela realidade tratada, em outras palavras, o testemunho no qual a intervenção e o juízo do cineasta sobre a realidade que representa não existem, ou ao contrário, a forma mais adequada é aquela onde se manifestam a participação e o juízo do cineasta que fazem explícitas a motivação e a *necessidade* da mudança da realidade e portanto mais efetivo o filme, desde o ponto

de vista dos objetivos que se propõe? A forma responde à comunicação de um conhecimento da realidade objetiva ou a que responde à comunicação de uma proposição sobre a realidade objetiva? *Chircales 68* [para Roffé, representante do primeiro caso] ou *La hora de los Hornos* [para Roffé, representante do segundo caso]?¹⁷ (ROFFÉ, 1968, p. 12, tradução de Fabián Núñez, grifo no original).

Chircales foi o primeiro filme da realizadora Marta Rodríguez na Colômbia, e também o início de sua parceria cinematográfica com Jorge Silva. A versão apresentada em 1968 não foi a definitiva, que data de 1971. Ainda assim, já continha as marcas fundamentais da estética e do método de Rodríguez e Silva.¹⁸ A partir de contato pregresso que a diretora tinha com uma comunidade produtora de tijolos artesanais na periferia de Bogotá, iniciou-se em 1964 uma longa convivência, que abrangeu acostumar as pessoas com a presença da dupla e dos equipamentos, a captação propriamente dita e a participação dos *chircaleros* e *chircaleras* na montagem. Rodríguez era (e permanece sendo) profundamente influenciada pela Antropologia e por seus estudos com Jean Rouch, e a obra traz tanto sequências em que acompanhamos o cotidiano laboral e privado daquelas pessoas quanto algumas sequências “menos realistas”. Nenhuma delas, no entanto, é um testemunho desprovido da intervenção e do juízo de seus cineastas.

¹⁷ “Al enfrentarse los documentalistas del ‘nuevo cine’ con nuevas realidades tienen que expresarlas en nuevas formas, formas adecuadas a esas realidades. La dificultad surge cuando se trata de establecer el criterio para valorar esa “adecuación”. Sobre todo cuando se piensa que la cuestión no sólo está en la representación de la realidad sino que se aspira a través de los films a provocar, de modo directo o indirecto, una modificación y un progreso de esa realidad. ¿La forma más adecuada es, entonces, la que es dictada, por decirlo así, por la materia, la realidad tratada, en otras palabras el testimonio en el cual la intervención y el juicio del cineasta sobre la realidad que representa no existe, o bien, al contrario, la forma más adecuada es aquella donde se manifiestan la participación y el juicio del cineasta que hacen explícitas la motivación y la *necesidad* del cambio de la realidad y por lo tanto más efectivo el film, desde el punto de vista de los objetivos que se propone? ¿La forma que responde a la comunicación de un conocimiento de la realidad objetiva o la que responde a la comunicación de una proposición sobre la realidad objetiva? ¿*Chircales 68* o *La hora de los Hornos*?”

¹⁸ Para saber mais sobre a estética e o método de Rodríguez e Silva, consultar Núñez & Tedesco (2015 e 2014).

O processo de produção de *Chircales*, que durou sete anos, fortaleceu a consciência política do grupo social filmado, que constituiu um sindicato – quantas películas de intervenção política do Nuevo Cine Latinoamericano conseguiram ter um impacto tão direto? Não obstante, ao descartar *Chircales 68* por supostamente ser uma obra testemunhal, onde apenas se observava sem se fazer uma proposição sobre a realidade objetiva, Roffé participou da construção de *La hora de los Hornos* como um mito do NCL e uma inspiração para uma enorme quantidade de realizadores e realizadoras que queriam que seus filmes contribuíssem para a revolução na região. Outras possibilidades estéticas e metodológicas ficaram relegadas a um papel secundário na história do movimento, assim como Marta Rodríguez e Jorge Silva, diretora e codiretor da obra.

