

Cinema feminista pioneiro na América Latina entre as décadas de 1960 e 1980

Marina Cavalcanti Tedesco¹  0000-0002-2659-7541

¹Universidade Federal Fluminense, Departamento de Cinema e Vídeo, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói, RJ, Brasil. 24210-590 – gcv.ega@id.uff.br



Resumo: A partir dos anos 1960, mulheres latino-americanas começaram, individualmente ou dentro de coletivos, a dirigir filmes que podem ser considerados feministas. Até então, a maior parte da bibliografia sobre cinema feminista pioneiro na América Latina tendeu a se concentrar em países e/ou em realizadoras. No entanto, é igualmente importante olharmos para tal filmografia a partir de uma perspectiva subcontinental e que também dê destaque aos coletivos. Por isso, apresentamos, neste texto, um panorama (parcial) do cinema feminista latino-americano entre as décadas de 1960 e 1980, composto por obras dos coletivos Cine Mujer do México, Cine Mujer da Colômbia e Grupo Feminista Miércoles, e das cineastas Helena Solberg, Kírico Moreno, María Luisa Bemberg e Sara Gómez.

Palavras-chave: cinema feminista pioneiro; América Latina; décadas de 1960 a 1980; diretoras; coletivos.

Pioneering Feminist cinema in Latin America between the 1960s and 1980s

Abstract: From the 1960s, Latin American feminists started to make movies, individually or through collectives. The bibliography pioneering Feminist cinema in Latin America tended to focus on countries and female filmmakers, but it is equally important to look at such filmography from a subcontinental perspective and to give prominence to collectives. For this reason, we present in this text a partial overview of Latin American feminist cinema between the 1960s and 1980s, composed of works by the collectives Cine Mujer of Mexico, Cine Mujer of Colombia and Grupo Feminista Miércoles, and by filmmakers Helena Solberg, Kírico Moreno, María Luisa Bemberg and Sara Gómez.

Keywords: Pioneering Feminist cinema; Latin America; from the 1960s to the 1980s; Directors; Collective.

Cine pionero feminista en América Latina entre las décadas de 1960 y 1980

Resumen: A partir de la década de 1960, las feministas latinoamericanas empezaron, individualmente o en colectivos, a realizar películas. Hasta el momento, gran parte de la bibliografía sobre cine pionero feminista en América Latina tendió a centrarse en países y en realizadoras, pero es igualmente importante mirar dicha filmografía desde una perspectiva subcontinental y que de protagonismo a los colectivos. Por ello, presentamos en este texto un panorama (parcial) del cine feminista latinoamericano entre las décadas de 1960 y 1980, compuesto por obras de los colectivos Cine Mujer de México, Cine Mujer de Colombia y Grupo Feminista Miércoles, y de las cineastas Helena Solberg, Kírico Moreno, María Luisa Bemberg y Sara Gómez.

Palabras clave: cine feminista; América Latina; décadas de 1960 a 1980; directoras; colectivos.

As lutas das mulheres latino-americanas por direitos e igualdade são muito diversas, sendo difícil construir generalizações sobre o tema. Elas emergiram nos países de nosso subcontinente ao longo de mais de meio século; dependendo do contexto, estiveram ligadas apenas às classes altas ou também às populares; ocorreram em períodos revolucionários ou reformistas; dentre outras diferenças significativas (Marina Cavalcanti TEDESCO, 2019b).

Contudo, é possível observar o adensamento de tais lutas em praticamente toda a América Latina a partir dos anos 1960, assim como o início de muitas feministas (individualmente ou dentro de coletivos) na direção cinematográfica. O surgimento e a popularização de equipamentos portáteis para os padrões da época, os cinemas novos e o vídeo são alguns dos fatores, dentro do campo do audiovisual, que auxiliam na compreensão desse fenômeno.

É indiscutível que já existem importantes estudos sobre cinema feminista pioneiro na América Latina. Não obstante, percebemos, em nossa revisão bibliográfica, que, em geral, eles se concentram: 1) em indivíduos (no caso, em diretoras); e 2) em países ou regiões – Brasil e Argentina, América Central etc. Considerando que se trata de um fenômeno que ocorreu em nível subcontinental e que havia, inclusive, trocas e influências entre quem realizava filmes feministas naquele momento, faz-se necessário olhar para o passado, conferindo mais destaque aos coletivos e adotando um enfoque latino-americano.

O presente artigo, no qual apresentaremos um panorama (parcial) do cinema feminista pioneiro latino-americano, produzido entre os anos 1960 e 1980, e reflexões a partir dele, é uma contribuição nessa direção. Entendemos por cinema feminista, aqui, as obras feitas por mulheres que levaram às telas pontos cruciais da pauta feminista, independentemente de elas se identificarem ou não como feministas. Sabemos que, em alguns contextos, o feminismo era hostilizado pela própria esquerda (Rachel SOIHET, 2005), e, em outros, ser mulher e cineasta já era um enfrentamento enorme – e suficiente para poder abordar “a questão da mulher” no cinema (vide a trajetória de Teresa Trautman e seu *Os homens que eu tive* (1973))¹.

Este artigo é uma continuidade de esforços teóricos e historiográficos que vimos realizando há mais de uma década. Ao longo de nosso percurso, abandonamos o conceito de primeira e passamos a trabalhar com o de pioneira(s). Muitas vezes usados como termos intercambiáveis, defendemos que a diferença entre ambos não é pequena. Pioneira(s) traz em si a impossibilidade, ainda que este seja o desejo da pessoa pesquisadora, de estabelecer uma origem, quem veio primeiro.

Tal impossibilidade, explicitada no deslocamento conceitual, é um movimento anti-hierarquização, já que primeira é só uma, mas pioneira(s) podem ser várias – sujeitos coletivos, inclusive. E vai ao encontro da concepção da História das Mulheres como, ao mesmo tempo, complemento (na medida em que pode ser adicionada à História tradicional) e suplemento (posto que, intencionalmente ou não, desestabiliza cânones e procedimentos ainda hegemônicos), como proposto por Joan Scott (1992).

Ademais, a referida invisibilidade permite debater invisibilidades, problematizar quem produziu as fontes, atravessamentos de gênero na preservação, conservação e restauração de acervos e obras audiovisuais em diferentes esferas (desde a familiar até a institucional), entre outras questões pertinentes à História das Mulheres, as quais já têm certo itinerário dentro do campo.

Em nossa seleção, que teve como critério principal pioneirismos no cinema feminista latino-americano a fim de constituir um panorama (parcial), abordaremos alguns filmes da argentina María Luisa Bemberg, da brasileira Helena Solberg, da costarriquenha Kírico Moreno, da cubana Sara Gómez, e dos coletivos *Cine Mujer* (México), *Cine Mujer* (Colômbia) e Grupo Feminista Miércoles (Venezuela).

Como critério para escolha das produções analisadas, buscamos priorizar as primeiras obras dessas cineastas e desses coletivos a trazer “a questão da mulher” para as telas. E nos mantivemos atentas para evitar a concentração em determinados países (no Brasil, por exemplo, onde há estudos importantíssimos sobre as também pioneiras Vera de Figueiredo,² Norma Bahia Pontes,³ Adélia Sampaio,⁴ a já referida Teresa Trautman, entre outras).

Avaliamos que as seleções realizadas permitem um maior entendimento tanto dos contextos que possibilitaram a emergência e o adensamento do cinema feminista pioneiro na América Latina entre as décadas de 1960 e 1980, quanto das questões que mobilizaram mulheres a se moverem, individual ou coletivamente, rumo à direção cinematográfica, ao menos em seus anos iniciais nessa função. Que mulheres de luz e sombra queriam construir? Quais eram os desafios, entraves, limitações e potenciais destas personagens, ficcionais e documentais? Por que, como e onde falar de mulheres pela via cinematográfica?

