

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LÍLIAN MOREIRA DE ALCÂNTARA

TRAJETÓRIAS INVISIBILIZADAS:

Matilde Landeta e Sara Gómez, a omissão das realizadoras na história do cinema

Recife
2021

LÍLIAN MOREIRA DE ALCÂNTARA

TRAJETÓRIAS INVISIBILIZADAS:

Matilde Landeta e Sara Gómez, a omissão das realizadoras na história do cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.

Orientadora: Dra. Ângela Freire Prysthon

Recife
2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

A347t	<p>Alcântara, Lílian Moreira de</p> <p>Trajetórias invisibilizadas: Matilde Landeta e Sara Gómez, a omissão das realizadoras na história do cinema/ Lílian Moreira de Alcântara. – Recife, 2021.</p> <p>190p.: il. fig.</p> <p>Sob orientação de Ângela Freire Prysthon.</p> <p>Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.</p> <p>Inclui referências e anexos.</p> <p>1. Comunicação. 2. História do cinema. 3. Cinema Latino-americano. 4. Teoria feminista do cinema. I. Prysthon, Ângela Freire. (Orientação). II. Título.</p> <p>302.23 CDD (22. ed.)</p> <p>UFPE (CAC 2021-209)</p>
-------	---

LÍLIAN MOREIRA DE ALCÂNTARA

TÍTULO DO TRABALHO: “TRAJETÓRIAS INVISIBILIZADAS: Matilde Landeta e Sara Gómez, a omissão das realizadoras na história do cinema”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Aprovada em: 31.08.2021

BANCA EXAMINADORA

Participação via Videoconferência

PROFA. ÂNGELA FREIRE PRYSTHON
Orientadora e membro titular interno /UFPE

Participação via Videoconferência

PROFA. IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO
Membro titular externo/UEBA

Participação via Videoconferência

PROF. PABLO PIEDRAS

AGRADECIMENTOS

Elaborar uma dissertação em meio aos ataques agressivos que a pesquisa, ciência e a educação vêm sofrendo no Brasil, diante dos agravos da pandemia de Covid-19, tornou a escrita deste trabalho uma tarefa que moveu em mim muitos sentimentos contraditórios. Em alguns momentos, entrar em contato com a realidade das cineastas do começo do século passado me fez encontrar forças de mulheres que me antecederam na história; mas na maioria do tempo, escrever parecia não fazer sentido, diante das ameaças de extinção do futuro acadêmico no país. Por isso, mais do que sempre, é necessário agradecer ao apoio de cada profissional, professoras (es), família e amigos que estiveram implícitos na minha jornada.

Agradeço à minha orientadora Angela Prysthon, pelo papel de resistência na academia, e mais diretamente, por me conduzir com liberdade por esta jornada, pela paciência e gentileza com que me ajudou a enfrentar os dias difíceis e acreditar na evolução não só da minha dissertação, mas dos demais processos do mestrado, como a minha prazerosa experiência no estágio docência. À FACEPE, por proporcionar minha bolsa de pesquisa, incentivando a ciência no Estado de Pernambuco. À UFPE e a todas minhas professoras (es) que contribuíram para a minha formação e os avanços deste projeto dissertativo.

À minha irmã Livia, que tem sido minha conselheira acadêmica e profissional desde que cheguei ao mundo, pelas inúmeras revisões minuciosas e conversas sobre meu mestrado tarde da noite e por acreditar em mim. À minha companheira Cíntia, pelos conselhos, as valiosas perguntas e por suportar mais de perto as angústias emocionais da escrita e as comemorações de cada pequeno logro, e me ajudar a acessar o roteiro do filme *De cierta manera*, quando eu já acreditava impossível.

À minha mãe Vanilda, por sempre apostar nas minhas habilidades e incentivá-las a todo custo. Aos professores Izabel Melo e Pablo Piedras, pelas valiosas contribuições na qualificação e na condição de amigos, sempre disponíveis para contribuir com suas referências e paixão pela história do cinema.

Por fim, não posso deixar de mencionar o trabalho exemplar da Cineteca Nacional do México, pela qual sinto imensa admiração e gratidão, pela agilidade e organização com que atenderam minhas demandas, disponibilizando muitas das fontes desta pesquisa. À professora Marcela Fernandez Violante, presidente da Associação Matilde Landeta, pela atenção com que me alcançou as informações das quais necessitei.

RESUMO

A partir da década de 1980, com a apropriação das teorias feministas do cinema pelas pesquisadoras e realizadoras latino-americanas, surgiram críticas em relação à ausência de nomes femininos na História do Cinema da América Latina e a necessidade de mapeamento e reconhecimento dessas realizadoras. Nesta dissertação, através da investigação em jornais, críticas e trabalhos acadêmicos buscamos compreender a trajetória percorrida pela obra de duas realizadoras para se incluírem na história. Matilde Landeta, mexicana, foi continuísta, assistente de direção e diretora entre os anos 1930 e o início da década de 1950, mas só teve sua trajetória reconhecida no ano de 1975, em um evento promovido pelo Ano Internacional da Mulher. Sara Gómez, realizou 17 documentários e 1 longa-metragem de ficção, entre os anos 1961 e 1974 em Cuba, mas só teve sua obra revisada a partir do lançamento póstumo de seu longa-metragem, em 1977, e principalmente a partir do ano de 1989, através das homenagens alusivas aos 15 anos de seu falecimento. Este trabalho confronta os dados recolhidos sobre suas trajetórias e os trabalhos acadêmicos que as incluem ou excluem da História do Cinema, para investigar os caminhos percorridos pela inscrição das diretoras e suas obras na história.

Palavras-chave: História do cinema; Cinema Latino-americano; Teoria feminista do cinema.

RESUMEN

A partir de la década de 1980, con la apropiación de las teorías feministas del cine por parte de investigadores y cineastas latinoamericanos, surgieron críticas sobre la ausencia de nombres femeninos en la Historia del Cine Latinoamericano y la necesidad de mapeo y reconocimiento de estas cineastas. En esta disertación, a través de la investigación en periódicos, críticas y trabajos académicos, buscamos comprender la trayectoria recorrida por el trabajo de dos cineastas para ser incluidos en la historia. Matilde Landeta, mexicana, fue anotadora, asistente de dirección y directora entre la década de 1930 y principios de la de 1950, pero su carrera no fue reconocida hasta 1975, en un evento promovido por el Año Internacional de la Mujer. Sara Gómez, realizó 17 documentales y 1 largometraje de ficción, entre los años 1961 y 1974 en Cuba, pero sólo tuvo su obra revisada después del estreno póstumo de su largometraje, en 1977, y principalmente a partir del año de 1989, a través de los homenajes alusivos a los 15 años de su muerte. Este trabajo compara los datos recogidos sobre sus trayectorias y los trabajos académicos que los incluyen o excluyen de la Historia del Cine, con el fin de indagar los caminos recorridos para la inscripción de las directoras y sus obras en la historia.

Palabras clave: Historia del cine latinoamericano; realizadoras de cine; teoría del cine feminista.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Difusão de La agonía del Arauco	41
Figura 2 - Landeta veste bigode e chapéu no set de La guerra de los pasteles	50
Figura 3 - Angustias criança ouvindo o pai	59
Figura 4 - Elipse para Angustias adulta	59
Figura 5 - Coronela Angústias	59
Figura 6 - Nota no jornal sobre produção de La negra Angústias	63
Figura 7 - María e Ruth conversam sobre a solidão das prostitutas	67
Figura 8 - Elena é colocada para fora de casa	68
Figura 9 - Filmes classificados pela liga mexicana de decência	69
Figura 10 - Anúncio de Tribunal de menores como próximo filme de Landeta	71
Figura 11 - Anúncio de que Landeta realizará Carretas	77
Figura 12 - Capa do roteiro de Ronda Revolucionária	78
Figura 13 - Sara Gómez dança o chachachá	101
Figura 14 - Sara Gómez e Tomás Gutiérrez Alea nas filmagens de Cumbite	102
Figura 15 - Gómez e Gutierrez Alea nas filmagens de Cumbite	102
Figura 16 - Agradecimento inicial a Jorgen Roos	108
Figura 17 - Título de Y...tenemos sabor	113
Figura 18 - Sara e Rafael conversam	116
Figura 19 - As massas têm a palavra	119
Figura 20 - Alfredo, filho de Sara Gómez nas filmagens de Año uno (1972)	123
Figura 21 - Cartela informativa sobre personagens reais e ficcionais	128
Figura 22 - Ambia na Assembléia de Trabajadores	129
Figura 23 - Cena final, Yolanda e Mario seguem discutindo	138
Figura 24 - Texto de Sara publicado em 1970	151

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BNC	Banco Nacional Cinematográfico
CCC	Centro de Capacitación Cinematográfica
CTC	Central de Trabalhadores de Cuba
CUEC	Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
EICTV	Escuela Internacional de Cine y Tv
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
ENAC	Escuela Nacional de Artes Cinematográfica
ENDAC	Enciclopédia Digital del Audiovisual Cubano
FEMCINE	Festival de Cine de Mujeres de Chile
FICVALDIVIA	Festival Internacional de Cinema de Valdivia
FMC	Fundación Mujeres de Cuba
FINCAR	Festival Internacional de Cinema de Realizadoras
FONCA	Fundo Nacional de Criadores
ICAIC	Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos
INC	Instituto Nacional de Cinema
LUMIAR	Festival Interamericano de Cinema Universitário
MAM Rio	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MIS-SP	Museu da Imagem e do Som de São Paulo
ONU	Organização das Nações Unidas
SOGEM	Sociedad General de Escritores de México
TACMA S.A.	Técnicos e Atores Cinematográficos Associados
UNAM	Universidad Autonoma do México
UNEAC	Unión de Escritores e Artistas de Cuba
UNIFEM	Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher
UNILA	Universidade Federal da Integração Latino-Americana
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviética

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	O APAGAMENTO HISTÓRICO DE MATILDE LANDETA E SARA GÓMEZ	12
1.2	A RECUPERAÇÃO DAS OBRAS DE LANDETA E GÓMEZ	13
1.3	OBJETIVOS, MÉTODOS E FONTES	14
2	HISTORIOGRAFIAS DO CINEMA E A QUESTÃO DE GÊNERO	21
2.1	AS NOVAS POSSIBILIDADES DE HISTORICIZAÇÃO E O CINEMA	24
2.2	RETROSPECTIVA CRÍTICA DA HISTÓRIA DO CINEMA LATINO-AMERICANO	26
2.3	A HISTÓRIA DAS MULHERES NO CINEMA LATINO-AMERICANO	32
3	PANORAMA DAS PIONEIRAS NA AMÉRICA-LATINA: DO CINEMA MUDO AO INDUSTRIAL	38
3.1	<i>ZOOM IN</i> : MULHERES NO CINEMA INDUSTRIAL MEXICANO	43
4	MATILDE LANDETA, UMA CINEASTA NO CINEMA INDUSTRIAL MEXICANO	47
4.1	¡AL FIN TRIUNFADORA!: LANDETA DIRIGE LOLA CASA NOVA	51
4.1.1	Lola Casanova: uma lenda mexicana	52
4.1.2	Da realização à exibição de Lola Casanova	55
4.2	LA NEGRA ANGUSTIAS	58
4.2.1	Da realização à exibição de La Negra Angustias	62
4.3	TROTACALLES	65
4.3.1	A narrativa de Trotacalles	66
4.3.2	A difusão de Trotacalles	68
4.4	TRIBUNAL DE MENORES: PROJETO INTERROMPIDO	70
4.5	O ÚLTIMO FILME: NOCTURNO A ROSÁRIO	73
4.6	MATILDE LANDETA FORA DOS SETS	76
4.6.1	Agora já existo! Landeta na História do Cinema	80
5	CINEMA NOVO: UM CINEMA JUNTO AO POVO	86
5.1	PANORAMA DAS MULHERES NO CINEMA MODERNO OU NOVO	87
5.2	<i>ZOOM IN</i> : CUBA E A REVOLUÇÃO NO CINEMA	92
5.2.1	Raça e gênero no cinema da Revolução Cubana	94
6	SARA GÓMEZ: UMA CINEASTA NA REVOLUÇÃO CUBANA	97
6.1	SARA GÓMEZ NA ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO E ENCICLOPÉDIA POPULAR	100
6.1.1	Enciclopédia Popular	103
6.2	SARA GÓMEZ NO DEPARTAMENTO DE DOCUMENTÁRIOS	107
6.2.1	Iré a Santiago (1964) e Excursión a Vuelta Abajo (1965)	107
6.2.2	Guanabacoa: crónica de mi familia (1965)	110
6.2.3	Y... tenemos sabor (1967)	112
6.2.4	Trilogia da Ilha de Pinos: En la otra isla (1968), Una isla para Miguel (1968) e Isla del tesoro (1969)	114
6.2.5	Poder Local, Poder Popular (1970), Un documental a propósito del tránsito (1971), De bateyes (1971)	119
6.2.6	Filmes sobre a condição feminina: Atención prenatal (1972), Año Uno (1972), Mi aporte (1972)	121
6.2.7	Sobre horas extras y trabajo voluntario (1973)	125

6.3	DE CIERTA MANERA (1974-1977): O PRIMEIRO LONGA-METRAGEM DE UMA MULHER NEGRA E CUBANA	126
6.3.1	A narrativa do filme De cierta manera	130
6.3.2	Da finalização a exibição de De cierta manera	139
6.4	SARA GÓMEZ NA HISTÓRIA	140
6.4.1	Sara Gómez na bibliografia cinematográfica	142
6.4.2	Retrospectiva e festivais com filmes de Sara Gómez	146
6.4.3	Sarita por ela mesma	148
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
	REFERÊNCIAS	163
	ANEXO A - FILMOGRAFIA DE MATILDE LANDETA	181
	ANEXO B - ENTREVISTA COM MARCELA FERNANDEZ VIOLANTE	183
	ANEXO C - FILMOGRAFIA DE SARA GÓMEZ	185
	ANEXO D – ENTREVISTA DE MARGUERITE DURAS COM SARA GOMEZ	186

1 INTRODUÇÃO

Ao longo de minha formação em cinema, primeiro pelos cineclubes e logo pela Unila (Universidade Federal da Integração Latino-Americana), eu sempre me conduzi ao Sul, buscando a aproximação às teorias decoloniais e feministas. Quando notei que, ao longo desta formação, nunca foi exibido um longa-metragem de ficção dirigido por uma latino-americana nas disciplinas que cursei, passei a questionar o papel das mulheres na construção do pensamento do audiovisual latino-americano.