Evidentemente, a crítica não foi a única responsável pelas visibilidades e invisibilidades do Nuevo Cine Latinoamericano, ainda que corroborem a afirmação de Núñez que “as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas desempenharam um importante papel na articulação e sistematização do ideário do NCL” (NÚÑEZ, 2009, p. 12). O que queremos destacar aqui é o poder de quem escreve, e que quem escreve é atravessado pelas questões que estruturam o contexto onde está inserido, entre elas as questões de gênero. Portanto, sem estabelecer uma relação simplista de causa e consequência, é importante pontuar que uma crítica masculina¹⁹ atuou decisivamente na conformação de um cânone do Nuevo Cine Latinoamericano composto apenas por homens. E que, coerente com sua cultura política, não viu nenhum problema nisso (ponto ao qual retornaremos adiante).

3.3 Manifestos como estratégia de visibilidade e afirmação

A escrita do NCL em seus primeiros anos se deu, como acabamos de ver, no âmbito das revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Porém, conforme postulamos no início deste artigo, também teve como dimensão fundamental os manifestos de cineastas, os quais, pelo impacto que tiveram à época e na bibliografia produzida

¹⁹ Uma exceção importante neste quadro é Ambretta Marrosu, nascida na Itália e radicada desde os anos 1950 na Venezuela. Foi fundadora da citada revista *Cine al día* e colaborou com muitas outras.

posteriormente, foram decisivos para engendrar o movimento, sua história e o seu cânone.

Diversos estudos já se debruçaram sobre *Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano*, *Hacia un Tercer Cine*, *Estética da fome*, *Por un cine imperfecto*, entre outros textos capitais do período. Nosso objetivo não é produzir outra análise sobre eles, e sim discutir o formato manifesto de uma maneira mais geral, através de um enfoque que priorize as questões de gênero.

Segundo Katy Deepwell (2014, tradução nossa), um manifesto é:

Um programa político, uma declaração, uma afirmação definitiva de crença. [...] os manifestos ocupam um lugar específico na história do discurso público como meio de comunicar ideias radicais. Distribuídos com frequência como documentos efêmeros, folhetos ou panfletos em campanhas políticas ou anúncios da formação de novos partidos ou novas vanguardas [caso do *Nuevo Cine Latinoamericano*], os manifestos declaram acima de tudo o que seus autores são a favor e contra e pedem às pessoas que os leem que se juntem a eles para adotar e compartilhar essas ideias.²⁰

Em *O manifesto de vanguarda na América Latina* (2006), Viviane Gelado elenca diversas características de tal formato literário. Encontramos entre elas: “a situação enunciativa de um emissor que espetaculariza seu lugar de enunciação [...] a colocação em jogo de um ato de legitimação [e] [...] uma estratégia de conquista [que implica] na [...] construção do outro como inimigo em uma guerra verbal” (GELADO, 2006, p. 198). Em outras palavras, para escrever um manifesto é necessário chamar atenção para si, afirmar publicamente sua posição como a correta e adotar uma posição bélica e de confronto (ainda que um confronto entre pares) com os outros agentes do campo.

Evidentemente, não há nada de essencial nas mulheres que as impeça de ter tais atitudes. Não obstante, considerando o processo de

²⁰ “A political program, a declaration, a definitive statement of belief. [...] manifestos occupy a specific place in the history of public discourse as a means to communicate radical ideas. Distributed as often ephemeral documents, as leaflets or pamphlets in political campaigns or as announcements of the formation of the new parties or new avant-gardes, manifestos above all declare what its authors are for and against, and ask people who read then to join them, to understand, to share these ideas.”

socialização vivenciado pelas latino-americanas brancas e das classes média e alta (pertencimento étnico e social de praticamente todas e todos cineastas do Nuevo Cine Latinoamericano) que já tinham idade e inserção no universo cinematográfico para apresentar um manifesto durante a década de 1960, qual eram as reais possibilidades que isso ocorresse?