¹ Para saber mais sobre a trajetória de Teresa Trautman e deste filme, consultar VEIGA, Ana Maria. “Uma história de cinema e censura durante a ditadura brasileira: entrevista com Tereza Trautman”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 839-860, 2015.

² Para saber mais, consultar CAVALCANTE, Alcilene; HOLANDA, Karla. “Feminino Plural: História, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970”. In: BRAGANÇA, Maurício; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 134-152.

³ Para saber mais, consultar PEREZ, Livia. “Do Cinema Novo ao vídeo lésbico feminista: a trajetória de Norma Bahia Pontes”. *Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 20-45, 2020.

⁴ Para saber mais, consultar OLIVEIRA, Clarissa Cé de. *As trajetórias de Adélia Sampaio na história do cinema brasileiro*. 2017. Graduação (Jornalismo) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

As poucas exceções que compõem nosso *corpus* ocorreram devido à falta de acesso aos primeiros filmes. Nesses casos, optamos por produções que, mesmo não sendo as primeiras, tivessem coerência com o critério de seleção.

Para este texto, valemo-nos de revisão bibliográfica e análise fílmica. Embora a História Oral seja uma constante em nossa trajetória, ela não se mostrou necessária para os objetivos do presente artigo, salvo em momentos pontuais, os quais estarão indicados.

À maneira de Sara Gómez

Sara Gómez, mulher negra de classe média nascida em Cuba, em 1943, e precocemente falecida, em 1974, fez história em suas poucas décadas de vida. Ingressou muito jovem no Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), onde logo começou a dirigir. Assim, participou de forma ativa no processo de invenção da linguagem do documentário cubano pós-revolucionário, como fica explícito em filmes como *Historia de la Piratería* (1962) (TEDESCO, 2019a).

Por coincidência, a primeira cineasta cubana (até onde as pesquisas puderam estabelecer) também foi uma das pioneiras na abordagem do machismo e do racismo dentro do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), que tinha sua centralidade na luta de classes e na luta anti-imperialista. Na classe trabalhadora, evidentemente, os segmentos mais precarizados já tinham cor e gênero, mas, naquele momento, a esquerda, ainda muito estalinista, considerava tais questões “específicas” e “divisionistas” (TEDESCO, 2020).

Embora *De cierta manera* (1974) seja sua obra na qual o machismo e o racismo apareçam articulados de forma mais explícita, podemos encontrá-los em muitos momentos da filmografia de Gómez, toda financiada pelo ICAIC. *De bateyes* (1971) e *Mi aporte* (1972) são exemplos disso. O primeiro, que trata da cultura dos *bateyes*⁵ açucareiros cubanos, não foi estreado. E o segundo, sobre os fatores objetivos e subjetivos que permaneciam, apesar das políticas para integrar as mulheres à sociedade após a Revolução, não foi aceito pelo governo, que havia encomendado o documentário (Olga García YERO, 2017). Não por acaso, são praticamente inacessíveis.

Mariana Villaça (2010, p. 243) aponta que a realizadora era uma “presença incômoda” dentro do ICAIC. E Lourdes Martínez-Echazábal (1994, p. 245, tradução nossa) relata que “no ICAIC deixavam-na trabalhar, sabiam o que estava fazendo e a respeitavam. [...] [Alfredo Guevara] deixou que [Sara e outros] seguissem por essa via porque considerava que o que estavam fazendo era importante [...], mas não se exibia seu trabalho”.

Apesar dessas questões, que foram decisivas na carreira da cineasta, Sara Gómez pôde dirigir (embora não finalizar) seu primeiro e único longa-metragem, *De cierta manera*. Nele, retornou a temas que lhe eram caros: a marginalidade cubana (termo, então, utilizado para se referir aos segmentos mais vulneráveis da população da ilha), com seus fundamentais atravessamentos de raça e gênero, e a dificuldade para integrá-la na sociedade pós-revolucionária, a despeito de todos os esforços.

O entendimento de que os fatores os quais levaram à Revolução de 1959 não seriam resolvidos apenas pela mudança de quem está no poder ou por decreto é uma constante na obra de Sara. O Homem Novo, “ideal bastante difundido nos textos e discursos de Che Guevara, de cidadão politicamente consciente de seus deveres, fraterno, corajoso, disposto a qualquer sacrifício para defender valores coletivos” (VILLAÇA, 2010, p. 126), e a Nova Mulher, conceito da militante soviética Alexandra Kollontai (2011) para se referir à mulher emancipada (inclusive sexualmente) que participa da política – o qual trazemos aqui a título de provocação, pois certamente não era de conhecimento da esquerda latino-americana daquele momento –, seriam forjados em um processo de longa duração. Enfatizar essa concepção da diretora é fundamental para se compreender *De cierta manera*.

Peícula de ficção, traz muitas inserções e diálogos com o documentário:⁶ o casal protagonista, Mario e Yolanda, tem o mesmo nome de seus intérpretes; Lazarito e sua mãe, dois personagens importantes na narrativa, são vividos por não atores que praticamente encenam suas trajetórias; as imagens da destruição de bairros miseráveis constituem metáfora fundamental dentro do filme; vemos trechos de *Tire Dié* (Fernando Birri, Argentina, 1958/1960); a primeira aparição de Yolanda, principal papel feminino, emula uma entrevista.

Por ser a protagonista da obra, Yolanda é fundamental para compreendermos a visão complexa de mulheres que a realizadora leva às telas. Socialmente lida (ao menos à época) como não negra, oriunda de uma família com recursos e graduada, em sua primeira aparição, fala – enquadrada em plano médio e se dirigindo a uma pessoa a qual, deduzimos, está ao lado da câmera –, que não se sente bem, pois, na escola onde leciona, precisa se deparar com um universo que nem sabia que ainda existia – o da marginalidade.

⁵ *Bateyes* são assentamentos em torno de engenhos de açúcar (além de Cuba, são encontrados também em Porto Rico e na República Dominicana). “Aquí trajeron mandingas, congos, reales, congos musungos, congos portugueses, macuás, gangás y otros que vinieron de Angola”: assim Sara evoca, através da voz de um afrodescendente, as múltiplas culturas africanas que convergiram em Cuba” (YERO, 2017, p. 215).

⁶ Para um aprofundamento do tema, consultar Mesquita e Veiga (2021).

Seu pertencimento étnico-racial e origem de classe dificultam (ainda que não determinem) que enxergue para além da sua realidade. Yolanda, por exemplo, é uma revolucionária que cobra de maneira dura que algumas mães se dediquem mais a cuidar de seus filhos, mesmo após ouvir destas mulheres – pobres, negras, que criam várias crianças sozinhas – que saem de casa para trabalhar às cinco horas da manhã e retornam apenas à noite. É alvo de repreensão das demais professoras, inclusive as brancas, por isso.

Não obstante, ao mesmo tempo que Sara Gómez explicita e critica esses limites da personagem, mostra e elogia como ela se rebela contra as opressões de gênero que permeavam os relacionamentos em Cuba. Conta a Mario que se divorciou porque não queria abandonar tudo para acompanhar o marido médico, designado para trabalhar no interior. E, diante da reação do namorado, que mescla surpresa e ironia em resposta à história de Yolanda, corrige-o: ela não é sozinha, é independente. Ademais, não tolera, por parte de Mario, nenhum tipo de violência, seja física ou verbal.

Em uma concepção afim à contemporaneidade, mas que tem raízes décadas antes, a diretora explicita a diversidade de mulheres existentes, as quais, mesmo com marcadores sociais semelhantes, não necessariamente agirão da mesma forma. E estas mulheres, no plural, estão se (re)construindo o tempo todo, tanto na esfera pública quanto na privada. Assim como a própria Revolução Cubana.