Inicialmente, empreendi uma pesquisa pessoal a respeito da existência destas realizadoras. Reuni, a partir de catálogos, trabalhos acadêmicos, reportagens e diversas fontes detalhadas mais adiante, um índice que atualmente reúne mais de 200 diretoras de longas-metragens na América Latina, focando principalmente no cinema até os anos 1980. Em vez de suprir meu desejo cinéfilo, esta busca me levou a um vazio ainda maior: por que essas diretoras ainda não são citadas entre os “grandes nomes” do cinema latino-americano?

A partir desta inquietação inicial, buscamos compreender como se dá o caminho de legitimação de uma diretora e sua obra. Primeiro, indagando como as poucas mulheres que conseguiram dirigir em determinadas épocas puderam fazê-lo, e em um segundo momento, investigando como elas passam a ser estudadas e legitimadas pela história, ou são relegadas ao esquecimento. Tudo isso baseando no fato de que a existência histórica depende de uma cadeia de instâncias, como a exibição dos filmes em determinados circuitos e a escrita de críticas e reflexões acerca das obras, como Amarantha Cesar reflete muito bem:

Quando pensamos que a existência histórica dos filmes é uma construção da crítica e das instituições curatoriais, instâncias majoritariamente ocupadas por homens, como não suspeitar que a aparente frágil presença de mulheres no cinema brasileiro não se deve também às perspectivas masculinas que estariam imiscuídas aos critérios de valorização dos filmes? Nos perguntamos, então, em que medida a atuação minoritária das mulheres na curadoria e na crítica condiciona os parâmetros de legitimação dos filmes em vigor, bem como a notável negligência crítica em relação às mulheres do/no cinema brasileiro. (CESAR, 2016, p. 110)

Neste trabalho, investigaremos dois períodos importantes da construção da atividade cinematográfica na América Latina: a formação da indústria cinematográfica local, entre os anos 1930 e 1950; e o cinema novo, da década de 1960 e 1970, como momento central da ruptura com a linguagem clássica das décadas anteriores. Para o primeiro período, analisaremos a trajetória de Matilde Landeta (1913-1999), diretora no período industrial do cinema mexicano, conhecido como “época de ouro”. Já para no segundo momento, focaremos em Sara Gómez

(1942-1974), pioneira do cinema caribenho e diretora durante a primeira década da Revolução Cubana.

É importante ressaltar que o cinema na América Latina está intimamente ligado às políticas de Estado e, em ambos os casos analisados, na “época de ouro” do México e no ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), em Cuba, o cinema era uma política de Estado e financiado por ele. Por isso, este trabalho questiona quais práticas institucionais, privadas ou públicas, foram implementadas para “coincidentalmente” não incluir em sua história as mulheres, ou nem sequer permitir que elas chegassem a produzir cinema¹ em determinadas épocas. Pesquisamos, por exemplo, quais os métodos de financiamento as obras cinematográficas em questão receberam, em que circuito foram exibidas, o que se escreveu sobre elas em um primeiro momento e se aparecem em livros de história do cinema mais tarde.

A reconstituição das trajetórias de ambas diretoras, para além da análise de seus filmes, buscará compreender como Landeta e Gómez puderam realizar seus filmes, e por que são as únicas mulheres a conseguir fazê-lo em seus locais e momentos de produção.

1.1 O APAGAMENTO HISTÓRICO DE MATILDE LANDETA E SARA GÓMEZ

Matilde Landeta, foi uma das poucas mulheres do mundo a dirigir longa-metragens de ficção entre o fim da década de 1940 e início dos 1950, a única no México. Trinta anos antes das teóricas feministas elaborarem questões sobre o “ponto de vista feminino” na narrativa (MULVEY, 1983), ela realizou filmes que questionam a posição das mulheres na construção do imaginário mexicano, ao mesmo tempo em que corresponde à linguagem vigente proposta pelo cinema clássico-industrial. A carreira de Landeta foi marcada por tentativas misóginas de impedir sua ascensão na hierarquia cinematográfica, através de boicotes ao financiamento, à realização e à distribuição de seus filmes. Depois de realizar três filmes, todos de maneira independente, e não conseguir reconhecimento por eles, nem apoio para novas obras, a diretora desistiu da carreira de direção. Dedicou seus próximos 40 anos aos bastidores do sindicalismo cinematográfico, a pequenos trabalhos como roteirista e à “Sociedad General de Escritores de México” (SOGEM). Matilde Landeta só teve sua obra lembrada 25 anos após o lançamento de seu terceiro filme, quando uma re-exibição de suas produções chamou a atenção de críticos e historiadores.

¹ Cinema e não filmes, pois a participação no cinema vai muito além dos filmes.

Sara Gómez tem uma trajetória semelhante, ainda que em outro contexto. A Revolução Cubana e a fundação do ICAIC em Cuba, formou uma pequena indústria cinematográfica na ilha (FRIAS, 2016, p. 39), que permitiu a consolidação de um cinema voltado para a construção de um pensamento anti-imperialista. É neste ambiente que surge Sara Gómez, a primeira cineasta negra da América Latina e a primeira diretora em Cuba, que realizou 18 filmes em sintonia com questionamentos propostos pelos novos cinemas. Apesar de sua impactante obra, inusitada até os dias atuais, e sua capacidade de refletir sobre questões específicas da população negra nos processos da revolução cubana, tardou mais de 15 anos para ser debatida no próprio país. Até os dias atuais seus documentários são pouco conhecidos, havendo mais estudos sobre seu único longa de ficção. Cabe ressaltar que, no caso de Gómez, há muitos estudos sobre sua obra nos Estados Unidos, focados na análise de seus filmes, que se diferem da construção de uma história do cinema na América Latina, que é foco deste trabalho.

1.2 A RECUPERAÇÃO DAS OBRAS DE LANDETA E GÓMEZ

Tanto Landeta, como Gómez, não tiveram seus filmes exibidos em festivais internacionais, não sendo reconhecidas e premiadas na época dos lançamentos de seus filmes. No entanto, atualmente, ambas obras estão em maior evidência, participam de mostras retrospectivas e são debatidas pela crítica internacional. No sentido de compreender esses hiatos temporais que sofreram suas cinematografias, entre a estréia dos filmes e suas reaparições em mostras e nas reflexões acadêmicas e na história, analisaremos a realização e a recepção de suas obras no momento do lançamento e no momento de ressurgimento do interesse por elas, enquanto realizadoras.

Matilde Landeta foi lembrada a partir de uma exibição no ano de 1975, em alusão ao Ano Internacional da Mulher, promovido pela ONU. A maioria das mostras em sua homenagem e escritos sobre sua carreira vieram a partir dos anos 1980 (MURILLO, 2015). A obra de Sara Gómez passou a chamar a atenção, em maior número, a partir do lançamento de seu longa-metragem, três anos após sua morte, em 1977 e, mais aceleradamente, a partir de um congresso em sua memória, que marcou os 15 anos de seu falecimento, em 1989 em Cuba (TEDESCO, 2019).

A comparação da produção de Matilde Landeta no México alemânico², e de Sara Gómez, na primeira década da Cuba pós-revolucionária, nos permitirá questionar as

² Refere-se ao presidente Miguel Alemán (1946-1952).

similaridades e diferenças entre ambas trajetórias, separadas por modelos de produção e contexto sócio-político-econômico tão distintos quando o Cinema Industrial Mexicano e o Cinema Socialista Cubano. Outra questão a investigar é, se este aumento dos estudos e re-exibições da cinematografia das duas, trouxe alguma mudança no sentido de Landeta ser citada nos exemplos do cinema industrial da América Latina, e Gómez como exemplo o Cinema Novo ou Moderno.

Não há intenção de criar uma comparação direta entre a obra das duas cineastas, para que suas diferenças não se transformem em oposições maniqueístas, ou uma comparação direta e dualista. Afinal, o objetivo aqui é compreender como estas realizadoras construíram suas carreiras dentro de sistemas completamente masculinos de produção e como passaram à história. Por isso, brevemente apresentarei outras carreiras e de outras realizadoras latino-americanas ao longo do texto, expandindo as possibilidades de comparação da participação das mulheres nesta história.

Por fim, cabe frisar a importância do uso do termo “realizadoras” que levanta duas questões: o reconhecimento das diretoras em suas múltiplas funções, já que historicamente as mulheres precisam desempenhar mais de uma função para serem reconhecidas; e a abrangência de outras funções no audiovisual que não seja a direção.

1.3 OBJETIVOS, MÉTODOS E FONTES

Essa dissertação busca colaborar no campo da revisão historiográfica, a partir não só da inserção de duas cineastas na trajetória do cinema latino-americano, mas de uma análise que nos permita compreender dados diretos sobre o apagamento de realizadoras na história do cinema latino-americano. E dialoga com a chamada “nova história do cinema”, desenvolvida a partir dos anos 1970 e 1980, que partindo da crítica a metodologias anteriores, levanta dados para se pensar novos aspectos relativos à produção de cinema (MELO, 2016, p. 221). Recupera também outras reflexões teóricas realizadas neste sentido no Brasil, como as de, Paulo Paranaguá, Jean-Claude Bernardet, Karla Holanta entre outros, para cumprir os objetivos de: remontar as carreiras de Matilde Landeta e Sara Gómez e suas aparições e desapareções na História; reivindicar o lugar das mulheres na historiografia do cinema latino-americano; interseccionar a pesquisa comparativa dos cinemas da América Latina com um recorte de gênero, que busca reconstituir a participação realizadoras neste cinema e compreender os caminhos de legitimação da obra de uma realizadora no Cinema Latin-Americano.

Há aqui o interesse em modificar o reconhecimento do passado cinematográfico, ao reivindicar o espaço das mulheres na história e impor ao presente outra imagem da tradição cinematográfica, com maior participação das diferentes camadas da sociedade: as mulheres, os diversos grupos étnicos e raciais, as dissidências sexuais e outros grupos considerados minoritários.

Ao considerar os filmes como documentos, no sentido apontado por Marc Ferro (1992), e o documento, como descreve Jacques Le Goff (2015), sendo um monumento que resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. Buscamos analisar os documentos recolhidos compreendendo que eles revelam como as realizadoras e suas obras foram recebidas no passado.

Reunimos fontes sobre as trajetórias de Sara Gómez e de Matilde Landeta que se encontram de maneira dispersa entre fichas técnicas, livros, reportagens de jornais, trabalhos acadêmicos e biográficos, entrevistas concedidas pelas diretoras, ou por seus amigos e colegas próximos. Para descobrir detalhes de suas obras, a ponto de reconhecer as coincidências em suas análises, as divergências, falhas em pesquisas anteriores e compreender o paralelo entre suas carreiras e suas aparições na história do cinema.

No caso de Matilde Landeta, além da análise de seus quatro filmes, *Lola Casanova* (1949), *La negra Angústias* (1949), *Trotacalles* (1951) e *Nocturno a Rosario* (1992), o trabalho foi norteado por suas entrevistas e reportagens. Como Matilde Landeta viveu até 1999, foi possível encontrar várias entrevistas em que a própria diretora remonta sua trajetória, trazendo alguns detalhes dos bastidores, como seus depoimentos para o filme *Matilde Landeta* (Patricia Martínez Velasco, 1992), realizado durante as produções de *Nocturno a Rosário*, e diversas outras entrevistas concedidas a jornais ou pesquisadores acadêmicos (MOIRON, 1948; GAXIOLA, 1975; ARREDONDO, 2002). No caso dos recortes de jornais, uma grande parte foi obtida junto ao “Centro de Documentación da Cineteca Nacional de México”, que prontamente digitalizou os expedientes relacionados à diretora e nos encaminhou por e-mail. Da mesma fonte, recebemos partes escolhidas dos roteiros escritos por Landeta: *La negra Angústias*, *Trotacalles*, *Ronda Revolucionaria* e *Nocturno a Rosario*.

O material da Cineteca não trazia muitas reportagens realizadas entre a década de 1940 e 1950, período em que Landeta realizou seus primeiros filmes, nos levando a consultar as Hemerotecas Digitais de dois jornais mexicanos ativos naquele momento: *El Informador* e *El Siglo de Torreón*, onde encontramos mais de 30 reportagens que citam Matilde Landeta em distintos contextos, entre 1949 e 2003. Este material especificamente é inédito e não citado em

outros trabalhos a respeito de Landeta. Também foram consultadas as digitalizações disponíveis da revista *Cinema Reporter*, no site da Cineteca Nacional de México, onde encontramos informações acerca do prêmio de roteiro recebido por Landeta no ano de 1957. Grande parte do material coletado não foi utilizado diretamente na escrita deste trabalho, estando referenciados apenas aqueles recortes, reportagens ou textos que foram usados. As referências estão organizadas em Fontes ou Bibliografia, conforme sua categoria. Por falta de informações oficiais sobre a Associação Matilde Landeta, reunimos reportagens sobre o concurso de roteiro empreendido pela mesma e também realizamos uma breve entrevista com sua presidenta, a professora e diretora Marcela Fernandez Violante, disponível em anexos.

No caso de Sara Gómez, que faleceu durante a finalização de seu único longa, os únicos depoimentos dela que puderam ser acessados foram: seu texto publicado na *Revista Cine Cubano* (1970) e uma entrevista concedida a Marguerite Duras (DURAS e GÓMEZ, 1967?), que por não ter sido oficialmente publicada também foi anexada ao fim deste trabalho. Outra fonte primordial foi o roteiro de seu longa-metragem *De Cierta Manera*, publicado junto a uma coletânea de textos e entrevistas (ARANGO; FOWLE, 2018). Foi identificada a existência de outras três entrevistas com a diretora, as quais não tivemos acesso e utilizamos textos que citam estas entrevistas, quando necessário.