As diretoras do NCL já tiveram que romper com valores profundamente inculcados, tais como recato, humildade, obediência, pertencimento à esfera doméstica, entre outros, e com tradições e expectativas familiares para ocuparem tal posição. Nora de Izcue, em entrevista, nos relatou que ela pertencia a um meio muito tradicional, onde fora preparada para ser bonita, casar-se e se tornar um adorno. Logo, não surpreende que a ideia de vê-la convertida em cineasta, em um momento em que nenhuma mulher exercia a profissão no Peru, causasse calafrios nos parentes mais próximos, os quais consideravam mais adequado que ela fosse relações públicas ou secretária (some-se à ausência de realizadoras que “provassem” que esta era uma atividade “respeitável” a fama do cinema como um universo boêmio). Foram necessários alguns anos e o reconhecimento nacional e internacional inaugurados a partir dos prêmios conquistados por *Runan Caycu* (1973) para que sua carreira fosse encarada com mais tranquilidade.

A experiência de Izcue explicita outra dificuldade, não menos importante, para que as mulheres escrevessem e publicizassem manifestos: muitas vezes elas eram as únicas diretoras do seu círculo de relações, de sua região ou mesmo de seu país. E considerando a enorme sub-representação de mulheres que há ainda hoje em quase todas as áreas do processo de realização fílmica na América Latina, é bastante provável que em vários casos elas fossem as únicas mulheres de toda a filmagem. Diante desta realidade, é plausível que pensar que elas adotariam um discurso bélico que posicionasse seus pares (homens) como “inimigos”?

Linda Nochlin afirmou décadas atrás que, “privadas de estímulo, facilidades educacionais e premiações, é quase inacreditável que uma porcentagem das mulheres de fato perseverou e buscou uma profissão nas artes” (NOCHLIN, 2017 [1971], p. 27), o que poderíamos facilmente estender para a direção cinematográfica. A autora também chama atenção para “uma quantidade imensa de autoconfiança e conhecimento do mundo, assim como um senso natural de merecida dominação e poder

[que] eram essenciais ao grande *chef d'école*²¹ (NOCHLIN, 2017 [1971], p. 28). Percebemos, portanto, que se trata de um problema estrutural, duradouro e presente em diversas sociedades, não apenas nas latino-americanas.

Considerando tudo o que foi exposto acima, não é exagero afirmar que a possibilidade de escrever um manifesto no âmbito do Nuevo Cine Latinoamericano era reservada a aqueles que não precisavam lutar o tempo todo contra os alicerces de sua criação e pela permanência, mesmo que com acesso desigual a oportunidades, em um campo onde se era diferente de praticamente todos os demais – ou seja, uma possibilidade reservada aos cineastas homens.

3.4 A esquerda nos anos 1960 e 1970 na América Latina e suas (não) relações com as questões de gênero

Em sua grande maioria, os homens e mulheres engajados no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano se consideravam de esquerda, em um amplo espectro que incluía desde militantes organizados nos tradicionais partidos comunistas até pessoas que compartilhavam ideias progressistas e humanistas, mas não pertenciam a nenhum grupo nem se orientavam por uma linha política específica.

Independentemente desta multiplicidade enorme de casos, é indiscutível que em maior ou menor grau a União Soviética era uma influência importante – nos processos formativos e organizativos, nas traduções de livros escritos originalmente em outros idiomas, etc. Isso significa afirmar, em especial para os anos 1960, que se tratava de uma esquerda ainda muito stalinista, o que traz consequências fundamentais no que diz respeito às questões de gênero (que tampouco eram chamadas dessa forma à época).

Após a vitória dos bolcheviques, em 1917, uma série de decretos aboliu a validade legal do casamento religioso, simplificou de forma inédita em todo o mundo o divórcio, proibiu o marido de impor sobre a esposa seu nome, domicílio ou nacionalidade (NAVAILH, 1993), entre outras medidas de caráter laicizante e libertador para a mulher, até então não muito mais que uma serva. Em 1918, implementa-se um

²¹ Denomina-se *chef d'école* o líder de uma escola de arte no século XIX, seja ela de pintura, música ou literatura

“Código completo do Casamento, da Família e da Tutela [...] [que] captou em lei uma visão revolucionária das relações sociais” (GOLDMAN, 2014, p. 19). E, em 1919, para garantir o cumprimento das leis, o que proporcionaria a igualdade de fato das mulheres, e acelerar sua integração à esfera pública (tanto no mundo do trabalho como no da política), foi criado o *Jenotdel*, o Departamento de Mulheres Trabalhadoras e Mulheres Camponesas do Partido Comunista Soviético.