Helena Solberg começa suas entrevistas

Helena Solberg Collet nasceu em 1938. Aos cinco anos, ingressou no colégio Sacre Coeur de Jesus, frequentado pelas filhas da classe média alta e branca do Rio de Janeiro. As marcas de uma educação estruturada pela religião católica e do ordenamento de gênero defendido por esta instituição estão presentes em grande parte de sua filmografia, como destaca Mariana Ribeiro da Silva Tavares (2011).

A despeito de ter tido acesso a uma boa escola, a expectativa familiar era de que ela se casasse (TAVARES, 2011). Não obstante, a futura cineasta surpreendeu ao querer seguir seus estudos em nível universitário, e cursou Línguas Neolatinas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Foi na PUC-Rio que ela encontrou Davi Neves, Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, entre outros nomes que seriam pessoas-chave de um certo cinema brasileiro.

Com esse grupo, tornou-se repórter de “O Metropolitano” (um jornal custeado por entidades estudantis), frequentou as sessões da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, esteve pela primeira vez em sets de filmagem e montou a equipe de sua obra de estreia, feita com recursos próprios: *A entrevista* (1966).

Gravado em 1964, com Helena Solberg operando o gravador de som Nagra, esse curta-metragem está dedicado a questões muito íntimas das mulheres (e seus rebatimentos na situação política do país, como descobrimos quase no final da película). Em seus minutos iniciais, ouvimos uma canção infantil ambígua. Ao mesmo tempo que pertence às brincadeiras “para meninas”, afirma: “o anel que tu me deste era vidro e se quebrou, o amor que tu me tinhas era pouco e se acabou”. Instaura-se, de saída, a dúvida no ideário do amor romântico alimentado diariamente e desde muito cedo naquelas que serão as personagens de Solberg – e nela própria.

Escutamos, ainda, músicas religiosas, sons de bruxa e vozes de diferentes mulheres sobre a educação que elas deveriam receber. Na banda imagética, vemos uma moça em uma casa abastada se arrumando para ir à praia. Uma cartela explica que o filme é fruto de 70 entrevistas com jovens da mesma classe social. Os créditos são combinados com fotografias de mães com filhos pequenos, imagens de turmas femininas em colégio de freiras e de meninas participando de rituais religiosos.

No entanto, na maior parte do tempo, acompanhamos a preparação de uma mulher para se casar e, rapidamente, suas bodas. Enquanto isso, ouvimos um mosaico de vozes. As entrevistadas anônimas, que fizeram confissões à realizadora e a seu Nagra dentro de quartos com as portas bem fechadas, compartilham suas incertezas e desconfortos com o papel que devem desempenhar na sociedade. Mas suas opiniões sobre o que é certo e errado variam enormemente. Assim como Sara Gómez, Helena Solberg trazia às telas múltiplas possibilidades de ser mulher, mesmo dentro de um grupo racial e socialmente uniforme.

A única a mostrar seu rosto para a câmera é justamente a noiva ficcional (Glória Solberg) que, após terminar sua última encenação, retira o véu e, com outra roupa, expõe-se para sua cunhada, que por vezes aparece em quadro, e para o público. E aqui nos reencontramos com documentário e ficção combinados. Embora não se possa falar em dialética na obra brasileira como Cláudia Mesquita e Roberta Veiga (2021) demonstram existir na da cubana, em dado momento, a linha narrativa ficcional se explicita como tal. É quando a coragem de Glória impressiona. Ela corporifica, em plena década de 1960, falas como “tinha que fazer aquilo [casar-se] porque não era mais possível” e “eu resolvi quase que aceitar minha ambiguidade

e minha incoerência em determinadas coisas, porque muitas vezes eu reconheço que não consigo agir exatamente do jeito que devo”.

O final de *A entrevista* é, até hoje, controverso. Nele, o filme deixa de ouvir Glória Solberg para introduzir sequências que mostram a importância das mulheres das classes mais altas (ou seja, de mulheres como a diretora) no movimento que levou ao golpe civil-militar-empresarial de 1964 e a uma longa ditadura no Brasil. Compreendemos que, por um lado, isso traz uma quebra no pioneirismo de

dar voz àquelas mulheres no Brasil, ouvindo-as sem julgamento, deixando o filme livre para cada espectador, numa época que canonizou documentários que eliminavam qualquer fresta de imprecisão, utilizando a voz *off* como recurso para reconduzir aos trilhos o menor desalinhamento do discurso (Karla HOLANDA, 2015, p. 354).

Por outro, o referido final compartilha uma visão da época sobre a participação das mulheres no golpe de 1964, a qual ainda é muito difundida e, apenas recentemente, começou a ser contestada na pesquisa brasileira. Em diversas conversas, Helena nos reafirmou a importância de o filme terminar daquela forma, posto que rompia parcialmente com a possível identificação com as personagens construída ao longo do visionamento, e mostrava como as mulheres podiam ser progressistas em alguns aspectos e conservadoras em outros (quando a perda dos seus privilégios de classe estava envolvida), por exemplo.

Embora pouco exibido no Brasil, *A entrevista* conseguiu algum espaço na mídia (fato que, assim como suas relações pessoais com figuras centrais do Cinema Novo, não impediu que ele fosse desconsiderado pela historiografia do cinema brasileiro até pouco tempo). Internacionalmente, fez parte da programação do Festival de Cracóvia e do Festival dei Populi em Florença, onde recebeu menções honrosas (TAVARES, 2011). Não obstante, nem de longe teve a difusão de suas obras feministas subsequentes, feitas nos Estados Unidos. É preciso lembrar que o feminismo, já presente no nosso país, iria ganhar maior fôlego apenas nos anos 1970.

O mundo da mulher por María Luisa Bemberg

Proveniente de uma família tradicional, importante e branca, María Luisa Bemberg nasceu em Buenos Aires, em 1922, vindo a falecer em 1995. Apesar de sua classe social elevada, não teve acesso à educação formal, o que era condizente com o ordenamento de gênero vigente para a sua classe naquele momento (Helena Solberg, dezesseis anos mais nova, pôde estudar, mas causou espanto quando quis frequentar a universidade). Cumprindo com o seu papel social, casou-se jovem e teve quatro filhos. Com o tempo, percebeu que não queria ser *señora de nadie* (como a protagonista de seu filme assim intitulado, lançado em 1982) e que “foi preciso ter tido quatro filhos para saber que não bastava” (BEMBERG *apud* Florencia FAZIO; Romina GROSSO, 2020).

No final dos anos 1960, María Luisa estava totalmente envolvida com o movimento feminista e com o cinema. Participou, em 1969, da fundação da Unión Feminista Argentina (UFA), um dos primeiros grupos feministas do país, e trabalhou como roteirista de *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, Argentina, 1970), filme que a projetou na esfera pública como feminista – um escândalo ao qual apenas uma mulher com seus acessos a direitos e seus privilégios poderia se expor. Sua própria estreia na direção está completamente relacionada à sua atuação no movimento feminista, em ebulição naquele momento.

Embora a Argentina tenha vivido, entre 1966 e 1973, mais um dos períodos de ditadura de sua história, os movimentos de mulheres e feministas eram possíveis – o que mudaria com o novo período ditatorial que se instauraria em 1976. Entre 1972 e 1975 surgiram, entre outros, o Movimiento de Liberación Femenina (MLF), posteriormente Organización Feminista Argentina (OFA); o Movimiento Feminista Popular (Mofep), no partido Frente de Izquierda Popular; a Asociación para la Liberación de la Mujer Argentina (ALMA) etc.

[*El mundo de la mujer* (1972)] nasce por insistência nossa para que María Luisa começasse a dirigir, porque até então ela havia participado de filmes apenas como roteirista, e porque desta maneira teríamos material didático para nossas campanhas (Leonor CALVERA *apud* María Laura ROSA, 2011, p. 74).