Outra dificuldade encontrada foi o acesso a seus filmes, dos 18 dirigidos por Gómez, apenas 11 puderam ser visualizados, outros sete se encontram inacessíveis ou só foram exibidos em festivais, não pudemos apurar se existem cópias digitalizadas dos mesmos. Textos a respeito dos filmes foram usados quando encontrados, mas em alguns casos só restou o uso da descrição oficial disponibilizada no site da ENDAC (Enciclopédia Digital del Audiovisual Cubano). Sobre esta última fonte cabe explicar que, devido à similaridade de método de referências de filmes e páginas online, isto é, citação de parte do nome em maiúscula, sucedida de data, a principal diferença na citação dos filmes e das páginas da ENDAC, homônimas aos filmes, é o uso de itálico nos títulos dos filmes e a data estipulada "2020?" para os verbetes do portal ENDAC. A data estipulada foi baseada em um texto de apresentação dos mesmos verbetes, escrito por García Borrero (2020), intitulado "Para presentar Sara Gómez en la ENDAC".

No sentido de remontar os bastidores da trajetória de Gómez, muitas das fontes usadas são depoimentos de terceiros, como entrevistas com seus amigos e colegas de trabalho (MARTINEZ-ECHAZÁBAL, 2014; LEYVA MARTÍNEZ, 2018; PEDRO, 1998; AGUILERA, 2016). Além de usar trabalhos acadêmicos que tiveram acesso a outras fontes diretas, como Elena Goycochea (2019) que viajou a Cuba para recuperar textos sobre a recepção de sua obra no país. Por fim, cabe frisar que a obra de Gómez vem sendo muito analisada em

países do norte global, principalmente nos Estados Unidos, desde o lançamento de seu longa-metragem em 1977. Recorremos a esta bibliografia quando acrescenta dados históricos inéditos. Cabendo a este trabalho repensar a escrita da história do cinema latino-americano, e não as análises estéticas, estilísticas de cada filme.

Em grande parte, a comparação da diversidade de nomes de realizadoras, principalmente nos capítulos 2 e 4, só é possível devido a minha apaixonada e inesgotável organização de um índice pessoal com mais de 200 nomes de realizadoras latino-americanas, organizado por título, ano de filmes e país de origem. Esta listagem nos permite extrair dados sobre aumento de produções em determinadas décadas, número de filmes lançados por ano e outras afirmações necessárias ao longo da dissertação.

A elaboração deste índice levou em conta trabalhos de organização e catalogação das realizadoras em diversos países, campo em que este trabalho também se inscreve. Como o trabalho de Rosa Linda Fregoso (2016), Bernardo Jaime (2001) e María del Carmen de Lara Rangel (2019) no México; Manuel Baez (2015) no Paraguai; Juan García Borrero (2009a) em Cuba; Isabel Seguí (2020) na Bolívia; Eliana Rara Donoso (1993) e Moira Fradinger (2014) no Chile; Heloísa Buarque de Holanda (1989) e mais tarde Holanda e Tedesco (2017) no Brasil; e Carla Rabelo (2021a; 2021b) no Peru; entre outros tantos, além dos trabalhos que reúnem diretoras de diversos países da América Latina como Luis Trelles Plazaola (1991) e Patricia Torres San Martín (1992; 1996; 2008). Ainda somados a consultas em catálogos, dicionários e muitas coletas de artigos acadêmicos ou jornalísticos focados na carreira de apenas uma diretora. Este trabalho de catalogação das diretoras será parcialmente disponibilizado nesta dissertação, reunindo uma filmografia extensa de realizadoras latinas citadas ao longo do texto. Os filmes citados estarão organizados na sessão “Filmografia”, ao fim do trabalho.

Um desafio na reunião das fontes foi o interrompimento das atividades pelas cinematecas, museus, acervos, bibliotecas e hemerotecas devido a pandemia mundial de Covid-19, que vem assolando o mundo desde 2019. Neste sentido, as instituições que poderiam nos munir de informações, tiveram os trabalhos inicialmente pausados e, posteriormente, retomados de maneira parcial. A inacessibilidade de arquivos permaneceu mesmo com o retorno de algumas instituições, pela impossibilidade de viajar para consultas presenciais. O que justifica o uso, em maior parte, de material disponibilizado online. No entanto, a pesquisa virtual também levou a reprodução de materiais inéditos, como as reportagens encontradas nas hemerotecas dos jornais *El informador* e *El siglo de torreón* que confirmam ou divergem, dos depoimentos de Matilde Landeta acerca do seu passado. Ou a entrevista de Marguerite Duras com Sara Gómez, recentemente digitalizada e ainda pouco citada em trabalhos acadêmicos.

A partir destas fontes, o trajeto de vida e de memória das realizadoras Matilde Landeta e Sara Gómez serão organizados cronologicamente. Não necessariamente focando em seus filmes, mas em suas participações na atividade cinematográfica. Logo, analisaremos os pontos de encontros e desencontros das realizadoras com a história do cinema latino-americano, ao confrontar suas trajetórias aqui remontadas, com a literatura cânone da história do cinema latino-americano, como Paulo Paranaguá (1985), John King (1994), García Borrero (2005) e outros.

Partimos do pressuposto de que essa reorganização de suas carreiras, embasada nos documentos encontrados, nos levará a compreensão de como seus nomes foram omitidos da pesquisa de tantos historiadores. Afinal, como nos lembra Didi-Huberman (2011), para Benjamin, o historiador seria algo como um catador de trapos, de restos. Sabendo que a historiografia do cinema tem sido remontada a partir de seus autores e suas contribuições para o campo do cinema, parece indevido a não aparição dos nomes de Gómez e Landeta, após a evidente contribuição que suas obras têm a oferecer à cinematografia. É por isso que reunimos estes documentos, para compreender em que momento suas trajetórias foram interrompidas entre a prática e a história.

Este trabalho está dividido em 5 capítulos. No primeiro, “Historiografias do cinema e a questão de gênero”, traçamos um panorama do estado historiográfico do cinema latino-americano, seus questionamentos e a inserção das mulheres nesta historiografia. Relacionamos aquelas referências que se dedicam a construir correlações entre os cinemas de diversos países do continente, e não as que constroem relatos de cinematografias nacionais.

Na segunda seção do capítulo, “As novas possibilidades de historicização”, serão apresentadas algumas reflexões a partir do surgimento da “Nova História” e a apropriação destes debates para a construção da “Nova História do Cinema”, seguida de um breve panorama da “Retrospectiva crítica da história do cinema latino-americano”, somada a busca pela “História das mulheres no cinema latino-americano”. Remontando assim uma perspectiva da Nova história do Cinema Latino-Americano com a inclusão das mulheres.

No segundo capítulo, “Panorama das pioneiras na América-Latina: do cinema mudo ao industrial” acompanhamos uma breve introdução a respeito da participação de realizadoras da América Latina até o fim da era industrial, evidenciando que sempre houve participação de mulheres em todas as fases do cinema latino-americano, mesmo que em condições desiguais. Reconstruiremos assim a história do cinema de maneira que adicione nomes e parágrafos a

respeito destas realizadoras. Em seguida, faremos um “*Zoom in*: mulheres no cinema industrial mexicano”, nos aproximando das principais características do cinema mexicano da era industrial e o lugar reservado para as mulheres naquele sistema de produção.

Toda análise da obra de Matilde Landeta será realizada no terceiro capítulo, intitulado “Matilde Landeta, uma cineasta no cinema industrial mexicano” que remonta sua trajetória, desde sua infância e juventude até a sua carreira cinematográfica. O capítulo está se inicia com seus trabalhos antes da direção; depois segue relatando cada um de seus filmes “*¡Al fin triunfadora!*: Landeta dirige Lola Casanova”, “La negra Angústias”, “Trotacalles”, “Tribunal de menores” e “Nocturno a Rosario” acompanham a realização de cada um de seus filmes, incluindo seu roteiro de “Tribunal de menores” filmado por outro diretor, abarcando cada um deles da concepção à recepção; e por último, uma sessão que reflete sobre toda a trajetória de Landeta fora dos sets, incluindo o hiato temporal que existe entre seu terceiro e quarto filme, até sua inclusão na história e análise de sua ressurreição para a história, analisando alguns escritos neste sentido.

O capítulo quatro nos conduz pela conturbada década de 1960, o “Cinema Novo: um cinema junto ao povo” e a Revolução Cubana. Bem como uma rápida aproximação aos nomes de algumas realizadoras que surgem em todo o continente neste período, na seção “Panorama das mulheres no Cinema Moderno ou Novo”. Na segunda metade do capítulo, outro “*Zoom in*: Cuba e a revolução no cinema”, para compreender o contexto do cinema cubano da época e os tensionamentos entre a revolução e questões de gênero e raça em “Raça e gênero no cinema da Revolução Cubana”.

O quinto e último capítulo “Sara Gómez: uma cineasta na revolução cubana” se estende por toda a carreira da realizadora, desde “Sara Gómez na assistência de direção e Enciclopédia Popular”, e logo, reunindo sua obra documental em pequenos grupos de análise, “Iré a Santiago e Excursión a Vuelta Abajo”, depois “Guanabacoa: crónica de mi familia”, “Y... tenemos sabor”, “Trilogia da Ilha de Pinos”, “Poder Local, Poder Popular, Un documental a propósito del tránsito e De Bateyes”, “Filmes sobre a condição feminina”, “Sobre hora extra y trabajo voluntario” que buscam dados da realização a recepção de seus documentários e uma análise maior de seu longa-metragem “De cierta manera” por sua evidente importância na legitimação de sua obra, bem como um maior número de fontes possíveis. Por fim, concluindo com uma sessão específica sobre sua aparição em livros de história e festivais de cinema “Sara Gómez na História do Cinema”, com uma seção a respeito de “Sarita por ela mesma”.

Para terminar, nas considerações finais, apontamos os dados encontrados na pesquisa, interpretamos a confrontação “trajetória” versus “história” solucionando parte das questões desta investigação e indicando futuros caminhos a percorrer.

No âmbito da história do cinema, este trabalho busca contribuir para a historiografia já em andamento do cinema latino-americano, no que se refere à compreensão da participação das realizadoras dentro do cinema, recusando o lugar de apêndice da história dada ao cinema realizado por mulheres. Ao considerar que o sistema de gênero se expressa basicamente em três dimensões: a econômica, a política e a simbólica (TUÑON, 1998), esta dissertação busca compreender como essas dimensões estão envolvidas no apagamento histórico das realizadoras do cinema latino-americano.

2 HISTORIOGRAFIAS DO CINEMA E A QUESTÃO DE GÊNERO

A possibilidade de tecer uma *História das Mulheres do Cinema Latino-americano* enfrenta ao menos três desafios. O primeiro é sobre o que de fato é história do cinema e quais os métodos necessários para escrevê-la. Como veremos, a construção e discussão sobre métodos válidos para escrever a história do cinema é recente no debate de historiadores e incompleto no campo dos pesquisadores de cinema. Uma segunda questão refere-se a unidade do cinema latino-americano. É possível tecer uma correspondência entre os cinemas nacionais de cada país, confluindo num só “cinema latino-americano”? E por fim, há o risco de a busca pelo “cinema de mulheres” levar ao entendimento destas contribuições como um subgênero do “cinema”, deixando para os homens a definição do que é o cinema “padrão”.

Antes de tudo, é importante entender que a América Latina é uma região geográfica, com características históricas muito diferentes entre si, mas marcadas por um processo de colonização européia, católica e latina (Espanha, Portugal e França). A utilização deste termo para designar a região remonta a colonização francesa e ao conceito de “raça latina”, publicado pela primeira vez em 1836, segundo a revisão de Leslie Bethel (2009), enquanto o termo América Latina teria sido usado pela primeira vez por Tisserand, autor francês, em 1861. Naquele mesmo ano, o escritor colombiano Torres Caicedo teria escrito “Bases para la formación de una Liga Latino Americana”. Não cabe aqui fazer uma longa discussão dos significados do termo América Latina, os problemas em seu uso, ou remontar o desejo de integração dos povos deste continente, que podem remeter a passados ainda mais distantes e a idiomas não latinos, como ao nome do povo Kuna, originário da Colômbia, para estas terras: “Abya yala” (QUENTAL, 2013, p. 71).

A reivindicação de uma identidade cultural da região, entra em um debate mais complexo, pois a partir de tamanha diversidade é impossível chegar a uma conclusão definitiva sobre o que é a cultura latino-americana. Transpondo a pergunta para o cinema, poderíamos questionar: existe uma identidade comum no cinema latino-americano?

Em 2015, a CLACSO publicou um dossiê chamado “El pensamiento latinoamericano”. Nele, o sociólogo uruguaio Gerónimo de Sierra publicou um texto cuja proposta é aprofundar a possibilidade de um estudo comparativo da América Latina, desde sua unidade, mas sempre levando em conta sua diversidade. Sierra enfatiza que apesar da colonização ibérica e católica em comum, a América Latina não é uma massa homogênea. Por outro lado, o estudo puro de sua diversidade, embora não deva ser anulado, seria “a hipótese de que não haveria mais América Latina senão países latino-americanos” (SIERRA, 2015). O autor exemplifica ao

comparar uma greve indígena no Peru e no Brasil. A análise, para Sierra, deve levar em conta o aspecto global do que parece ser um evento similar nos dois países, as condições específicas de cada país e sua relação com tal população indígena.

Para aplicar o conceito de América Latina “una y diversa” ao cinema, podemos buscar certas unidades nos processos de produção e distribuição do cinema nos distintos países da América Latina, como o domínio dos mercados nacionais pelos filmes hollywoodianos³, as produções de baixo orçamento, o financiamento estatal na maioria dos países. No entanto, é possível também focar nas discrepâncias, como a diversidade de modelos de financiamento, as legislações de cada país em resposta ao domínio do cinema estrangeiro sobre as indústrias nacionais.

Sem um mercado forte de co-produção e de distribuição em comum, seria o cinema latino-americano uma categoria imaginada ou mesmo desejada, mas ainda não alcançada? Gerónimo de Sierra traz a seguinte citação de Octavio Ianni, que nos permite refletir:

Cada país, época, conjuntura tem uma singularidade que o distingue dos outros. Mas também há semelhanças, convergências e ressonâncias. Daí surge a ideia de América Latina, como história concreta e como imaginação. A formação do pensamento latino-americano pode considerar-se como a história do nascimento da própria ideia de América Latina (...) [a que] sintetiza temas diversos, distintas perspectivas explicativas, diferentes visões da História... É como se um conjunto de autores, escritos científicos, filosóficos e artísticos, temas e interpretações, desse forma a um pensamento que não só expressa, mas também constitui a América Latina. (SIERRA, 2015 apud IANNI, 1990).