Evidentemente que todo este processo não se dava sem tensões, como fartamente registrado por Clara Zetkin (2007 [1920]), Wendy Goldman (2014) e outras. Porém, com a ascensão de Stálin, muitas dessas conquistas retrocederam totalmente: o aborto voltou a ser proibido, a legislação endureceu as regras para divórcio e reconhecimento de filhos fora do casamento, criou-se o título de Mãe Heroica para mulheres com mais de 10 filhos e sob a alegação que a questão das mulheres foi solucionada acabou-se com o *Jenotdel*.

Logo, não surpreende que, apenas poucos anos após a morte de Stálin e a denúncia de seus crimes por Krushev, pautas como dupla jornada, desigualdades no mercado laboral, direitos reprodutivos, violência doméstica, machismo dentro das organizações de esquerda, etc., fossem vistas como específicas, divisoras da classe, burguesas ou até mesmo contrarrevolucionárias. Ademais, contribuiu para tal entendimento a cisão entre as comunistas e as feministas no final do século XIX e início do século XX na Rússia. Segundo Senna (2017, p. 3), feministas eram as “organizações de mulheres pequeno-burguesas e burguesas, influenciadas pela Revolução Francesa e com propostas e práticas liberais e reformistas, relacionadas à educação e à filantropia”, que começaram sua atuação na Rússia czarista do século XIX. Por isso, militantes comunistas que hoje consideramos feministas repudiavam o termo.

Se, como afirmamos antes, o Nuevo Cine Latinoamericano era composto por pessoas de esquerda, e essa esquerda na década de 1960 ainda era bastante stalinista, um cânone exclusivamente masculino, uma crítica onde todos os nomes influentes eram de homens, o manifesto (que, conforme vimos, poucos podiam escrever) como uma esfera fundamental de disputa, a sub-representação das mulheres em todas as áreas, a falta de creditação devida (trabalho camuflado de “ajuda”), a invisibilidade histórica e o não reconhecimento da importância das atividades desempenhadas pelas esposas para a carreira de seus maridos

cineastas eram previsíveis – o que não podia ser previsto é que durante muitos anos estes aspectos não fossem ser explicitados e criticados.

Com exceções, apenas nos anos 1970 algumas mulheres que faziam parte da esquerda latino-americana, organizada ou não, iniciaram um processo de mudança em suas culturas políticas. Ao mesmo tempo, muitas jovens que começaram a dirigir na região nos anos 1970 travavam contato com o ideário feminista de então, trazendo-o, de diferentes formas, para suas obras. Tudo isso gerou conflitos profundos dentro da esquerda, predominantemente masculina, que vinham à tona em enfrentamentos abertos, mas também apareciam em dinâmicas sutis.

Assim, diversas realizadoras e coletivos de mulheres que iniciavam no cinema naquele momento construíram trajetórias de forma paralela ao NCL, pois, ainda que engajadas no projeto de uma revolução latino-americana, propunham enfoques distintos à pobreza, à fome e ao subdesenvolvimento. Talvez as únicas exceções tenham sido a hoje relativamente conhecida pioneira cubana Sara Gómez e a venezuelana Josefina Jordán. Gómez, durante décadas a única diretora do ICAIC, articulava gênero, raça e classe para refletir sobre a Cuba pós-Revolução de 1959 e a construção de “homens novos” demandada pelo socialismo.²² Por sua vez, Jordán, militante da organização Mujeres Socialistas, do partido Movimiento al Socialismo (MAS), dirigiu com a italiana Franca Donda dentro do Grupo Cine Urgente os média-metragens *¡Sí, podemos!* (1972) e *María de la Cruz, una mujer venezolana* (1973). Ambos tratam da experiência da miséria e de como o gênero incide sobre ela.²³