A primeira obra da cineasta foi o curta-metragem *El mundo de la mujer* (1972), possivelmente financiada ou com recursos de Bemberg ou de feministas que eram parte da UFA. Todas as suas imagens foram captadas durante a *Femimundo '72. Exposición Internacional de la mujer y su mundo*. Organizada principalmente por homens e tendo como foco a mulher, “o mais poderoso fator de consumo da época actual” de acordo com a voz sobreposta masculina que lê trechos do catálogo da exposição ao longo da película, contava com quatro pavilhões: moda, alimentação e produtos para o lar, acessórios para o vestuário e cosméticos. A realizadora também se valeu de uma voz sobreposta feminina para recitar fragmentos da versão da Disney de *Cinderela* e do *Libro Azul*, cujo subtítulo é “guia para saber qual é a melhor ideal para cada

homem, como deve fazer para conquistá-lo e conservar o seu amor". O resultado foi o que María Luisa Bemberg definiu como um documentário irônico, ou, nas palavras de Rosa (2011, p. 63), "[um] contra discurso empregando as mesmas ferramentas do sistema: palavra e imagem".

Ironia e contradiscurso podem ser vistos desde o início do filme. Sobre tela preta, a voz feminina começa a contar a história da Cinderela. Ao chegar em "um dia, receberam um convite do Palácio Real", aparecem os pavilhões de *Femimundo* sendo montados ao som de uma música quase celestial. Pouco antes de 12 minutos, há um plano surreal no qual uma mulher faz bicicleta ergométrica em roupa de ginástica enquanto um homem de terno, no mesmo cômodo e muito próximo dela, trabalha em sua mesa. E bem perto do final, a voz da locutora recomenda, a partir do *Libro Azul*: "conserva sempre um pouco de mistério". Ao mesmo tempo, vemos, em uma redoma, com muita gente assistindo, uma modelo de biquíni passando em sua barriga um aparelho para deixá-la magra. Complementa o deboche um ruído que se assemelha a bolhas, supostamente o som do que estaria acontecendo no interior do corpo da mulher.

No artigo "La mujer y el consumo: tema de un cortometraje polémico", Bemberg (*apud* ROSA, 2011, p. 62) afirmou: "Femimundo foi montada a partir do duplo conceito de 'agarrar' um homem. [...] E todo o resto? Nossos sonhos, problemas? Segundo esta concepção 'o mundo da mulher' gira em torno de conquistar e conservar, docilmente, o macho". A última sequência de *El mundo de la mujer* expressa exatamente isso, ao mostrar um *close* de uma das modelos de *Femimundo* atrás de grades, enquanto a voz feminina narra: "[O Grão-Duque] a levou para o castelo, onde Cinderela e o príncipe se casaram e foram muito felizes".

Ao contrário do que ocorria em *De certa manera* e *A entrevista*, as mulheres levadas às telas com mais destaque por María Luisa Bemberg (sob forte influência dos debates e acúmulos teóricos da UFA) não eram plurais. Embora numericamente fossem muitas, eram, na verdade, uma só: a mulher idealizada de uma sociedade patriarcal, mas que, apesar de idealizada, impactava as subjetividades e possibilidades das mulheres de carne e osso, produzindo sofrimento, ideais inatingíveis e inibição do desenvolvimento de muitas de suas potencialidades (vide a falta de espaços e atividades voltados para educação e cultura na feira).

O primeiro curta-metragem de María Luisa Bemberg foi exibido em festivais nacionais e internacionais, mas, principalmente, por meio da UFA, em espaços como escolas públicas, igrejas (o que muito nos surpreende) e casas particulares (ROSA, 2011). Cumpriu, assim, seus dois grandes objetivos: iniciar a carreira de Bemberg como diretora e ser um material de conscientização.

Kitico Moreno a propósito das mulheres costarriquenhas

Kitico Moreno, uma mulher branca que teve a possibilidade de fazer cursos de cinema fora de seu país em um momento que estudos formais na área não existiam na Costa Rica, ao voltar de Buenos Aires para sua terra natal, em 1971, procurou o Ministério de Cultura, Juventud y Deportes. Na capital argentina, ela soubera de um projeto da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) para fomentar cinematografias de países em desenvolvimento, o qual queria implementar.

Depois de muito empenho de Moreno, em janeiro de 1973, foi firmado o acordo que deu origem ao Departamento de Cine de tal ministério, do qual esteve à frente durante seus três anos iniciais e onde "logrou reunir um grupo de jovens [...] que posteriormente realizaram quase 80 trabalhos [...], dos quais 33 foram sob sua produção executiva" (María Lourdes CORTÉS, 2005, p. 4).

A Costa Rica, a despeito de problemas sociais de certa maneira comuns a toda América Latina (grande desigualdade social, opressão aos povos originários, machismo estrutural etc.) ou à parte do subcontinente (como a presença da United Fruit Company), tinha uma estabilidade política maior que a média, contando com presidentes eleitos, ainda que dentro dos limites de uma democracia restrita. Isso, no entanto, não significou ausência de tensionamentos na produção cinematográfica impulsionada pelo Estado/UNESCO.

Uma condição para o apoio da UNESCO era que os filmes não fossem instrumento de propaganda do governo. O objetivo deveria ser, por meio do cinema, "dar voz aos que não têm". Assim, os assuntos mais abordados, segundo Andrea Cabezas Vargas (2015), foram a desnutrição, a violência contra as mulheres, o desmatamento, os grupos minoritários e as mazelas do sistema penitenciário. Nesse contexto, foi possível que Kitico Moreno realizasse, no Departamento de Cine, *A propósito de la mujer*, em 1975, Ano Internacional da Mulher da Organização das Nações Unidas (ONU). Ainda de acordo com Vargas (2015), uma das três únicas películas a tratar de questões de gênero na América Central na década de 1970.

A propósito de la mujer é uma obra pioneira em sua temática, ao mesmo tempo que apresenta uma linguagem singular dentro do gênero documental. Na primeira de suas três partes, que dura quase cinco minutos e meio, há uma crítica contundente à Igreja Católica e ao seu papel na opressão contra as mulheres. Em uma performance, uma mulher (a própria Kitico Moreno, atriz de todas as encenações) corre por uma paisagem inóspita. A câmera, igualmente

nervosa, se movimenta com ela. Não há um minuto de estabilidade no quadro, e o som nos remete a um predador que já explicitou sua presença e vai atacar.

Após o título, surge uma tela preta e o predador de fato ataca. Ouvimos, em um tom solene e religioso, uma voz masculina afirmar: “não há uma besta selvagem tão daninha como a mulher”. Em seguida, a diretora mobiliza uma imagem que ainda hoje é objeto de grande polêmica: uma mulher amarrada na cruz. Um sacerdote é entrevistado e dá continuidade ao discurso católico misógino, enquanto sua entrevista é alternada com outros planos da performance. Impressiona, em 1975, encontrar essas sequências em um filme, em especial na América Latina, subcontinente tão atravessado pelo catolicismo.

Também impressionam as entrevistas que compõem o segundo bloco da produção, que é bem maior que os demais. São mulheres da cidade e do campo, pobres e das classes mais altas, que mostram seus rostos e suas tragédias. Além da diferença de oportunidades, que evidentemente tem impacto direto nas vidas que podem ter, fica explícita uma estrutura social de desigualdade que impede que elas se realizem como indivíduos.

Um aspecto bastante interessante deste segmento é a presença de uma “especialista” no tema, cuja função é bastante limitada e não vai muito além de apresentar os diferentes tipos de mulheres costarriquenhas. Não estamos diante de um discurso do saber e de vozes da experiência (Jean-Claude BERNARDET, 2003). Mesmo aquelas que não têm um discurso estruturado e teoricamente embasado refletem sobre suas condições.