Em consonância com a afirmação de Octavio Ianni, podemos afirmar que o Cinema Latino-Americano existe a partir do momento que sua construção é realizada. Seja através das co-produções, de festivais dedicados a reunir realizadores dos diversos países da região ou de qualquer discussão que elabore o “cinema latino-americano”, inclusive na escrita comparada de sua história. Imaginar este cinema é de fato fazer com que ele exista.

John King (1994) questiona que a outra possibilidade para compreender a “excentricidade da América Latina” é este conceito ser visto desde uma centralidade da Europa. E o latino-americano seria outra forma de viver o Ocidente, que não é uma assimilação direta da cultura européia. Este ponto de vista nos interessa muito, pois assim o cinema latino-americano se constrói a partir do seu exercício, como nos faz refletir Ianni, mas também de suas diferenças em relação a outros locais de produção.

³ Este aspecto econômico e como se deu e se dá o domínio das salas pelas distribuidoras estrangeiras foi bem explicado no livro "Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías", compilado por Octavio Getino.

Pensar nessa categoria tem promovido, ao longo dos tempos, a possibilidade de construir as pontes de produção e distribuição, para que os profissionais da região possam construir uma indústria sólida e integrada. Não se trata, portanto, da criação do cinema latino-americano como um gênero, mas como um espaço de pensamento e realização do cinema.

A teoria feminista anglo-americana a partir da década de 1970, buscou reconhecer nas obras realizadas por mulheres a existência de um “olhar feminino”. Um dos artigos mais famosos dessa geração foi “Prazer visual e cinema narrativo”, publicado por Laura Mulvey, em 1973, traduzido para o português em 1983 e para o espanhol em 1988. Laura Mulvey aponta como o espectador do cinema clássico hollywoodiano era sempre um homem, ou, como a câmera produzia o prazer visual masculino e as mulheres eram os objetos deste desejo. Essa crítica levantou ao debate sobre a existência de um “olhar feminino”, que influenciou uma geração de diretoras feministas, que passaram a narrar histórias desde o ponto de vista e as condições sociais das mulheres.

A construção de obras em torno das questões ligadas ao gênero, logo se esgotou por limitar suas obras sem permitir uma pluralidade narrativa e estética (LAURETIS, 1992). A crítica a essa ideia se fortaleceu nos anos 1980. Teresa de Lauretis (1992) explica que há uma certa configuração de problemas em afirmar a existência de uma estética feminina no chamado “cinema de mulheres”, para a autora, a estética apontada é mais próxima de uma (des) estética feminista, que de uma estética feminina. Estética feminista já é bastante diferente de “olhar feminino”, pois o uso deste segundo termo limita a multiplicidade de mulheres e suas capacidades de olhares. Por outro lado, o olhar dos diretores não é tido como “cinema masculino” ou “olhar masculino”, então apontar para um cinema de mulheres seria marcar que os homens são os indivíduos neutros da sociedade, e as mulheres, os sujeitos que produzem um subgênero dentro do cinema.

O cinema realizado por mulheres pode ser agrupado a diversas categorias, baseadas no gênero narrativo, na época de produção ou em outras categorias de análise. Um filme realizado por uma mulher pode ser considerado “cinema indigenista” ou “cinema de terror”, não se trata, portanto, de construir uma categoria “cinema de mulheres”, nem uma história paralela para o cinema realizado por mulheres e sim construir uma história do cinema latino-americano, que por si seja inclusiva.

Por este mesmo motivo, não há, por parte deste trabalho, intenção de defender a existência de um olhar feminino, nem mesmo feminista. Isto é, não é uma questão aqui se as diretoras analisadas trataram de construir uma filmografia com narrativa diferente da masculina ou propostas a respeito da representação das mulheres. Em concordância com Patrícia Torres

San Martín, nossa busca é reconhecer a inovação estética, narrativa e teórica que estas duas diretoras construíram através de suas obras:

Desde logo, talvez seja possível distinguir entre consciência feminina (uma identidade própria e uma construção de gênero) e consciência feminista (uma postura política que modifica uma ordem de coisas para emancipar as mulheres) no fazer cinematográfico. Mas antes devemos revalorizar as conquistas de linguagens inovadoras, as temáticas transgressoras e as invenções formais e estéticas introduzidas pelas mulheres⁴. (TORRES SAN MARTÍN, 2008, p. 108)

Este interesse pela revalorização das contribuições das realizadoras latino-americanas marca o sentido deste trabalho, e tem o intuito enriquecer a construção da história do cinema latino-americano. Pois é a partir do reconhecimento de realizadoras invisibilizadas, de suas contribuições autorais, que a história do cinema vem se renovando e trazendo à tona movimentos, períodos e novos autores.

2.1 AS NOVAS POSSIBILIDADES DE HISTORICIZAÇÃO E O CINEMA

Ao interrogar as falhas políticas e metodológicas dos modelos historiográficos que não incluem as mulheres, buscaremos compreender o caminho de legitimação das realizadoras e suas obras. O que nos leva a uma revisão das metodologias empregadas na história do cinema latino-americano.

O paradigma tradicional da disciplina História focava na política, na história do Estado e em algumas instituições como a Igreja. Outras histórias possíveis, como a da arte, eram vistas como periféricas. O surgimento da chamada “nova história” se define então pela busca de novas perspectivas na construção da História, que se interessam por quase qualquer atividade humana, a que também se chamou de “história total” (BURKE, 1996).

Ao fazer um recorrido sobre o que seria a “nova história”, Peter Burke (1996) afirma que se trata de um movimento que se define a partir do que se opõe: o paradigma tradicional (IDEM, p. 13). Essas novas perspectivas surgem principalmente a partir das décadas de 1970 e 1980, e buscam outras categorias de análise, como o gênero. Entre as categorias de gênero, surge a “história da mulher”, disparada por um grande número de publicações dedicadas a reconstituir dados sobre a vida das mulheres na sociedade. Assim, se produziram diversos

⁴ Tradução própria. Original: Desde luego, quizás sea posible distinguir entre conciencia femenina (una identidad propia y una construcción de género) y conciencia feminista (una postura política que modifica un orden de cosas para emancipar a las mujeres) en el quehacer cinematográfico. Pero antes debemos revalorizar las conquistas de lenguajes innovadores, las temáticas transgresoras y las invenciones formales y estéticas introducidas por las mujeres.

trabalhos sobre temas como o sufragismo, controle de natalidade, biografia de mulheres esquecidas, revistas acadêmicas, dedicadas exclusivamente ao debate em torno da vida das mulheres na sociedade e outras publicações (SCOTT, 2008).

É neste mesmo contexto que o cinema passa a ser colocado como documento ou fonte de pesquisa. Em seu livro, “Problemas y métodos en la investigación cinematográfica”, Michele Lagny (1997) aponta que inicialmente os historiadores não se interessaram pela escrita de uma “História do Cinema” e, na sua maioria, consideravam as artes apenas como ilustrações e não fontes de pesquisa histórica. Embora os historiadores viessem ignorando essa possibilidade, a História do Cinema estava sendo escrita pelos próprios profissionais do audiovisual: cineastas, críticos e cinéfilos, que propuseram as primeiras periodizações para a arte cinematográfica (LAGNY, 1997).

Michele Lagny (1997) faz um recorrido por diversas discussões de historiadores sobre cinema e história, abarcando de um lado a possibilidade de uma escrita da “história do cinema”, e por outro, da utilização de filmes como fonte para a escrita da História. Sobre a construção de uma “História do Cinema”, ela questiona os verbetes de 1991 de um dicionário de história que, apesar de ter entrada para “história da arte” e “história da literatura”, não possui uma similar para o cinema.

Apesar dos autores dos primeiros trabalhos que buscam construir uma “história do cinema” reivindicarem a seriedade de seus trabalhos, seus métodos, passam a ser questionados por suas faltas de fundamentos teóricos e metodológicos. Segundo Michele Lagny (1997), estas abordagens históricas iniciais do cinema não conseguiam escapar de uma acumulação heteróclita de saberes dispersos e raras vezes estes trabalhos questionam seus princípios de classificação e organização.

Um dos diversos problemas desta maneira de escrever a história do cinema, é resumir toda a história de uma complexa indústria e seus diversos trabalhadores às consideradas grandes obras cinematográficas, sem uma metodologia que permita qualificar quais são as grandes obras (LAGNY, 1997). Já que contar a história a partir da crítica de sua época, chegará inevitavelmente a uma história incapaz de contemplar aquilo que não foi desejado por aqueles que detinham o poder no momento.

Na América Latina, as primeiras elaborações a documentar e reunir os filmes aqui produzidos, tratando de construir a história do cinema local, foram escritas a partir da década de 1950. Na Argentina, a primeira publicação a se destacar foi “Historia del Cine Argentino I e II”, de Domingo Di Nubila (1959 e 1960), no México “Aventura del Cine Mexicano” (AYALA BLANCO, 1958) e no Brasil o “Romance do Gato Preto” (ORTIZ, 1953). A partir

destas referências e outras publicações que as seguem, Paulo Paranaguá (1985) constrói uma periodização para o cinema latino-americano, baseada principalmente nos casos do Brasil, Argentina e México.

É preciso reconhecer que esta primeira organização de Paulo Paranaguá, foi imprescindível para exercitar a ideia de uma história comparada do cinema da América Latina, até mesmo para chegarmos às críticas que tecemos agora. No entanto, Paulo Paranaguá herda vícios metodológicos de suas referências e não ultrapassa de “uma acumulação heteróclita de saberes dispersos”, como disse Michele Lagny (1997) sobre os livros que analisou. Entre estes “vícios” estão alguns que foram criticados por Jean-Claude Bernardet (2005) a respeito dos primeiros escritos da história do cinema, como a presença de concepções lineares, a busca por uma origem e a construção de uma narrativa da história do cinema em torno do que ele chama “concepção humana do cinema”, pelo uso de expressões como “nascimento”, até mesmo “adolescência” e outras analogias claras entre a trajetória do cinema ser similar a trajetória da vida humana. Jean-Claude Bernardet aponta para a aparição destes problemas tanto em historiografias brasileiras (VIANY, 1959), como em de outros países da América latina: “Historia del cine argentino” Domingo Di Nubila (1959), ou “Historia del cine chileno” (OSSA, 1972), todos usados na reconstrução de Paulo Paranaguá (1985).

A assimilação das críticas da “nova história” pela “história do cinema latino-americano” parece ter sido assimilada em publicações futuras, como por John King (1992) que confronta a história dos filmes, com a história da cultura, política, econômica nas épocas que analisa. Restando ainda a possibilidade de uma história comparativa que estenda o interesse para a outros processos e funções além da direção.

2.2 RETROSPECTIVA CRÍTICA DA HISTÓRIA DO CINEMA LATINO-AMERICANO

Algumas obras foram essenciais na construção da historiografia do cinema latino-americano tal como ela está, por abordarem um grande panorama temporal do cinema na América Latina, como os livros “O cinema na América Latina”, de Paulo Antônio Paranaguá (1985) e “El carrete mágico”, de John King (1994). Faremos uma revisão crítica de cada período historicizado por estes autores, para reconhecer seus métodos de organização da filmografia latino-americana, e a inclusão de mulheres em seus textos, em busca de compreender como uma reescrita desta história pode somar.

Paulo Antônio Paranaguá (1985) é considerado um pilar na construção de uma história comparativa dos cinemas latino-americanos. O autor se baseia em trabalhos anteriores focados

nos cinemas nacionais para construir a seguinte periodização: cinema mudo, cinema sonoro e cinema novo. Não há em sua obra uma proposta de periodização conjunta, isto é, que sirva para todo o cinema da América Latina após o “cinema novo”. John King (1994), sem exercer uma história comparada, e preferindo analisá-la país a país, também exerce uma divisão muito similar: era muda; da era muda ao cinema novo; e, nos períodos seguintes, as filmografias se apresentam divididas por países, sem nenhuma proposta de divisão que sirva para todos.

Não por acaso, diversas vezes, os estudos historiográficos são iniciados apontando as dificuldades enfrentadas por suas pesquisas e estipulando seus objetivos como primeiras organizações das informações e discussões possíveis. Paulo Paranaguá, enfatiza as fragilidades de seu trabalho “ainda há muito por fazer; este mesmo ensaio é um conjunto de hipóteses, algumas verificadas, outras várias por investigar, todas elas passíveis de discussão” (PARANAGUÁ, 1985, p. 2).

No começo do capítulo “Bibliografia”, Paulo Paranaguá (1985, p. 52) afirma ser o primeiro autor a propor uma história comparativa dos cinemas da América Latina, e que “até o momento, a parca bibliografia sobre o assunto se limitou a justapor capítulos nacionais, país por país, sem a menor tentativa de integrar a historiografia em um estudo comparativo”. O autor se coloca, assim, como um precursor da História do Cinema Latino-Americano. Arlindo Machado (2010), ao iniciar seu artigo “Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina”, também revela as dificuldades de remontar esse histórico devido a “maldição de um quase completo desconhecimento” e cita a falta de distribuição, preservação e análises das obras como obstáculos.

Embora trate de tecer críticas e reorganizar alguns dados de outros trabalhos, Paulo Paranaguá (1985) mantém parte dos problemas metodológicos de suas fontes. O primeiro deles é a repetição da analogia entre a história do cinema e a vida de um ser humano. Em dado momento, por exemplo, Paranaguá afirma que “outros depoimentos de *nascimento* do cinema na América Latina são mais tardios” (PARANAGUÁ, 1985, p. 6, grifo nosso). Afinal, a partir da lógica evolutiva de “crescimento e maturidade”, como a vida de um ser humano, sugere-se que um filme ou uma época deve superar a anterior (BERNARDET, 2005), assim, as obras que buscam estéticas comuns a outros momentos, são distanciadas dessa comparação em função da temporalidade linear.