Considerações finais

A partir das reflexões de Joan Scott sobre a história das mulheres como complemento e suplemento, e das provocações de Linda Nochlin em seu texto *Por que não existiram grandes artistas mulheres*, propusemos a retornar às primeiras leituras de nossas pesquisas referentes às diretoras do Nuevo Cine Latinoamericano, a saber, a bibliografia que trata do movimento, a fim de analisar, tendo como eixo central o gênero, a conformação do cânone do NCL. Para atingir tal objetivo, foi fundamental identificar os principais nomes que compõem este cânone e apresentar

²² Para saber mais sobre Sara Gómez, consultar Yero (2017).

²³ Para saber mais sobre Josefina Jordán, consultar Tedesco (2014).

a conceituação e periodização do NCL com as quais trabalhamos, o que é exposto nas páginas iniciais do artigo.

Desviando a todo momento de fáceis explicações teleológicas e/ou conspiratórias, voltamo-nos para as complexas dinâmicas e disputas do campo que produziram um cânone exclusivamente masculino para o projeto cinematográfico subcontinental mais importante da América Latina – o qual, e este é um paradoxo, em sua segunda (e contestada etapa) foi contemporâneo do grande incremento do número de mulheres na direção de filmes na região ocorrido na década de 1970.

Ficou evidente durante a investigação que diversos elementos que prejudicavam as mulheres se conjugavam. Em muitos países, elas ainda não haviam conseguido chegar à direção cinematográfica. E o caso de Margot Benacerraf demonstra que, mesmo quando chegavam e obtinham reconhecimento, não significava que iriam seguir filmando. Os manifestos como estratégia fundamental para se afirmar e obter visibilidade e a impossibilidade prática das mulheres os escreverem também tiveram impacto importante. Os críticos influentes das revistas cinematográficas especializadas latino-americanas, apenas homens, desempenharam um papel relevante na conformação de um cânone masculino sem enxergarem nenhum problema nisso. Isso nos leva para as relações entre esquerda e feminismo então vigentes. Por um lado, elas permitiam que invisibilidades e assimetrias passassem despercebidas inclusive das próprias cineastas. Por outro, estimularam parte das diretoras, em especial aquelas que começaram suas carreiras nos anos 1970, a seguir um caminho paralelo ao *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Ao fim de nossa reflexão, constatamos a força e o potencial desestabilizador da história das mulheres e a importância do gênero como categoria útil de análise histórica. A compreensão das dinâmicas que operam nas sociedades em seus aspectos mais gerais e dentro do campo cinematográfico, as quais têm conformado cânones exclusivamente masculinos, é um passo fundamental para que outras formas de história não invisibilizadoras e excludentes emergam. No entanto, estas outras formas de história precisam ser capazes de dar luz às obras e trajetórias das mulheres sem apagar os processos de invisibilidade que marcaram de forma decisiva suas carreiras.

Referências

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialéctica do espectador: seis ensaios do mais renomado cineasta cubano*. Tradução de Itoby Alves Correa Jr. São Paulo: Summus Editorial, 1984.

BIRRI, Fernando. *Fernando Birri: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano (1956-1991)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española: ICAA: Ministerio de Cultura, 1996.

BIRRI, Fernando. Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano. In: _____. (org.). *Fernando Birri: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano (1956-1991)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española: ICAA: Ministerio de Cultura, 1996. p. 189-198.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CABALLERO, Rufo. *Un pez que huye: cine latinoamericano 1991-2003*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 2005.

CISNEROS, Luisa Carmen. Tiempos de avance: 1959-1972. In: FUNDACIÓN Cinemateca Nacional (org.). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997. p. 129-148.

DÁVILA, Ignacio del Valle. *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.

DEEPWELL, Kally. *Feminist Art Manifestos: An Anthology*. Londres: KT Press, 2014. (Versão para Kindle).