Outro ponto que nos parece importante destacar é a encenação que, durante alguns minutos, ilustra o argumento defendido pelas entrevistadas, pela “especialista” e pelo filme. Ao som de ruídos perturbadores, uma mulher corre por um corredor com muitas portas, e a câmera vai atrás dela. É uma câmera que, em alguns momentos, atravessa cômodos vazios, e, em outros, encontra a personagem acuada, contra a parede. Uma voz feminina e sobreposta anuncia: “toda opressão cria um estado de guerra. A mulher então, através do tempo, tenta anular essa inferioridade, tratando de falsear ou de destruir a superioridade do homem”. Essas tentativas, no entanto, ainda não chegaram ao resultado desejado (e necessário). A mulher alcança o lado de fora de uma construção, mas é impedida de sair pelas grades que se fecham à sua frente.

A *propósito de la mujer* termina com mais uma performance, que começa com uma mulher quase se arrastando pelo chão de areia, mas que consegue se erguer e corre, agora sorrindo. Uma ave branca voa pelo céu, e é sobre essa imagem que o documentário anuncia seu fim. “É antes de tudo uma radiografia da mulher na Costa Rica, seus dramas, suas tragédias, suas alegrias e suas vitórias” (MORENO *apud* CORTÉS, 2005, p. 4), e, apesar da dureza do que é vivido no presente, há a esperança de que o futuro seja melhor.

Nesse sentido, difere das obras de Sara Gómez, Helena Solberg e María Luisa Bemberg aqui estudadas ao trazer o otimismo de forma mais explícita. Destaque-se, também, uma construção plural de mulheres a qual, ao mesmo tempo que marcava diferenças de raça e classe, identificava uma opressão que impactava a vida de todas. Cabe destacar que os rebatimentos entre padrões e idealizações na vida das mulheres e a matriz cristã na opressão feminina também aparecem em *A entrevista*. Um estudo aprofundado que coloque em diálogo os dois filmes é algo que pretendemos fazer no futuro.

Cinema é coisa de mulher no México

Em 1975, surgiu, no México, a partir do encontro de Rosa Martha Fernández com a brasileira Beatriz Mira e a francesa Odile Herrenschmidt, o Colectivo *Cine Mujer*. A data de início das atividades não foi um acaso. Naquele ano, de 19 de junho a 2 de julho, o país sediou a Conferência do Ano Internacional da Mulher da ONU, que inaugurou a Década da Mulher. Fernández, Mira e Herrenschmidt, todas estudantes no Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), começaram a trabalhar em projetos de filmes sobre a questão do aborto. No entanto, resolveram convergir seus esforços, e resultado de tal união foi o média-metragem de ficção (com muitas passagens documentais, como veremos à frente) *Cosas de Mujeres* (1975-1978), com direção de Rosa Martha.

O México, governado há décadas pelo Partido Revolucionário Institucional, vivia um período de protestos estudantis seguidos de massacres em ações repressivas que, por meio do jornalismo e da cultura, alcançavam visibilidade internacional – como, por exemplo, o Massacre de Tlatelolco (1968) e o *El halconazo* (1971). A luta das mulheres crescia e conseguia avanços. Em 1973, um projeto do então presidente Luis Echeverría reconhecia o aborto como um problema social. Em 1974, foi conquistada a igualdade legal entre homens e mulheres. E, em 1976, ocorreu a primeira Jornada Nacional para la Liberalización del Aborto (Patricia GALEANA, 2017).

Em seus 11 anos de existência, o coletivo produziu as seguintes obras: *Vicios en la cocina* (Beatriz Mira, 1978), *Romper el silencio* (Rosa Martha Fernández, 1979), *Es primera vez* (Colectivo *Cine Mujer*, 1981), *Vida de Ángel* (Ángeles Necochea, 1982), *Yalaltecas* (Sonia Fritz, 1984) e *Bordando la frontera* (Ángeles Necochea e Beatriz Mira, 1986). Além das mulheres já citadas,

fizeram parte de *Cine Mujer* Amalia Attolini, Ana Victoria Jiménez, Ellen Calmus, Laura Rosseti, Lillian Liberman, María del Carmen Lara, María Eugenia (Maru) Tamés Mejía, María Novaro, Marie Christine Camus, Maripí Sáenz de la Calzada, Mónica Mayer, Pilar Calvo, Sonia Fritz e Sybille Hayem (Isabel Jiménez CAMACHO, 2018; Coral López de la CERDA, 2007; Israel RODRÍGUEZ, 2017), praticamente todas brancas e de classe média ou alta.

As mulheres que participaram do coletivo tinham uma formação acadêmica excepcional e muitas vezes também prática audiovisual. Durante quase – ou um pouco mais – de dez anos, produziram filmes: ficções, documentários, documentários, curtas, médias e longas-metragens, tanto dentro do coletivo como fora dele, abordando principalmente e da maneira mais diversa, as mulheres e seus contextos, assim como da e a partir das margens da conformação tradicional do cinema latino-americano até este momento privilegiado nas telas nacionais (CAMACHO, 2018, p. 139).

Cosas de Mujeres, produzido pelo CUEC e por Rosa Martha Fernández, tem como disparador a história de Paz, uma jovem que descobre que está grávida e decide fazer um aborto. Com a ajuda de suas amigas, consegue a indicação de um médico para fazer o procedimento. Embora não conte com um companheiro, a gestante não se encontra só. Há um empenho de mulheres para conseguir o contato da clínica de aborto e uma amiga está sempre com ela, seja para acompanhá-la ao consultório, socorrê-la no banheiro quando ela passa mal na madrugada ou abraçá-la, dizendo que não há motivo para ter medo.

Essa linha ficcional traz “ganchos” para diversas inserções documentais. As dúvidas de Paz sobre se ela poderia ser presa por realizar um aborto permite a leitura de um trecho, em voz sobreposta, da legislação mexicana. Sua consulta com o médico dá margem ao esclarecimento, extradiagético, das consequências previstas para os profissionais que auxiliam as mulheres a abortar. A necessidade de sua internação em um hospital desencadeia entrevistas, exposição de estatísticas e planos de mulheres com complicações de abortos (entre outros exemplos que poderíamos citar).

O filme traz sequências fortes. Elencaremos duas pelos diálogos que nos possibilitam com a cinematografia feminista latino-americana produzida até então. Em uma delas, Paz é examinada pelo médico que fará o seu aborto. A personagem está de pernas abertas, sem calcinha e sua amiga foi impedida de entrar com ela na sala, onde há uma cruz pendurada em uma das paredes. O homem fala, enquanto a toca: “As sociólogas são muito liberadas, né? Mas logo vêm os arrependimentos”. A humilhação a qual as mulheres que precisam abortar são submetidas e a importância da religião católica para a manutenção da proibição do aborto na América Latina não eram novidade à época, mas levá-las para as telas dessa forma, sim. Temos, novamente, a religião católica indissociável da opressão às mulheres, como em *A entrevista* e, principalmente, em *A propósito de la mujer*.

Em outro momento, mais adiante, ouvimos um profissional da saúde explicar para a entrevistadora (ambos em *off*) que muitas mulheres, em especial aquelas mais pobres, morrem em decorrência de abortos porque não têm acesso a procedimentos seguros, pois se trata de algo simples do ponto de vista médico. E, em plano detalhe, vemos um aborto sendo realizado (a vagina, os instrumentos utilizados, o sangue que sai do corpo da mulher). Não há nada semelhante a isso em nosso *corpus* fílmico. Na verdade, até hoje faltam imagens que demonstrem o quanto o aborto, como procedimento, é extremamente simples. Mas é possível pensar em um diálogo com imagens de parto e, aqui, nos vem à mente o plano de abertura de *Feminino plural* (1976), da já citada Vera de Figueiredo, embora este seja desfocado e em uma escala de planos mais aberta.