A periodização de Paulo Paranaguá baseia-se principalmente na produção de filmes. Apesar de o autor citar dados como: no México “trinta e seis salas de exibição abriram no ano de 1911, devido a migração de camponeses para a cidade” (PARANAGUÁ, 1985, p. 8); ou que, a reconstituição histórica pertencia a um processo no qual o cinema buscava respeito

acadêmico e conquistar o público burguês (IDEM), nenhum estudo explícito sobre o público é levado em conta. É claro que os dados para analisar o público talvez fossem escassos na época, mas algumas informações sobre as salas de exibição poderiam ter sido abarcadas; ou que fosse estabelecido um parâmetro mínimo sobre as estréias e circuitos em que eram exibidos os tais filmes; ou ainda que fossem incluídas citações das revistas de cinema da época. No entanto, o que se verifica neste trabalho é uma intenção de construir os períodos a partir da já averiguada produção fílmica, sem expandir os horizontes da construção da história.

O trabalho publicado anos mais tarde por John King (1994) é mais amplo. A reunião de diversos estudos já realizados sobre a arte e a indústria cinematográfica em cada país, permite ao autor descrever filmes, analisá-los, inclusive incorporar dados sobre a recepção de cada um, a influência em cinemas posteriores e ir além da primeira organização realizada por Paulo Paranaguá. John King (1994) divide a análise histórica por países, avaliando dados como o número de importações cinematográficas, salas de exibição e também descreve outras artes e movimentos em cada lugar, auxiliando na localização do cinema na história de cada país.

Para esta divisão dos períodos que se tornou canônica (PARANAGUÁ, 1985; KING, 1994): durante o “cinema mudo”, as iniciativas cinematográficas teriam se dado mais à nível regional ou, no máximo, nacional, com muita importação de filmes estrangeiros. Com a chegada do cinema sonoro, uma corrida em busca da industrialização e outros fatores históricos, permitiu a construção de produtoras e a busca pelo fortalecimento dos cinemas nacionais, a partir da interferência do Estado.

Ao se basear na literatura clássica de vários países, a periodização através dos filmes realizada por Paranaguá não inclui no período mudo nenhuma mulher. Enquanto John King (1994) absorve parte das contribuições feitas pelas historiadoras e recupera nomes de mulheres descobertas ao longo da década de 1980. Na seção sobre cinema mudo mexicano, por exemplo, o texto de John King (1994) traz uma citação de Mimi Derba, que revela sua motivação para sonhar com uma indústria cinematográfica mexicana, antes que se pudesse prever a força que tal empreendimento viria a ter no país:

Tenho visto no estrangeiro (...) filmes que são chamados mexicanos e nos quais nos apresentam aos olhos do mundo como verdadeiros selvagens. Nos Estados Unidos há um interesse primordial em mostrar um México inculto, cheio de supostas maldades e vícios, sem nos fazer justiça, sem reparar em nossas bondades e grandezas, e minha tarefa será precisamente fazer que no exterior se saiba, mediante a utilização de atores mexicanos, que no nosso país tem pessoas cultas, que há coisas dignas de atenção e que essa selvageria, esse atraso que utilizam para nos descrever em filmes mentirosos,

pode ser, talvez, um acidente do período revolucionário pelo qual atravessamos, mas não um estado geral das coisas⁵ (EXCELSIOR, 1917 apud KING, 1994, p. 39)

Deste modo, John King (1994) dá conta de inserir Mimí Derba na história, com sua devida importância de pioneira da indústria mexicana, para além de pioneira "entre as mulheres". Mais adiante ele ainda qualifica *El automovil gris* (Enrique Rosas, 1918), realizado pela produtora de Derba, como o filme mais interessante da época, cabe frisar que o nome de Mimí Derba não é relacionado pelo autor como produtora do filme. Quando John King (1994) narra a censura do cinema na época do presidente Huerta, também poderia inserir as funcionárias responsáveis pelo departamento de censura: Adriana e Dolores Elhers. É satisfatório que outras tantas diretoras apareçam em seu texto, algumas brevemente e outras mais profundamente, sendo algumas delas: Gilda Abeu, Carmem Santos, Margot Benacerraf, Matilde Landeta e Sara Gómez, mas também é possível notar as ausências por conta da desatualização da obra. Há um avanço no reconhecimento das realizadoras, mas ainda insuficiente.

O segundo período abordado por estes autores, trata do “cinema industrial”, tanto Paulo Paranaguá (1985), quanto John King (1992) partem do pressuposto que apenas Argentina e México consolidaram uma indústria cinematográfica na América Latina, e que o Brasil não teria conseguido o mesmo. O estudo de ambos é conduzido por uma atenção grande a estas três cinematografias, resumindo brevemente a cinematografia dos demais países que excedem o eixo Argentina-Brasil-México.

A chegada do cinema sonoro sincrônico implicou uma verdadeira revolução tecnológica, econômica e estética, confluindo no que se denomina período industrial. Foi quando surgiram empresas estatais como a distribuidora Pelmex, responsável por vender os filmes mexicanos para todo o mercado latino-americano (PARANAGUÁ, 1985). Esta circulação de filmes mexicanos e argentinos no continente, permite designar, pela primeira vez, um mercado e um público latino-americano, portanto, apontar para a existência de um cinema latino-americano. Mais que isso, pode-se dizer que o México marcou e influenciou a cinematografia da região neste período segundo FRIAS, (2016, p. 17) “Durante quase três décadas, a produção dos estudos mexicanos e, em menor medida, argentinos marcou pautas,

⁵ Tradução própria. Original: He visto en el extranjero (...) películas que son llamadas mexicanas y en las cuales se nos presenta a los ojos del mundo como verdaderos salvajes. En los Estados Unidos hay primordial interés en mostrar un México inculto, lleno de supuestas maldades y vicios, sin hacernos justicia, sin reparar en nuestras bondades y grandezas, y mi tarea será precisamente hacer que en el exterior se sepa, mediante la utilización de actores mexicanos, que en nuestro país hay gente culta, que hay cosas dignas de atención y que ese salvajismo, ese atraso que utilizan para describirnos en películas mentirosas, puede ser, tal vez, un accidente del período revolucionario por el que atravesamos, pero no un estado general de las cosas

modelou gêneros e subgêneros, potencializou figuras e temas, e ganhou um mercado continental relativamente sólido”⁶

O terceiro período historicizado por estes autores, apresenta o movimento que foi conhecido como Novo Cinema Latino-Americano⁷, fundado a partir de uma agenda política em comum, entre cineastas de vários países que se encontraram no Festival de Viña del Mar (Chile), em 1967. No entanto, há que ressaltar que o cinema novo é em si um movimento, com manifestos e autores específicos, não um período. Nem todas as reivindicações de mudanças no campo cinematográfico, surgidas a partir dos anos 1960, se enquadram na categoria Cinema Novo. É notável que ao nomear um período com o nome de um movimento, diretamente se exclui toda cinematografia não ligada ao dito movimento e produzido na época, excluindo, por exemplo, os filmes realizados por mulheres.

Os Novos Cinemas foram responsáveis por revisar e construir uma historiografia dos cinemas nacionais na América Latina. Através de revistas de cinema e do cineclubismo, a crítica e a cinefilia passaram a discutir os marcos históricos dos cinemas nacionais, para construir uma tradição cinematográfica que permitisse o desenvolvimento do cinema independente com características locais próprias. Estas especificidades estéticas e políticas, foram enfatizadas em diversos manifestos que propuseram a vocação social do cinema latino-americano. Defendendo a produção de filmes “interessados” (GARCÍA ESPINOSA, 1969), que seriam os filmes voltados para os problemas coletivos da população ou um “cinema junto ao povo” (GRUPO UKAMAU, 1979).

A busca por obras que tenham o cunho autoral e político específicos que estes cineastas e críticos valorizavam, excluiu obras que não atendiam suas expectativas. Glauber Rocha, por exemplo, propôs exatamente isso em “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, publicado em 1963, ele se opõe à divisão “cinema mudo” e “cinema sonoro”, propondo que o cinema seja dividido como “cinema comercial” e “cinema de autor”, valorizando artisticamente apenas o segundo. Ao revisar os filmes do cinema brasileiro, ele organiza uma curadoria estritamente ligada a sua proposta ideológica, demarca filmes que deviam ou não ser levados em conta para pensar o passado e construir o futuro do cinema brasileiro.

As práticas de exclusão de uma visão panorâmica da arte cinematográfica para além dos filmes, se enraizou como tradição de validar apenas o dito “cinema de autor” na escrita da

⁶ Tradução própria. Original: Durante casi tres décadas, la producción de los estudios mexicanos y, en menor medida, argentinos marcó pautas, modeló géneros y subgéneros, potenció figuras y temas, y ganó un mercado continental relativamente sólido

⁷ No Brasil o movimento foi concebido como Cinema Novo e nos países hispanofalantes como Novo Cinema, neste trabalho ambos termos são usados como sinônimos.

história. O que é repercutido por Paulo Panaraguá (1985), no capítulo sobre o “período” Cinema Novo, em que ele toma as palavras de Paulo Emílio Salles Gomes para dizer que “durante a década de 1950, a mediocridade constituiu o denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema” (PARANAGUÁ, 1985, p. 37). Após essa perigosa afirmação, ele busca citar as exceções desta década: Luis Buñuel, Leopoldo Torres Nilson, Nelson Pereira dos Santos, Fernando Birri, e outros fundadores ou precursores do movimento Cinema Novo ou *Nuevos Cines*.

Paulo Paranaguá (1985) se recusa a escrever sobre aqueles cinemas “ainda enraizados” no modelo industrial, com “ainda enraizados” o autor induz a interpretação de que o cinema industrial é uma fase a ser superada, escrevendo a história partir dos preceitos do cinema novo, que busca se opor ao cinema clássico-industrial.

Karla Holanda (2017a) tensiona as categorias Cinema Novo e Cinema Marginal como periodizações para o cinema brasileiro, apresentando categorias paralelas a estes cinemas, como a chanchada, o cinema comercial e o que ela chama “cinema moderno de autoria feminina”. Apontando que a categoria “autoral”, reivindicada pelo movimento cinema-novista, é essencial na não inclusão de certos nomes na história do cinema, como Gilda Bojunga, gestora de alguns departamentos de cinema brasileiro e realizadora, também omitida da história. Em sua análise da carreira de Bojunga, Schvarzman (2017) aponta como as diferentes funções ocupadas pela realizadora permitem entrever papéis que, desde os primórdios do cinema brasileiro, eram muitas vezes exercidos por mulheres e não eram creditados nos letreiros e fichas técnicas dos filmes.

Isabel Seguí (2019) resume a questão ao afirmar que o “autorismo” não seria um problema se fosse apenas mais uma forma de enfoque, entre muitas utilizadas, mas que até agora este sistema tem monopolizado a interpretação do cinema político latino-americano e isso tem a grave consequência de invisibilizar as mulheres do relato histórico.

O primeiro problema com usar “Cinema Novo” como periodização é excluir as propostas cinematográficas que não pertenciam a ele: animação, cinema experimental e autores e autoras que buscavam outras estéticas, além de evidenciar apenas os diretores e diretoras, ignorando todas as funções e leituras que não partem de uma “autoria”. Ou o período deve ser definido cronologicamente a abarcar as diferentes propostas que coexistem, ou outros métodos de organização deveriam dar conta das demais propostas. A segunda questão com o movimento, diretamente ligada a nossa crítica, é a não inclusão de realizadoras em seus textos, mesmo quando pertenciam ao movimento. A maioria delas só vieram a ser descobertas décadas mais tarde, como Beatriz Palácios e Liliana de La Quintana, ambas do coletivo Ukamau na Bolívia,

que eram desconhecidas apesar de colaborarem com os filmes do coletivo, e só vieram a ser conhecidas depois que dirigiram seus primeiros longas-metragens nos anos 1980, ou ainda Consuelo Saavedra que nem sequer se pode dizer que foi reconhecida (ver capítulo 4).

Reconhecendo as falhas metodológicas que excluíram as mulheres da historiografia que cobre o período dos anos 1960 e 1970, vamos revisar quem foram as realizadoras que produziram dentro do cinema novo, para compreender como não foram historicizadas junto a ele. Assim reconheceremos as realizadoras que produziram paralelamente aos movimentos cinema-novistas, através de diversos movimentos feministas no cinema, que coexistem ao “cinema novo”.

2.3 A HISTÓRIA DAS MULHERES NO CINEMA LATINO-AMERICANO

Na América Latina, dos anos 1960 e 1970, as propostas vanguardistas do cinema novo contribuíram para o entendimento da história cinematográfica como espaço de disputa de poder, integrado à ideia de conflito social. A partir destes movimentos surgiram novas propostas historiográficas que abarcam o cinema latino-americano em conjunto, através de suas singularidades e diversidades, como “Les cinémas d'Amérique Latine”⁸ (HENNEBELLE E DRAGON, 1981), “O cinema na América Latina” (PARANAGUÁ, 1985) e mais tarde “El carrete mágico” (KING, 1992). No mesmo momento, nos Estados Unidos, teóricas e críticas feministas teciam análises sobre as bases da narrativa clássica hollywoodiana a partir do uso da psicanálise para analisar a percepção do gênero feminino na tela (MULVEY, 1983). A busca por uma nova representação das mulheres no cinema, seria reivindicada por uma geração de realizadoras da América Latina.

A década de 1970 também marca o começo de uma nova onda do movimento feminista nos países da América Latina. O movimento que já vinha despontando desde a década de 1960, eclode com a organização, pela ONU, do Ano Internacional da Mulher, em 1975. Para o cinema, estas ações marcam o lançamento de festivais, exposições, projeções e debates acerca da participação das mulheres na indústria cinematográfica. Eventos que colaboraram na formação de festivais, coletivos, lançamento de novos filmes e abriram um longo caminho para a discussão dos arquétipos femininos e das mulheres enquanto realizadoras. Movimento, no entanto que não inclui as pautas do feminismo negro e em seguida é criticado por ele.

⁸ Não acessado por este trabalho.

No México, país que sediou a 1ª Conferência Internacional da Mulher, do Ano Internacional da ONU, a partir de uma sessão que exibia filmes de realizadoras, se curou a amnésia sobre a obra da diretora Matilde Landeta, 24 anos depois dela ter deixado de dirigir. Aquele ano também marcou a fundação do “Colectivo Cine Mujer México” (1975-1987), que estreou com o filme *Cosas de mujeres* (1975-1978), outras tantas diretoras surgiram, a partir das novas propostas da década de 1970: Celia Rosales Román (*Partera empírica*, 1973), Lourdes Portillo (*Despues del Terremoto*, 1979), Beatriz Mira (*Herbolaria y medicina*, 1977) e Dorotea Guerra (*Acaso Irreparable*, 1976), por exemplo.