FRANCIA, Aldo. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Artecien: Cesoc, 1990.

FUNDACIÓN del Nuevo Cine Latinoamericano. *Un lugar en la memoria: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985-2005*. La Habana/Córdoba): Diputación Provincial de Córdoba/Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005.

GARCÍA-ESPINOSA, Julio. Por un cine imperfecto. In: _____. (org.). *La doble moral del cine*. Santafé de Bogotá: Editorial Voluntad, 1995 [1969]. p. 13-30.

GELADO, Viviane. O Manifesto de Vanguarda na América Latina. *Sínteses*, Campinas, v. 11. p. 193-214, 2006.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un Tercer Cine. *RUA: Revista Universitária do Audiovisual*, São Carlos, 15 set. 2010 [1969]. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

GOLDMAN, Wendy. *Mulher, Estado e revolução: política da família soviética e vida social entre 1917 e 1936*. Tradução de Natália Angyalossy Alfonso. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

GRIONI, Luciana. *Cuadernos Cineastas Venezolanos: Margot Benacerraf*. Caracas: Cineteca Nacional de Venezuela, 2009.

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

LITTIN, Miguel. Discurso inaugural de Miguel Littin. In: FRANCIA, Aldo (org.) *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Artecien: Cesoc, 1990. p. 20-39.

NAVAILH, Françoise. El modelo soviético. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las Mujeres*. El Siglo XX. Guerras, entreguerras y Postguerra. Madrid: Tauros, 1993. p. 257-283.

NAVARRO, Berta. Una reflexión sobre el papel de la mujer, su compromiso y responsabilidad dentro de los medios audiovisuales y de la comunicación de masas. In: MEMORIAS del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. *La mujer en los medios audiovisuales*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México: Coordinación de Difusión Cultural, 1987. p. 149-156. (Cuadernos de Cine, n. 32).

NOCHLIN, Linda, Por que não existiram grandes mulheres artistas. In: MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (org.) *História da Sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017 [1971]. p. 16-37.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. 2009. 657 f. Tese

(Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Método filmico e estética em Marta Rodríguez e Jorge Silva. *Imagofagia*, São Paulo, v. 1, p. 1-23, 2015.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método filmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva. *Cine Documental*, Buenos Aires, v. 10, p. 1-15, 2014.

PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 127-142, 2007.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. In: _____ (org.). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 63-67.

ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho. In: _____ (org.). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 248-251.

ROFFÉ, Alfredo. II – Problemas de la elaboración. *Cine al Día*, Caracas, n. 6, p. 10-15, 1968.

SANJINÉS, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 1979.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 75-95.

SEGUÍ, Isabel. Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production. *Feminist Media Histories*, Berkeley, v. 4, n. 1, p. 11-36, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1525/fmh.2018.4.1.11>.

SENNA, Thaiz Carvalho. Entre a transgressão e a permanência: um panorama do Jenotdel (1919-1930). In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E O MARXISMO 2017 – De *O capital* à Revolução de Outubro

(1867-1917). *Anais [...]*. Niterói: Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Marx e o Marxismo (NIEP-Marx), 2017. Disponível em: <http://www.niepmarx.blog.br/MM2017/anais2017/MC13/mc132.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: uma visão panorâmica a partir das pioneiras. In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 81-96.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Nora de Izcue, Josefina Jordán e o começo de uma história das diretoras do Nuevo Cine Latinoamericano. *Cinémas d'Amérique Latine*, Paris, v. 22, p. 39-47, 2014.

VV. AA. *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latino-americano*. Cidade do México: Secretaría de Educación Pública: Universidade Autónoma Metropolitana: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. v. 1.

YERO, Olga María. *Sara Gómez: un cine diferente*. Havana: Ediciones ICAIC, 2017.

ZETKIN, Clara. Lênin e o Movimento Feminino. Transcrição e HTML por Fernando A. S. Araújo. *Arquivo Marxista na Internet*, [S. l.], dez. 2007 [1920]. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/zetkin/1920/mes/lenin.htm>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Recebido em: 20 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 10 de junho de 2020.