Cosas de Mujeres foi indicado ao Ariel (principal prêmio mexicano) de melhor curta-metragem de ficção de 1978 e teve uma difusão representativa do tipo de circuito percorrido pelas obras do *Cine Mujer*: “em exibições em jornadas pela descriminalização do aborto, a película era uma ferramenta didática para abrir debates organizados pela Coalición de Mujeres, a qual estava composta por muitas organizações feministas reunidas em tal coalizão a partir de 1976” (CAMACHO, 2018 p. 141). É um média-metragem doloroso, mas informativo e potente. Mostra que as mulheres não estão sozinhas, e sim se apoiando e em luta. Indo mais uma vez ao encontro de *A propósito de la mujer*, há uma opressão comum, que será vivenciada de forma diferente em função de classe e raça, entre outros marcadores sociais.

Um *Cine Mujer* na Colômbia

Também na Colômbia, foi a questão do aborto que impulsionou a formação de um coletivo de mulheres para produzir cinema feminista, igualmente chamado *Cine Mujer*. No final dos anos 1970, o país vivia muito fortemente a ascensão das guerrilhas (que certamente não eram uma novidade, mas houve uma mudança de patamar a partir da fundação das FARC – Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia e do ELN – Exército de Libertação Nacional

da Colômbia, em 1964). Ao mesmo tempo, o movimento feminista crescia. Era o momento de *slogans* como “toda penetración es imperialista”.

Sara Bright e Eulalia Carrizosa, duas mulheres brancas e com formação universitária, que já trabalhavam com audiovisual e estavam envolvidas com as lutas das mulheres, se reuniram em 1978 para dar início a um filme sobre o tema. A fundação *Cine Mujer* foi formada com o intuito de captar recursos para essa película, mas não só. “O objetivo era produzir filmes e audiovisuais acerca da situação da mulher e que ajudassem a superá-la. Definitivamente era feminista e o objetivo era contribuir para melhorar a situação da mulher no mundo, mas especialmente na Colômbia” (Sara BRIGHT *apud* Diana Osorio GÓMEZ; Paola Arboleda RÍOS, 2002, p. 317). Bright e Carrizosa não conseguiram viabilizar a obra que idealizaram, mas deram início a um grupo que durou até 1999 e do qual, ao longo do tempo, participaram diversas outras mulheres, como Clara Riascos, Dora Cecilia Ramírez, Patricia Restrepo, Rita Escobar, Patricia Alvear e Luz Fanny Tobón (via de regra, com o mesmo pertencimento étnico-racial e de classe de Bright e Carrizosa).

O fato de já começar como uma fundação fez com que *Cine Mujer* tenha tido características peculiares. Seu financiamento se dava por meio de editais e equipes cooperativadas, mas também de produções por encomenda, em geral informativas/educativas. Assim, o coletivo conta com uma filmografia enorme, dentro da qual destacamos *Paraíso artificial* (Patricia Restrepo, 1980), *¿Y su mamá, qué hace?* (Eulalia Carrizosa, 1981), *Carmen Carrascal* (Eulalia Carrizosa, 1982), *¿En qué estamos?* (1984), *Momentos de un domingo* (Patricia Restrepo, 1985), *La mirada de Myriam* (Clara Riascos, 1986), *La trabajadora invisible* (Clara Riascos, 1987) e *Llegaron las feministas* (*Cine Mujer*, 1994), além da série televisiva *Problemática de la mujer* (1983).

Cine Mujer ganhou prêmios em festivais desde seu filme de estreia, o curta-metragem *A primera vista* (Sara Bright e Eulalia Carrizosa, 1979), um dos vencedores do Festival de Cine de Cartagena de 1982. Não obstante, o circuito exibidor de suas obras era muito mais amplo, composto por sindicatos, colégios, universidades, cineclubes, partidos etc. Em um determinado momento, as mulheres chegaram, inclusive, a ter sua própria distribuidora (GÓMEZ; RÍOS, 2002).

Ao contrário do que fizemos até aqui, iremos comentar não a primeira, mas sim uma das últimas produções da fundação: *Llegaron las feministas*. Este média-metragem, que, de acordo com o catálogo *Fichas técnicas Colección Cine Mujer* (Clara RIASCOS, [199-?]), pode ter tido apoio da Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano e do Fondo de Documentación Mujer y Género da Universidad Nacional de Colombia, nos parece importante porque evidencia uma enorme contribuição do cinema feminista pioneiro latino-americano aqui estudado, da qual ainda não tratamos, que é o registro e a participação ativa na construção das memórias de mais um adensamento das lutas das mulheres em nosso subcontinente nas décadas de 1970 e 1980.

O documentário tem um estilo bastante eclético. Começa com uma apresentação do movimento feminista na Colômbia e, depois, passa a depoimentos em voz sobreposta combinados com fotografias, que dão ao público informações sobre a organização do Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, ocorrido em Bogotá, em julho de 1981. A seguir, vemos as participantes chegando e através de intervenções durante o encontro – entrevistas, performances e imagens fixas acompanhamos debates sobre relações entre feminismo, luta de classes e partidos de esquerda; a mulher na mídia e na cultura; sexualidade, aborto e saúde da mulher etc.

O uso que o filme faz de cancionário feminista apresentado pela mexicana Marta Lamas é muito interessante porque pontua e, em certa medida, apresenta sínteses para vários destes temas. O próprio título vem de uma música com os seguintes versos: “chegaram as feministas, chegaram a Bogotá. Com muitas ideias más que assustam a minha mãe. Dizem que os homens devem saber cozinhar. E lavar os pratos, e aprender passar. Essas feministas, ai que loucas estão. Acreditam que aos poucos os homens deverão mudar”.

Outro ponto relevante é que, como participantes do encontro, as integrantes de *Cine Mujer* entrevistaram a si próprias. Sara Bright explicou por que muitas vezes suas obras se valeram do humor. Ana María Echeverri contou que colaborava eventualmente com o coletivo, como nas gravações do encontro. Eulalia Carrizosa falou sobre personagens mulheres. E Dora Cecilia Ramírez revelou que “durante o encontro conhecemos um grupo mexicano que se chama *Cine Mujer*, assim como nós. Isso corrobora a necessidade que há, nesse momento, que nós, as mulheres, contemos a história à nossa maneira”.

É uma pista dentro do tanto que ainda há que compreender sobre os intercâmbios das cineastas e coletivos feministas pioneiros na América Latina. No entanto, já há importantes trabalhos sobre o tema, como os de María Celia Orlato Selem (2013), María Aimaretti (2020) e Claudio Guerrero Urquiza e Alejandro de la Fuente (2021).

Na Venezuela, todo dia é dia das mulheres fazerem cinema

Também em 1978, um grupo de mulheres brancas, intelectuais, nascidas ou radicadas na Venezuela começou a se reunir às quartas-feiras, na casa da cineasta e laboratorista

italiana Franca Donda.⁷ Era o início do “único dos grupos feministas ativos na Venezuela que, conscientemente, buscava se expressar através da atividade cinematográfica, com toda a força das suas imagens e sons” (Carmen Victoria Zapata LÓPEZ, 2008, p. 134).

Em decorrência do dia da semana que realizavam seus encontros, este grupo – composto ao longo do tempo por Ambretta Marrossu, Ana Amundaray, Carmen Luisa Cisneros, Cathy Rakowsky, Christa Sponsel, Cristina Aragona, Franca Donda, Josefina Acevedo, Gioconda Espina, Katina Fantini, María Pilar García, Miriam González, Muxi Banchs, Tamara Marrossu, entre outras –, intitulou-se Grupo Feminista Miércoles (Suribeth Monsalve PEÑA, 2012). Durante sua existência, o coletivo participou de lutas pelos direitos das mulheres, a exemplo das mobilizações pela Reforma do Código Civil, no final da década de 1970, e de encontros feministas nacionais e internacionais, como o III Encontro Feminista Latino-americano e Caribenho, ocorrido em agosto de 1985 na cidade de Bertioga, Brasil.