No Brasil, foi realizado no MAM Rio uma mostra seguida de debate, intitulada “A mulher no cinema brasileiro: da personagem a cineasta”, com apoio do Instituto Nacional de Cinema (INC), da Embrafilme, da Cinédia, do Museu da Imagem e Som de São Paulo (MIS-SP), da Fundação Cinemateca Brasileira, da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro e da família de Lia Torá (SARMET; TEDESCO, 2017). No mesmo ano, durante “o encontro histórico das latinas, que marcaria o início do movimento de mulheres no Rio de Janeiro, as mulheres amefricanas estavam presentes e distribuíram um manifesto” (GONZÁLEZ, 2020, p. 148). Fatos que nos ajudam a entender a pluralidade de debates e movimentações em torno das atividades daquele ano.

No ano seguinte, 1976, a Embrafilme financiou a participação de seis filmes dirigidos por brasileiras no Festival Internacional de Mulheres de Nova Orleans⁹ (SARMET; TEDESCO, 2017). Em 1979, foi organizada a “Associação Brasileira das Mulheres de Cinema”, que teve atividades regulares até meados de 1981 e tinha como objetivo a participação de mulheres na diretoria da Embrafilme. Mais tarde, em 1985, foi fundado o “Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro”, que teve suas atividades até 1987 (SARMET; TEDESCO, 2017). A década de 1970, também marcou a estreia de várias diretoras brasileiras, como Teresa Trautman (*Os homens que eu tive*, 197), a videasta Rita Moreira (*Mães Lésbicas*, 1972) e a pioneira negra brasileira Adélia Sampaio (*Denúncia vazia*, 1979).

Na Colômbia, foi fundado em 1978, por Eulalia Carrizosa, Cecilia Ramirez, Sara Bright, Clara Riascos e Patricia Restrepo o “Colectivo Cine Mujer Colômbia” que possuía uma moviola própria, batizada de Margarita (PRIETO, 1982) e produziu diversos filmes. Obras que se interessavam pelo papel das mulheres “invisíveis” na sociedade (CHAPARRO GONZÁLEZ; OSÓRIO, 2016). Paralelo ao coletivo, novas diretoras colombianas também

⁹ Os filmes foram: *Nordeste*, *Cordel, repente, canção* (Tânia Quaresma, 1975), *Os homens que eu tive* (Tereza Trautman, 1973), *Encarnação* (Rose la Creta, 1974), *O choro dele* (Leilany Fernandes, 1975), *Getúlio Vargas* (Ana Carolina, 1974) e *Pé direito* (Nazareth Ohana, 1975).

estreadam naquela década, como Camila Loboguerrero (*José Joaquín Barrero*, 1972) e Patrícia Restreppo (*El alma del maíz*, 1975).

A efervescência de novas produções realizadas independentes realizadas por mulheres, ou por coletivos ocorreu em toda América Latina e Caribe. Para complementar os exemplos podemos citar as chilenas Valéria Sarmiento (*Los minuterios*, 1972) e Angelina Vazquez (*Crónica de salitre*, 1971); as cubanas Rebeca Chavez (*Nacha Guevara*, 1978) e Marisol Trujillo (*La emulación socialista*, 1973); a martinicana Elzhan Palcy que estreou com um episódio para TV (*The Messenger*, 1975) e mais tarde se tornaria a primeira diretora negra produzida por Hollywood, antes de Julie Dash com *A Dry White Season* (1989); na Bolívia, o coletivo “Cine mujer y vídeo” só viria a ser fundado nos anos 1990, mas a década de 1970 marca a estréia das primeiras diretoras do país: Daniele Caillet (*Warmi, mujer en quechua*, 1978), Raquel Romero (*El consejo histórico de Caracas*, 1979) e a animadora Liliana de la Quintana (*Aguatiris*, 1979); e no Peru, é a década que Nora Izcue estreia seu primeiro filme (*Runan Caycu (soy un hombre)*, 1973). Outros países também tiveram suas pioneiras, como Yanara Guayasamín, no Equador (*Sra. Victoria*, 1988) e no Uruguai, Beatriz Flores Silva (*Un cuento con un pozo*, 1988).

O fim das ditaduras do Cone Sul (Argentina em 1973, Brasil em 1984, Uruguai em 1985, Paraguai em 1989 e Chile em 1990) trouxeram fôlego e liberdade às produções, acelerando ainda mais o aumento de realizadoras. Esse *boom* motivou as primeiras publicações que traçaram algum panorama dos filmes realizados por latino-americanas. Em 1986, Teresa Toledo publicou “Realizadoras latino-americanas, as fases 1959-1987”, pela Cinemateca de Cuba, listando mais de 700 filmes realizados por 300 mulheres. O livro marca sua importância ainda nos dias atuais, pela escassez de produções que tratam de reunir as realizadoras do continente. Não tivemos acesso a nenhuma cópia deste trabalho, mas em trecho citado por Tedesco (2012), Teresa Toledo explica que suas fontes foram livros, folhetos, catálogos de festivais e que sua maior dificuldade em organizar estas fontes foi a quantidade de dados contraditórios entre suas fontes.

Na tentativa de romper algumas confusões, como quem foi a pioneira de cada país, TEDESCO (2012) elabora uma tabela, a partir do trabalho de Teresa Toledo, com o nome das realizadoras e seus respectivos filmes que vêm a marcar o pioneirismo em seus países. Na Argentina ela aponta *La niña del bosque* (Emilia Saleny, 1917) como a estreia da primeira diretora no país, mas atualmente, através do trabalho de Mafud (2017), a pioneira argentina seria Angelia García com seu filme *Un romance argentino* (1915); na Bolívia os estudos da autora apontam para *María Lionza, un culto de Venezuela* (1980), quando o correto seria

apontar *Warmi, mujer en quechua* (Danielle Caillet, 1978); no Chile seus estudos passam muito longe, apontando Marilú Mallet como pioneira do país ao dirigir *Amuhuelai-mi (Ya no te irás)* (1971), quando o Chile teve várias diretoras em períodos anteriores, como o cinema mudo, e sua pioneira deveria ser Gabriela Von Bussenius que estreou com *Malditas sean las mujeres* (1925), sucedida por Rosario de la Serna e Alicia Armstrong, todas diretoras ainda na década de 1920. Não seguiremos confrontando os dados de Teresa Toledo e Marina Cavalcanti Tedesco, mas com estas informações já se pode averiguar a necessidade de atualização dos dados e novos estudos que tratem de reunir os dispersos artigos e pesquisas para renovar o catálogo.

No Brasil, também na década de 1980, Heloísa Buarque de Holanda publicou uma série de catálogos, intitulados "Quase Catálogos": no primeiro, ela lista as realizadoras do cinema brasileiro; no segundo, as artistas plásticas; e no terceiro, as estrelas do cinema mudo. No "Quase Catálogo 1" (1989) se encontram fichas técnicas de filmes realizados por mais de 300 diretoras brasileiras, ou estrangeiras que dirigiram no Brasil. Em grande maioria, os filmes listados por ela são curtas-metragens e documentários. O que parece se justificar pelo baixo custo destas produções e ilustrar as dificuldades enfrentadas por estas mulheres para se estabelecerem na produção de longa-metragem de ficção.

Ainda assim, não há uma continuidade ou um esforço historiográfico para reconhecer a participação das mulheres enumeradas por estas autoras. E estas publicações não significaram o reconhecimento imediato das obras elencadas por elas, nem que a disputa das mulheres por seu espaço na história do cinema tenha alcançado os avanços desejados. Na última década, diversos festivais e ações para promover a obra de realizadoras continuam a acontecer, justificados pela divisão de gênero ainda não ser igualitária no cinema. Marina Cavalcanti Tedesco aponta como ainda estamos apenas no começo desta longa jornada:

Como se pode perceber, foi através do enorme esforço de diversas mulheres, as quais resolveram contrariar seus destinos de gênero, que a realização cinematográfica tem se tornado também feminina na América Latina – um processo que está longe de poder ser considerado terminado, posto que em nenhum país da região o número de diretoras sequer se aproxima do de diretores. (TEDESCO, 2012, p. 104)

Em 1996, Patrícia Torres San Martin escreveu seu artigo "Cine latinoamericano de mujeres: memoria e identidad", o qual a autora qualifica como a primeira tentativa de reconstruir as continuidades e descontinuidades do cinema feito por mulheres latino-americanas. A partir da organização dessas informações ela busca sintetizar o trabalho dessas cineastas e apontar a persistência de um status marginal, histórico, social, trabalhista e sexual

em suas obras. Mais tarde, Patrícia Torres San Martín (2005) ressalta a importância das articulações de movimentos feministas na década de 1970, como o Colectivo Cine Mujer (México e Colômbia), o Grupo Feminista Miércoles (Venezuela) e outros que buscaram uma expressão cinematográfica propriamente feminina, revelando que os filmes produzidos por estes coletivos tratavam de temas próprios do mundo feminino, como o aborto, trabalho doméstico, direitos da mulher e a prostituição.

O recado dado por estas realizadoras é de que se o cinema do continente pretendia ser revolucionário, anti-colonial e comprometido com os problemas de seu povo, como reivindicado pelos cinema-novistas, deveríamos entender que o cinema só seria revolucionário se discutisse também a opressão da mulher na sociedade. No entanto, parece que a discussão não só não se esgota, como está sempre longe de atingir seus verdadeiros objetivos. É o que apontam Andrea Armentano e Sofía Torre, no catálogo da Mostra Mulheres em Cena (2016):

Invisibilidade, essa foi a palavra que mais nos marcou quando começamos, [...] a pesquisar sobre a mulher latino-americana no cinema. Sentíamos que era uma discussão que estava a ponto de explodir, mas, ao mesmo tempo, uma constatação tão antiga que parecia um absurdo em 2013 [...] ser ainda necessária essa discussão, ser ainda necessário a mulher lutar por seu espaço no meio cinematográfico. No meio de nossa pesquisa nos deparamos com um abismo. Abismo em muitos aspectos: a falta de mulheres realizadoras em muitos países latino-americanos, a escassa quantidade de mulheres diretoras em um lapso grande de tempo, a enorme lacuna de importantes prêmios a cineastas mulheres. (ARMENTANO; TORRE, 2016, p. 4)

O surgimento de festivais especializados em cinema de mulheres, LGBT, negro e indígena vieram para suprir essas necessidades apontadas. E evidenciam a necessidade da revisão da história já escrita, a partir de novas reorganizações, que não se validem apenas pela divisão nacional e sejam capazes de expressar apontamentos a partir do imaginário proposto por outras experiências identitárias.

Ainda que algumas elaborações teóricas e historiográficas, sobre as realizadoras do cinema latino, venham estruturando a possibilidade de tecer um panorama do cinema dirigido por mulheres na região, é essencial expandir o horizonte dessas análises também na escolha de objetos. Para além do emprego de análises narrativas e estilísticas da direção, é indispensável sinalizar as contribuições artísticas vindas de outras áreas ocupadas por mulheres, como a direção de arte, a montagem, o roteiro, a fotografia, a produção, o som, a distribuição, a exibição, a preservação e formação. Também é preciso realizar mais estudos como o de Sarmet e Tedesco (2017) em relação às articulações feministas (ou de mulheres) no cinema latino-americano, incluindo desde as organizações de mulheres aristocráticas (ver capítulo 2) que

ocorreram ao longo da década de 1920, até as de propósito feminista das décadas de 1970 e as mobilizações em coletivos, festivais e produtoras atuais.

Por um lado, a categorização “cinema de mulher”, e sua descendência aqui proposta “cinema de mulheres latino-americanas”, pode vir a colocar a obra destas realizadoras como um subproduto da arte cinematográfica. Porém, é preciso avançar na pesquisa e preservação acerca da participação das mulheres latino-americanas nessa história, suas propostas enquanto autoras capazes de plantear avanços estéticos, narrativos, teóricos e em modelos de produção para além de suas identidades de gênero, para incluí-las nos cânones historiográficos.

3 PANORAMA DAS PIONEIRAS NA AMÉRICA-LATINA: DO CINEMA MUDO AO INDUSTRIAL

Muitas mulheres atuaram nas atividades cinematográficas dos países latino-americanos e colaboraram para a produção, distribuição e crítica desde o princípio da atividade cinematográfica nesses países, ainda que seus nomes sejam desconhecidos pela maioria do público e estudiosos da arte cinematográfica. A partir da leitura de trabalhos dispersos, podemos observar que várias mulheres impulsionaram o cinema na América Latina e no Caribe.

No Peru, Maria Isabel Sanchez Concha é uma das mais antigas cineastas do continente, muito conhecida no âmbito da literatura pelos pseudônimos que invertem a escrita de seu nome de solteira e de casada, Belsarima e Marisabidilla (RABELO, 2021), escreveu o argumento da segunda ficção peruana *Del manicomio al matrimonio* (1913), e impulsionou a indústria cinematográfica em Lima nos anos 1910. A direção deste filme é um caso não resolvido pela história, segundo Carla Rabelo (2021a) há trabalhos que apontam para a inédita direção da própria Sanchez Concha, o que a colocaria como primeira diretora nas Américas, antes de Louis Weber. Também há relatos que concluem que a direção foi do fotógrafo do filme Fernando Lund. É interessante ressaltar que o filme foi estreado numa exibição organizada por mulheres. Independente da resolução deste caso, Sanchez Concha mantém a marca de pioneira peruana com a direção de *El Peru ante el mundo* (1925).

O trabalho de Rabelo (2021b), ainda inconcluso, questiona justamente o apagamento de Sanchez Concha e outras pioneiras do cinema peruano na história, como a diretora Stefania de Nalecz Socha, a crítica cinematográfica María Wiese, a roteirista Patricia Pardo de Zela, até o trabalho de Nora Izcue, iniciado na década de 1960.

A invisibilização de realizadoras e suas redescobertas se estendem por todo o cinema latino-americano. Na Argentina, por exemplo, Lúcio Mafud (2017), aponta para a participação das mulheres no contexto de expansão do cinema nacional entre 1915 e 1919, período que, segundo o autor, as mulheres produziram e dirigiram filmes através da organização de eventos “filantrópicos”, voltados para as classes aristocráticas. Os filmes eram produzidos por grupos de mulheres beneficentes e exibidos para convidados da elite, cujo lucro era revertido para instituições de caridade como hospitais e orfanatos.

A partir da descoberta destas obras, a primeira diretora argentina conhecida é Angélica García, diretora de *Un romance argentino* (1915), produzido pela Comissão de Damas do Hospital San Fernando, a segunda seria Rosa Cano, com *El tímido o El candidato fracasado* (1915), mas ela terminou passando o cargo de direção para Manuel López, embora tenha sido

roteirista e influenciado a direção do filme, produzido pela associação rosarina¹⁰ Damas de Caridad. Para Lúcio Mafud (2017) a aparição destas mulheres nesta posição não é casual, “pois a filantropia é uma atividade que a sociedade patriarcal naturalizava nas mulheres de classe alta” (MAFUD, 2017, p. 53).

Para mensurar a importância destas obras, observamos que entre 1913 e 1914 apenas dois longas argentinos haviam estreado, *Nelly o La primita pobre* (Luis Klappenbach, 1913) e *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914), sendo este segundo o primeiro filme “filantrópico” do país (MAFUD, 2017, p. 52-53). E em 1915, dois longas beneficentes foram produzidos. Numericamente pode-se concluir que o cinema filantrópico não era apenas uma subárea do cinema argentino, mas um dos principais modelos de financiamento no momento, impulsionador de uma arte ainda em expansão. Além de responsável por fomentar a atividade audiovisual entre as elites, como explica o autor:

O poder do dinheiro, canalizado agora através do financiamento de filmes de ficção, permite aos membros da elite ascender a um espaço até agora vedado, a tela, e assim ocupar um lugar de centralidade em um espetáculo cada vez mais popular dentro da classe, o cinematógrafo, que diferente das representações teatrais ou musicais dos festivais beneficentes, os condenava inalteravelmente durante a projeção ao anonimato e à uniformidade do espectador de cinema. Agora podiam vivenciar também o protagonismo e a individuação, características das estrelas cinematográficas que se veneram. (MAFUD, 2017, p. 55)¹¹

A participação de duas mulheres na realização de dois longa-metragens de ficção em 1915, como responsáveis pela popularização do cinematógrafo entre a aristocracia argentina, é um destes dados que por algum motivo se perderam na construção da “História do cinema latino-americano”, e agora vêm sendo reunidos em trabalhos preliminares, ainda não absolvidos pelos trabalhos panorâmicos de História do Cinema. Talvez estas pioneiras tenham desaparecido da memória por não circularem no cinema comercial, e algumas vezes não terem tido suas participações documentadas em jornais ou outras referências para os historiadores. Lúcio Mafud (2017) conclui que os nomes das diretoras foram retirados de suas obras, algumas vezes por suas vontades, outras não.

¹⁰ De Rosário, província argentina.

¹¹ Tradução própria. Original: El poder del dinero, canalizado ahora a través del financiamiento de películas de ficción, permite a los miembros de la elite acceder a un espacio hasta ahora vedado, la pantalla, y así ocupar un lugar de centralidad en un espectáculo cada vez más popular dentro de la clase como el cinematográfico, que a diferencia de las representaciones teatrales o musicales de los festivales benéficos, los condenaba inalterablemente durante la proyección al anonimato y a la uniformidad del espectador de cine. Ahora podían vivenciar también el protagonismo y la individuación características de las estrellas cinematográficas que se venera.

María Constanza Bunge Guerrico de Zavalía assinou o argumento de *La desconocida* (Alberto Casares Lung, 1922) de maneira anônima, como "La desconocida". Outro motivo da omissão de seus nomes era o constrangimento social e cultural de suas épocas de serem cineastas, o que ocorreu com algumas mulheres do cinema mudo, como menciona Lúcio Mafud para o caso de Rosa Cano, na Argentina:

Rosa Cano buscou deliberadamente ocultar sua autoria, já que a imprensa durante a filmagem mencionou que a 'autora é uma conhecida dama, mantendo em reserva seu nome'. Este ocultamento possivelmente dê conta de certo pudor por parte da mulher da elite a assumir a total autoria de um argumento para um novo meio como o cinema, um espaço de criação que estava associado em geral aos homens, o que lhe poderia acarretar uma certa exposição pública dentro de sua classe e o familiar juízo de valor sobre sua obra.¹² (MAFUD, 2017, p. 66)

Até a publicação da pesquisa de Lúcio Mafud, *Un romance argentino* era considerado, por algumas bibliografias, uma direção do marido da diretora: Manuel García Mansilla. O autor ainda cita outras obras escritas e dirigidas por mulheres entre 1915 e 1922 que não tiveram o nome de suas autoras revelados.

Por fim, cabe mencionar *El pañuelo de Clarita* (Emilia Saleny, 1917), terceiro filme de Saleny, uma das únicas obras realizadas por uma diretora latino-americana no período mudo ainda completa e recém-recuperada (FRADINGER, 2014), por muitos anos foi designada a Bautista Amé, que segundo palavras da própria diretora, traiu sua boa fé roubando seu filme (FRADINGER, 2014, p.17).

A popularização da nova linguagem entre as elites e a classe artística na América Latina nos anos 1920, desencadeou a escrita de artigos sobre cinema em revistas de arte e o surgimento de revistas dedicadas exclusivamente à sétima arte. Como *Cine Magazine*, *Pantallas y bambalinas* e *Mundo social*, no Chile, para as quais a cineasta e dramaturga Gabriela (Gaby) Von Bussenius Vega colaborou depois de estreitar *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* (1917) e consagrar-se a primeira diretora chilena.

Além de ser a primeira mulher a dirigir no país, *La agonía del arauco* (Figura 1) foi o terceiro longa-metragem realizado no Chile. Como o primeiro filme do país havia sido uma peça de teatro filmada e o segundo censurado. De determinada perspectiva, poderia-se afirmar

12 Tradução própria. Original: Rosa Cano buscó deliberadamente ocultar su autoría, ya que la prensa durante el rodaje mencionó que la “autora es una conocida dama, manteniéndose en reserva su nombre”. Ese ocultamiento posiblemente dé cuenta de cierto pudor por parte de la mujer de la elite a asumir la total autoría de un argumento para un nuevo medio como es el cine, un espacio de creación que estaba asociado en general a los hombres, la cual le podría acarrear una cierta exposición pública dentro de su clase y el consabido juicio de valor sobre su obra.

que Gabriela Bussenius dirigiu o primeiro longa-metragem de ficção chileno. A divulgação do filme na revista *Cine Gaceta* afirma que “até então se havia feito filmes somente por via do ensaio e para especular com o qualificativo de filme nacional” (CINE GACETA, 1917, p. 3), e ressalta todos investimentos efetivados pela Film Chile na construção de um estúdio e um laboratório. Baseada em relatos da época, Pilar Molina (2017) afirma que o filme teria tido sucesso e foi bem-aceito pelo público e que as paisagens chilenas eram aplaudidas durante a exibição.

Figura 1 - Difusão de *La agonía del Arauco*



Fonte: Revista Cine Gaceta, 1917.

No México, Patrícia Torres San Martín (1997), aponta que a partir da conquista de direitos ao voto feminino em 1953, os movimentos feministas dos anos 1960 e o Ano Internacional da Mulher em 1975, passa-se a recuperar propostas feministas no cinema. Então uma série de realizadoras do passado são reveladas: Mimí Derba, atriz vinda do teatro e influenciada pelos movimentos sufragistas (*MIMÍ DERBA*, 2000, 79min), que fundou a primeira produtora no país, a Azteca Films. Em 1917, dos 16 filmes estreados no México, seis foram realizados pela produtora de Derba, e três deles foram escritos por ela (TORRES SAN MARTÍN, 1997, p. 94). Entre eles, *La Tigresa* (Mimí Derba, 1917) que marca a sua estreia como a primeira diretora do país.

No entanto, a entusiasta Mimí Derba teve dificuldades de manter sua produtora numa cadeia cinematográfica ainda insuficiente, a empresa faliu no mesmo ano (KING, 1994) e seu nome desapareceu, até quando atuou no primeiro filme sonoro mexicano, *Santa* (Antônio Moreno, 1932), iniciando uma frutífera carreira como atriz em diversas produções entre as décadas de 1930 e 1950.

Ainda no México, as irmãs Adriana e Dolores Elhers, que tinham um estúdio de fotografia, foram apoiadas pelo presidente Carranza para cursar cinema nos Estados Unidos. Ao retornarem, em 1919, ocuparam cargos públicos em departamentos nacionais dedicados ao cinema: Adriana foi chefe do Departamento de Censura e Dolores, chefe do Departamento de cinematografia, subordinadas a Secretaria de Governo, as irmãs eram responsáveis por autorizar ou censurar filmagens no país e foram muito atacadas por isso (TORRES SAN MARTÍN, 1997).

Em 1922, as irmãs criaram o primeiro noticiário audiovisual do México, a *Revista Elhers* era uma publicação semanal, vendida diretamente para as salas de exibição, que foi produzida até 1929. Elas também abriram a Casa Elhers, de venda de projetores, que teve tanto sucesso que em 1954 abriu uma filial em Guadalajara. Além de serem reconhecidas participantes da fundação do Sindicato Cinematográfico, como afirma María del Carmen de Lara Rangel (2019) em seu artigo “El cine documental mexicano hecho por mujeres”. Sem esquecer que as irmãs Elhers, além de incentivar a projeção, o documentário e a reportagem com os projetos já mencionados, ainda realizaram alguns filmes “com câmera na mão”: *Un paseo en tranvía en la Ciudad de México* (1920), *Industria Petrolera* (1920), *Aguas potables de la ciudad* (1920), *Pirámides de Teotihuacán* (1921) e *Real España x Real Madrid* (1921) e *Museo de arqueología* (1921) (TORRES SAN MARTÍN, 1997, p. 95).

A participação das mulheres no cinema latino-americano não se reduz ao período mudo, como uma aventura interrompida. A corrida pela construção de estúdios e produtoras nacionais, ocorreu em maior parte após a chegada do som sincrônico (PARANAGUÁ, 1985). No Brasil, é neste período que surgiram as primeiras mulheres diretoras. Primeiro, a francesa Gilda Abreu, que dirigiu *O Ébrio*, em 1946. Logo, a atriz brasileira Carmem Santos, fundou a produtora Brasil Vita Filmes e produziu grandes diretores da época, como o aclamado Humberto Mauro, além de dirigir *Inconfidência Mineira*, em 1948.

Poderia continuar citando outros exemplos de diretoras que atuaram do período mudo ao industrial nos cinemas nacionais latino-americanos¹³, mas de alguma forma, não importa quantas diretoras pioneiras existam, todas as realizadoras latino-americanas da primeira metade do século XX tiveram suas obras pouco discutidas e evidenciadas pela história do cinema. Suas histórias vêm sendo recuperadas em estudos como os citados e esta dissertação, que tratam de conduzir o interesse pelas obras especificamente das mulheres. O que justifica que muitas das realizadoras citadas, só tenham sido redescobertas pela historiografia do cinema a partir da busca empreendida pelos movimentos feministas, nas décadas de 1960 e 1970.

No entanto, o que podemos concluir destes exemplos é que embora nunca em igualdade de condições, as mulheres vinham contribuindo em posições importantes para o desenvolvimento dos cinemas latino-americanos desde o começo desta atividade em seus países. Como realizadoras, críticas, formadoras de público, documentaristas, atrizes, funcionárias públicas ou nas mais diversas frentes possíveis. Pela ausência da materialidade de suas obras, relatos e outros documentos elas foram pouco estudadas, mas é significativo que nenhuma das realizadoras citadas até aqui tenha conseguido se firmar na carreira de direção ou produção nestes países. Na verdade, só se firmaram na indústria do cinema até aquele momento as mulheres que se dedicaram a ser atrizes¹⁴.

3.1 *ZOOM IN*: MULHERES NO CINEMA INDUSTRIAL MEXICANO

Como visto no capítulo anterior, as mulheres vinham participando ativamente na realização cinematográfica nos países latino-americanos através de diversas atividades. O México foi um dos países com grande número de mulheres realizadoras no período mudo, em relação a outros países da América Latina.

Para Paulo Paranaguá (1985), os camponeses que migraram para a capital do país constituíam um novo público desejoso de reconhecer-se nas telas. No entanto, o crescimento do cinema clássico-industrial e o aumento de produções anuais no país, teve efeito contrário na participação de mulheres. A regularização das atividades cinematográficas excluiu deliberadamente as mulheres da realização. Nesta seção veremos um breve panorama sobre o

13 Alguns exemplos mais. Na Argentina: Adelia Acevedo, Sansisena de Elizalde, Maria B. Celestini e Beatriz Guido (roteirista). No México: Elena Sánchez Valenzuela, Candida Beltrán, Cube Bonifant, Adela Sequeyro. No Peru: Angela Ramos Rotalde, Stefania de Nalecz Socha. No Uruguai: Rina Massardi.

14 Como as citadas Carmen Santos, Mimi Derba, Gilda Abreu, etc.

que foi a “época de ouro” e como este cinema industrial lidava com as mulheres trabalhadoras cinematográficas no México.

O México foi o país mais prolífico dentro do chamado “cinema industrial”, exportando dezenas de filmes por ano para os demais países da América Latina. Este período, chamado Época de Ouro (1939-1952) do cinema mexicano, nos interessa especialmente, porque a partir da circulação de filmes do México (e também da Argentina) entre os países hispanofalantes, podemos designar pela primeira vez a existência de um “cinema latino-americano”. A partir da compreensão que a circulação de uma mesma cinematografia em diversos países, conforma, no mínimo, um “público latino-americano”.