Até o momento, a pouca literatura dedicada ao Miércoles, somada ao DVD *Documentales de Franca Donda*, produzido pelo Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad Central de Venezuela, permite apontar, como filmografia do grupo, *Las alfareras de lomas bajas* (1981), *Yo, tú, Ismaelina* (1981), obra de maior repercussão do coletivo à qual retornaremos posteriormente, *Argelia Laya, por ejemplo* (1987), *Eumelia Hernández, calle arriba, calle abajo* (1988) e *Una del montón* (1988).

Sobre *Argelia Laya, por ejemplo* e *Eumelia Hernández, calle arriba, calle abajo*, Gioconda Espina (2017) conta que a motivação principal foi a preservação da memória de importantes feministas de gerações anteriores, mais especificamente a de 1936 (Hernández) e 1958 (Laya). Aparece, novamente, a preocupação com a memória, embora com o foco temporal diferente de *Llegaron las feministas*.

Trata-se de uma motivação muito distinta do média-metragem *Yo, tú, Ismaelina*. Conforme apontado, este foi o filme do Grupo Feminista Miércoles que mais repercutiu no meio cinematográfico. Com direção e roteiro assinados coletivamente, foi realizado com o Subsídio al Cortometraje Nacional do Conselho Municipal do Distrito Federal, recebeu o Prêmio Municipal de Caracas de Melhor Curta-metragem e Melhor Fotografia e apareceu em revistas especializadas à época, como a importante *Cine al día* (da qual, aliás, a italiana Ambretta Marrossu, também integrante do Miércoles, era uma das fundadoras, algo bem destoante no cenário da crítica cinematográfica latino-americana de então, bastante masculino).

Não obstante, tal reconhecimento não era o principal objetivo do documentário filmado em Lomas Bajas, pequeno povoado rural do estado venezuelano de Táchira. O coletivo partiu da morte da ceramista Ismaelina, durante seu 24º parto, para refletir e gerar consciência sobre as relações entre capacidade reprodutiva e desigualdade, que marcam as trajetórias das mulheres em geral e que são sentidas de forma muito mais dramática nas classes populares. A obra foi exibida no Primer Encuentro Feminista de Maracaibo e na Feria de San Cristóbal, entre outros lugares fora dos circuitos tradicionais de visionamento.

Por meio da articulação, na montagem das vozes de diferentes moradoras da região, do viúvo e de uns poucos especialistas em saúde e educação, entramos em contato com interdições e atribuições às mulheres naturalizadas na sociedade. Alguns depoimentos de mulheres, por exemplo, criticam Ismaelina por trabalhar demais e por não fazer uso da pílula anticoncepcional. Outros reforçam que é papel das meninas ajudar a cuidar das crianças menores, da casa e da produção de cerâmicas. Constatamos, de forma gritante, a pluralidade das mulheres (como em praticamente todas as obras que analisamos neste artigo), e que elas ainda participam ativamente da reprodução de sua opressão.

Ao mesmo tempo que isso ocorre na banda sonora, assistimos a uma mescla de imagens fixas e em movimento. As fixas, em geral, mostram Ismaelina, e as em movimento, em boa parte dos casos, ilustram, mas também expandem, o que é ouvido. Por vezes, a pessoa entrevistada é vista enquanto escutamos sua fala. Não obstante, tal coincidência de imagem e som opera na lógica de visibilizar quem enuncia, e não da sincronização.

Ao optar por um título que se refere também às realizadoras e espectadoras, o Grupo Feminista Miércoles explicita sua intenção de transcender o caráter local da situação narrada em *Yo, tú, Ismaelina*. E uma das estratégias fílmicas mais eficazes para isso são os reenquadramentos das fotografias dessa protagonista ausente (e, sabidamente, morta), que resultam em primeiros planos e *closes*, os quais contribuem para a sensibilização e a identificação do público – passos importantes para um projeto de conscientização.

⁷ Franca Donda, juntamente com Josefina Jordán, dirigiu *iSí, podemos!* (1972) e *María de la Cruz, una mujer venezolana* (1973). Realizadas dentro do Grupo Cine Insurgente, estas produções são pioneiras dentro do cinema feminista venezuelano. Para saber mais, consultar TEDESCO, Marina Cavalcanti. “Nora de Izcue, Josefina Jordán e o começo de uma história das diretoras do Nuevo Cine Latinoamericano”. *Cinemas D’Amérique Latine*, Toulouse, v. 22, p. 39-47, 2014.

Considerações finais

Ao analisarmos, de forma conjunta, produções de algumas diretoras e coletivos pioneiros do cinema feminista latino-americano, percebemos a diversidade das lutas das mulheres por direitos e igualdade em nossa região, a qual foi apontada no início do texto. Não obstante, também é possível confirmar que se tratou de um fenômeno subcontinental e da identificação de convergências, que serão abordadas nestas considerações finais.

Parte expressiva da América Latina vivia sangrentas e conservadoras ditaduras em 1975, mas o ano foi importante para o feminismo na região. O Ano Internacional da Mulher e o início da Década da Mulher da ONU, como afirma Cynthia Sarti (1998) sobre o contexto brasileiro, “favorece[ram] a criação de uma fachada para um movimento social que ainda atuava na clandestinidade” (SARTI, 1998, p. 5). Trata-se de uma constatação que, em linhas gerais, pode ser aplicada a outros países da região. Duas das produções aqui estudadas, *Cosas de mujeres* e *A propósito de la mujer*, entre outras que não compuseram nosso corpus fílmico, estão direta e explicitamente relacionadas a tais acontecimentos.

No período compreendido pelo nosso recorte, as realizadoras feministas (e a maioria das feministas) eram quase todas mulheres brancas e provenientes das classes média e alta. A falta de representatividade atrás das câmeras salta aos olhos – realidade que, é preciso demarcar, mudou pouco desde então. No entanto, encontramos nas telas uma gama muito mais ampla de mulheres. Elas povoam *De cierta manera*, *A propósito de la mujer* e *Yo, tú, Ismaelina*, e várias obras dessas cineastas e coletivos cujas análises não apresentamos aqui (ademais, cabe reforçar algo que já afirmamos: mesmo quando as mulheres de luz e sombra não variam em termos de classe ou raça, em geral, há destaque para a pluralidade dentro de um grupo social, em tese, coeso).

É importante lembrar que, quando a filmografia feminista latino-americana se adensa em volume de produção, o Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), um projeto de cinema revolucionário e popular, o qual, a despeito de suas enormes diferenças, propunha-se a “revelar o verdadeiro povo” e suas mazelas sociais, já contava com enorme prestígio. O NCL com certeza não era aberto às então chamadas “questões da mulher”, ainda que tenha havido exceções, e isso contribuiu para que o cinema feminista acabasse trilhando um caminho paralelo a ele. Mas é indiscutível que se tratava de uma referência não apenas no que tange aos filmes, mas também ao pensamento teórico e aos circuitos não tradicionais de exibição.

Ao mesmo tempo, verifica-se, em alguns documentários, um olhar pioneiro dentro do cinema da América Latina para o seu próprio grupo social, como vemos em *A entrevista*, *El mundo de la mujer*, *Cosas de mujeres* e *Llegaron las feministas*. Em um contexto no qual as mulheres não se identificavam nem se satisfaziam com as representações a que assistiam, e que compreendiam, em geral pela primeira vez, que o pessoal era político, falar de si não podia ser considerada uma alienação da estrutura social circundante, e sim uma forma transgressora de abordá-la.

Percebe-se uma predominância do documentário sobre a ficção, o que, certamente ocorreu em decorrência de uma maior facilidade de produção, mas não só. Não podemos desconsiderar a longa tradição latino-americana de mobilização do documentário para pensar a sociedade, além da importante Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida (1968). Ademais, muitas dessas mulheres puderam estudar na Europa e tinham acesso aos “cinemas de arte” em seus países, estando conectadas com o que estava sendo discutido e produzido neste continente e nos Estados Unidos.

Relacionado à (e não consequência da) opção pelo documentário, está o domínio do realismo, especialmente nas imagens. Mesmo as obras ficcionais trazem importantes inserções documentais, sendo *De cierta manera* um caso emblemático. Não obstante, quando a quebra do realismo ocorre, ela se dá de modo muito marcante, como vimos na sequência em que Glória Solberg tira o véu e começa a dar seu depoimento e nas performances de Kitico Moreno.

Por fim, se, de uma maneira ou de outra, todas as diretoras e coletivos trazem em suas filmografias as trajetórias dos feminismos latino-americanos, o que fica evidente, por exemplo, quando analisamos a representação das mulheres e pautas levadas às telas nas suas primeiras (e últimas) produções, algumas iniciativas foram dedicadas a de fato registrar a organização e as lutas das mulheres no subcontinente: *Argelia Laya, por ejemplo*; *Eumelia Hernández, calle arriba, calle abajo*; *Llegaron las feministas*, entre outros filmes. Sabiam que se elas não registrassem essas histórias, ninguém mais as registraria.

Com este artigo, esperamos ter contribuído para uma visão de conjunto sobre o cinema feminista pioneiro na América Latina, visão tão necessária quanto os estudos mais focados, realizados até então, para compreendermos aquele momento. Almejamos, igualmente, termos conseguido demonstrar a importância histórica, política e estética de tal filmografia. Por fim, acreditamos que o enfoque latino-americano de análise de cineastas e coletivos aqui adotado confirma que ainda há um vasto campo a explorar a partir de tal perspectiva. Articulações, influências e convergências entre essas mulheres seguem sendo um universo a ser investigado, dentro do qual o presente artigo se propôs a ser um dos tantos passos necessários.

Referências

AIMARETTI, María. "Entre la confluencia y la dispersión: el Movimiento Latinoamericano de Video y sus encuentros en Montevideo, Río de Janeiro y Cuzco". *Encuentros Latinoamericanos*, Montevideú, v. 4, n. 2, p. 184-213, 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMACHO, Isabel Jiménez. *De cine y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)*. 2018. Graduação (Estudios Latinoamericanos) – Facultad de Filosofía y Letras Colegio de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Cidade do México, México.

CERDA, Coral López de la. "Cine sobre mujeres hecho por mujeres: Colectivo Cine-Mujer". In: GARCÍA, Nora Nínive; MILLÁN, Mária; PECH, Cynthia (Orgs.). *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*. Cidade do México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007. p. 369-376.

CORTÉS, María Lourdes. "Centroamérica: Imágenes y Mujeres". *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, San Pedro de Montes de Oca, v. 2, n. 3, 2005.

ESPINA, Gioconda. "Franca Donda em tres pratos". Caracas, 2017. Texto enviado pela autora por e-mail em 26/01/2020.

FAZIO, Florencia; GROSSO, Romina. "A 25 años de la muerte de Bemberg: la bisagra feminista del cine argentino". *Télam*, Buenos Aires, 6/05/2020. Disponível em <https://www.telam.com.ar/notas/202005/460542-a-25-anos-de-la-muerte-de-bemberg-la-bisagra-feminista-del-cine-argentino.html>. Acesso em 24/11/2020.

GALEANA, Patricia. "La historia del feminismo en México". In: ESQUIVEL, Gerardo; PALAFOX, Francisco Ibarra; UGARTE, Pedro Salazar (Orgs.). *Cien ensayos para el centenario. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, tomo 1: Estudios históricos*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. p. 101-119.

GÓMEZ, Diana Osorio; RÍOS, Paola Arboleda. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. 2002. Graduação (Periodismo) – Facultad de Comunicación Social, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colômbia.

HOLANDA, Karla. "Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 42, n. 44, p. 229-358, 2015.

KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LÓPEZ, Carmen Victoria Zapata. *La subversión silenciosa: aproximación feminista a Oriana de Fina Torres*. 2008. Graduação (Artes) – Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes. "The Politics of Afro-Cuban Religion in Contemporary Cuban Cinema". *Afro-Hispanic Review*, Vanderbilt Latina/o Studies da Vanderbilt University, Nashville, v. 13, n. 1, 1994.

MESQUITA, Cláudia; VEIGA, Roberta. "O feminismo de Sarita: limiar, dialética e interseccionalidade em *De Certa Manera*". *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 48, n. 55, p. 17-35, 2021.

PEÑA, Suribeth Monsalve. "Grupo Feminista Miércoles: una aproximación a su historia". 2012. Graduação (Escuela de Artes) – Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

RIASCOS, Clara. *Fichas técnicas Colección Cine Mujer*. Cine-Mujer: [S.l.], [199-?].

RODRÍGUEZ, Israel. "Cine militante y feminismo en México (1975-1982): el Taller de Cine Octubre y el Colectivo Cine Mujer". In: ALPERSTEIN, Deborah Dorotinsky et al. (Orgs.). *Variaciones sobre cine etnográfico: entre la documentación antropológica y la experimentación estética*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 2017. p. 203-219.

ROSA, María Laura. *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. 2011. Doutorado (Especialidad en Historia del Arte) – Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Espanha.

SARTI, Cynthia Andersen. “O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: O que ficou escondido”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA LASA, 21, 1998, Chicago. *Anais...* Chicago: Illinois, 1998.

SCOTT, Joan. “História das mulheres”. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 75-95.

SELEM, Maria Celia Orlato. *Políticas e poéticas feministas: Imagens em movimento sob a ótica das mulheres latino-americanas*. 2013. Doutorado (Programa de Pós-Graduação em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

SOIHET, Rachel. “Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 591-611, 2005.

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. *Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira*. 2011. Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. “Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero”. *Aletria*, Belo Horizonte, p. 1-24, 2020.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. “A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: uma análise de *Historia de la piratería*”. *Doc On-line*, Covilhã, p. 104-117, 2019a.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. “Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: uma visão panorâmica a partir das pioneiras”. In: HOLANDA, Karla. *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019b.

URQUIZA, Claudio Guerrero; FUENTE, Alejandro de la. “Feminismo y audiovisual: sobre algunos usos del video en el movimiento de mujeres em Bolivia y Chile”. *En la otra isla*, Buenos Aires, n. 4, p. 40-59, 2021.

VARGAS, Andrea Cabezas. *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional: mémoires socio-historiques et culturelles*. 2015. Doutorado (Arts (Histoire, Théorie et Pratiques des Arts)) – École Doctorale Montaigne Humanités, Université Bordeaux Montaigne, Pessac Cedex, França.

VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

YERO, Olga García. *Sara Gómez: un cine diferente*. La Habana: ICAIC, 2017.

Marina Cavalcanti Tedesco (marinatedesco@idd.uff.br; ninafabico@yahoo.com.br) é professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. É coordenadora do Grupo de Pesquisa “Cinematografia, Expressão e Movimento”. Entre suas principais publicações, destacam-se artigos publicados em revistas nacionais e internacionais, e a coorganização do livro *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, finalista do Prêmio Jabuti.



COMO CITAR ESTE ARTIGO DE ACORDO COM AS NORMAS DA REVISTA

TEDESCO, Marina Cavalcanti. "Cinema feminista pioneiro na América Latina entre as décadas de 1960 e 1980". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 30, n. 2, e78463, 2022.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Não se aplica.

FINANCIAMENTO

Não se aplica.

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY 4.0 International. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

HISTÓRICO

Recebido em 26/11/2020
Reapresentado em 13/12/2021
Aceito em 07/02/2022