O sucesso de circulação internacional do cinema mexicano, remonta ao governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940), que deu início a diversas reformas de estatização de bens do país, atendendo às demandas da Revolução Mexicana, com um modelo de governo nacionalista (HERNÁNDEZ CHÁVEZ, 2002). Entre as reformas de Cárdenas veio a vinculação do cinema ao Estado, em 1939, o presidente decretou uma lei segundo a qual cada sala de exibição deveria projetar ao menos um filme mexicano por mês, e outra lei que favorecia a não dublagem de filmes estrangeiros, restringindo o público analfabeto ao cinema nacional. Estas medidas foram importantes para a consolidação da maior indústria de cinema da América Latina, mas também significou uma diminuição da participação das mulheres, que a partir dos novos sistemas de produção, foram definitivamente afastadas das decisões nos *sets* de filmagem.

Segundo Susie Porter (2004), desde os primeiros anos do Porfiriato (1876-1911), o governo mexicano passou a empregar mulheres na função pública. Primeiro, como professoras e, a partir da década de 1890, nos escritórios públicos. Já nos anos 1930, com a conquista de direitos trabalhistas e a valorização do trabalhador, passaram a ocorrer manifestações contra o emprego de mulheres nas repartições públicas, como a autora explica:

E ainda que houvesse quem se manifestasse contra o emprego de mulheres desde o princípio, o protesto mais vociferante apareceu na década de 1930. Para muitos mexicanos, a revolução de 1910 foi uma conquista masculina, no entanto, o número de mulheres na administração pública cresceu rapidamente.¹⁵ (PORTER, 2004, p. 41)

Em sua relação com o Estado, o cinema foi tomando a importância como projeção da vida mexicana na tela, constituindo um conjunto de referências para a construção da

¹⁵ Tradução própria. Original: Y aunque hubo quienes se manifestaron en contra del empleo de la mujer desde el principio, la protesta más vociferante apareció en la década de 1930. Para muchos mexicanos, la revolución de 1910 fue un hecho masculino, sin embargo, el número de mujeres en la administración pública creció rápidamente.

autoimagem da população e da sua existência social (TAYLOR, 2006), ao que se denomina “imaginário social”. A linguagem cinematográfica era empregada com o objetivo de construir símbolos, que ao serem baseados em uma moral católica e republicana, incorporaram a masculinidade e o heroísmo masculino como base desse imaginário, a partir de preceitos modernos europeus, ou seja, a partir de uma perspectiva colonialista (ESCOBAR, 2011, p. 14).

Os filmes da chamada Época de Ouro naturalizam na tela aquela que deve ser entendida como a essência da “mexicanidade”, a partir de personagens que reforçam o protagonismo masculino na revolução mexicana e constroem a identidade das novas classes urbanas que se formaram a partir do êxodo rural e industrialização do país. Assim, o mundo social e culturalmente heterogêneo mexicano é apresentado através de um conjunto limitado de personagens e estilos de vida que se convertem no epítome “do mexicano” (ESCOBAR, 2011). O impulso da indústria no México, favoreceu a formação da indústria cinematográfica, como explica Elena Urrutia:

[...] O México dos anos quarenta, que transita de uma economia agrária a outra industrial, com o consequente crescimento de suas cidades e suas classes médias. Isto no momento determinante da Segunda Guerra Mundial, que representou em nosso país um estímulo fundamental das atividades produtivas e, entre elas, por suposto, a indústria cinematográfica. Por sua parte, as cidades, em particular a [Cidade] do México, cobram cada vez maior importância e ele se reflete de modo particular em a criação fílmica (URRUTIA, 1998, pg. 70)¹⁶

Julia Tuñon (1998) analisa a construção da imagem das mulheres no cinema industrial mexicano, ressaltando a compreensão binária de gênero (homem x mulher), em que o “feminino” é um modelo de comportamento que se deposita nas mulheres. Comportamentos limitados, como a vocação para a maternidade e a subordinação aos homens, sejam seus pais ou maridos. Este sistema de gênero é apresentado pelos filmes do período industrial mexicano a partir de sua construção de símbolos e significados, em que as mulheres devem ser procriadoras e submissas, e as personagens se movem de acordo com “os esquemas estabelecidos pela ideologia, que aludem a valores ditados pela moral dominante” (TUÑON, 1998, p. 74). Restando para as mulheres basicamente alguns arquétipos estereotipados nos

16 Tradução própria. Original: “[...] el México de los años cuarentas, que transita de una economía agraria a otra industrial, con el consiguiente crecimiento de sus ciudades y sus clases medias. Esto en el momento determinante de la segunda Guerra Mundial, que representó en nuestro país un estímulo fundamental de las actividades productivas y, entre ellas, por supuesto, la industria cinematográfica. Por su parte, las ciudades, en particular la de México, cobran cada vez mayor importancia y ello se refleja de modo particular en la creación fílmica”.

filmes como as amantes submissas, as mães dedicadas ou seu oposto a prostituta e a mulher devoradora.

Em busca de compreender os mecanismos pelos quais as mulheres foram impedidas de construir carreira naquele modelo de produção, é que escolhemos analisar a participação da única diretora mulher da "Época de Ouro" do cinema mexicano: Matilde Landeta. Tratando de compreender a partir da sua trajetória, quais os mecanismos que impediram mulheres de dirigir filmes e mais diretamente investigar porque a diretora só foi agregada aos livros de história do cinema muitas décadas mais tarde, nos anos 1970.

É interessante observar que a trajetória de vida da cineasta Matilde Landeta é atravessada pela revolução mexicana e a construção do imaginário da mesma, após seu fim. Landeta nasceu em 1913, três anos após o início da Revolução. Ela tinha apenas quatro anos quando Mimí Derba fundou a Azteca Films, e nove quando as irmãs Dolores e Adriana Elhers fundaram a *Revista Elhers*. No entanto, quando Landeta chegou à idade adulta, o sindicato cinematográfico dizia ser impensável uma mulher diretora no modelo industrial de produção. Os cargos reservados para mulheres eram limitados ao de atriz, maquiadora, figurinista e outras funções ditas "femininas". Quando Landeta decidiu se tornar diretora, em 1948, as mulheres ainda nem sequer eram legalmente cidadãs, já que não tinham direito a votar¹⁷.

É neste contexto que, entre muitos boicotes, ela dirige três filmes protagonizados por mulheres, em que busca construir outros imaginários para a figura feminina. Buscamos compreender como ela se tornou a única diretora neste período: se havia impedimentos diretos à sua carreira e quais. E por que apesar das evidências da importância de sua obra, inclusive ao questionar os papéis de gênero na narrativa, a diretora só foi ser reconhecida mais de 20 anos depois de suas direções.

¹⁷ O voto feminino nos países da América Latina foi conquistado primeiro pelas uruguaias, em 1917, mas foi regulamentado em 1932, com a primeira votação das mulheres nas eleições de 1938. No Equador, o voto feminino foi aprovado em 1929, no Brasil em 1932, no Chile em 1934, na Bolívia em 1938, na Argentina em 1947, na Venezuela, em 1946 e, por último, no México, em 1958 (YANAKIEW, 2012).

4 MATILDE LANDETA, UMA CINEASTA NO CINEMA INDUSTRIAL MEXICANO

Matilde Soto Landeta nasceu em 20 de setembro de 1913, em uma família burguesa, onde hoje se localiza o Centro Histórico do Distrito Federal, no momento em que se desenvolviam as lutas da revolução mexicana. Sua mãe faleceu quando ela tinha 3 anos, e por isso foi levada para viver em São Luís de Potosí, onde esteve com a avó materna e os irmãos até o fim da educação primária. Landeta deixou de ver seu pai e sua família paterna, retornando a vê-lo aos nove anos, segundo seu depoimento no filme *Matilde Landeta* (Patrícia Velasco, 1992), mas não manteve relações com ele, crescendo como órfã.

Depois de terminar a primária, ela foi estudar no Colégio de Damas del Sagrado Corazón (ORTEGA TORRES, 2003). Em texto escrito por ela mesma, Matilde Landeta (2001) recorda que assistiu a transformação nacional da revolução em sua infância, e que jamais esteve de acordo com sua mudança para o Colégio de Damas, onde, segundo ela, não aprendia a expressar o próprio pensamento. E que por conta própria, estudava inglês, francês e literatura, pensando em se qualificar para ter uma profissão, mesmo que não fosse habitual em sua época o emprego de mulheres na maioria das funções. Neste mesmo relato, a diretora recorda que a primeira vez que viu um filme foi em uma sessão de Damas Católicas, em San Luis Potosí, onde foi projetado um filme de Charles Chaplin. Ela só voltaria a ver filmes anos depois, quando estudou nos Estados Unidos.

O fato de que Landeta só tenha visto filmes a partir da ação de um grupo de mulheres católicas, que levaram Chaplin a seu colégio, evidencia a importância das organizações de mulheres em torno do cinema. Como os grupos beneficentes argentinos, relatados no capítulo anterior, em todos os momentos históricos, os coletivos de mulheres (aristocráticas, católicas, feministas, trabalhadoras, etc.) foram importantes para a construção de possibilidades de trasladar o cinema de uma geração de mulheres a outra, mesmo em meio aos boicotes e normas da sociedade patriarcal.

Aos 14 anos, Matilde e seu irmão Eduardo Landeta, foram estudar inglês no Colégio de San Cocteau, nos Estados Unidos, conhecimento linguístico que foi um dos fatores que contribuíram para sua entrada e estabelecimento na carreira cinematográfica, apesar de ser mulher, já que naquele momento, a aproximação do cinema mexicano com Hollywood demandava o conhecimento em inglês. Sua fluência no idioma pode ter criado uma rivalidade ainda maior para Landeta em seu trabalho na indústria cinematográfica, por ter qualificações para ocupar a vaga de muitos homens.

Segundo a introdução de José Luis Ortega Torres (2003) para o dossiê sobre Matilde Landeta, organizado pelo “Centro de Documentación e Investigación en Cinematografía”, foi em sua estadia nos Estados Unidos que ela se apaixonou pelo cinema ao assistir uma sessão pela segunda vez¹⁸. Tratava-se do filme *Old San Francisco* (Alan Crosland, 1927), um dos primeiros experimentos com som síncrono. A diretora recorda que teve até febre à noite, de tão impactada que ficou após a sessão (GAXIOLA, 1975). Anos mais tarde, ela acompanha seu irmão Eduardo a um estúdio, em que ele vai para gravar um pequeno papel na filmagem de *Sobre las olas* (Miguel Zacarías, 1932) e dali saiu encantada com o cinema e decidida a seguir a carreira cinematográfica.

Em entrevista, para Patricia Torres San Martin (1992), Landeta diz que aprendeu o ofício cinematográfico com Ross Ficher, aos 19 anos, quando ele lhe perguntou se ela queria ser continuísta, pois era o caminho para se chegar ao posto de direção, almejado por ela. Ele lhe trouxe diversos *scripts* em inglês para que ela estudasse e a ensinou como ler o roteiro e o *script*¹⁹. Quando Landeta demonstrou habilidades para entender as anotações técnicas, ele lhe conseguiu o trabalho de aprendiz em *El prisionero trece* (Fernando de Fuentes, 1933), filme no qual seu irmão faria o papel do prisioneiro. Ela trabalhou ajudando a todas as áreas, movendo refletores, cabos e fazendo a continuidade. Depois de aprendiz, ela estudou o argumento em inglês de *Su ultima canción* (John H. Auer, 1933) e recebeu o papel de continuísta do filme (LANDETA, 2001).

Nestes primeiros trabalhos, Landeta conquistou o respeito de Fernando de Fuentes, um dos maiores diretores mexicanos da época e passou a ser sua continuísta nos filmes *La Calandria* (1933) e na continuidade de sua famosa trilogia sobre a revolução iniciada com *El prisionero trece* e seguida por *El compadre Mendonza* (1933) e *Vámonos con Pancho Villa* (1935).

A partir dali Matilde Landeta, tornaria-se uma das melhores continuístas do país, e foi contratada exclusivamente pela Films Mundiales (TORRES SAN MARTIN, 1992), um dos maiores estúdios da época, que lhe pagavam o ano inteiro para não a perder, se tornando a única mulher *script supervisor* (continuísta e supervisora de roteiro) entre 1933 e 1945, período em que trabalhou com os maiores nomes do “cinema de ouro”, como Emilio Fernández, Julio

18 Ortega Torres (2003) aponta como a “primeira” ida ao cinema da diretora, mas em Landeta (2001), a diretora revela que já tinha assistido a sessão oferecida em seu colégio aqui citada.

19 O termo *script* foi mantido conforme as falas de Landeta (TORRES SAN MARTIN, 1992), pois pode-se referir a distintos documentos de produção, sendo a organização técnica da época diferente das atuais.

Bracho e Roberto Galvadón. De sua função inicial de revisar cenas e diálogos, a opinião de Landeta passou a ser indispensável para avaliar roteiros, iluminação, edição e cenários (MUÑOZ, 2005).

Além do que a diretora ainda viria a enfrentar para subir na hierarquia cinematográfica, ela revela que foi preciso se independizar da sua família para trabalhar, já que sua vontade não foi aprovada, menos ainda por desejar trabalhar com cinema (GAXIOLA, 1975). Situação que a fez se mudar com seu irmão para a Cidade do México, antes de se casar com o coronel Martín Toscano Rodriguez, em 1933, um homem mais velho por quem ela se apaixonou, o casamento só se deu baixo a condição de que ela continuasse trabalhando com cinema (*MATILDE LANDETA*, 1992, 22 min 43 s), ele não só concordou, como sendo um coronel revolucionário, “proporcionou algumas tropas que os filmes precisaram” (LANDETA, 2001, p. 296). Oito anos depois de casada, Landeta engravidou e teve um bebê, que nasceu com problemas de coração e faleceu no terceiro dia. Depois de três dias vendo o bebê sofrer, Landeta decidiu que não voltaria a viver aquilo e decidiu terminar seu casamento, para não correr o risco de engravidar outra vez (*MATILDE LANDETA*, 1992, 23 min 38 s). Ela se divorciou em 1943, tendo o casamento durado 10 anos, além deste relato não encontramos muito sobre este casamento. Também há um relato sobre algumas terras que seu marido e ela teriam comprado no estado de Sonora, em Gabriel Muñoz (2005).

Em 1943, depois de trabalhar em dezenas de filmes, Landeta já havia escrito seu argumento de *Tribunal de Menores* (ver 3.4) e desejava se promover a Assistente de Direção para aprender a organização do departamento de direção, pois ela já dominava as funções técnicas e este parecia ser o caminho natural para chegar ao posto de diretora. Naquela época, o “Sindicato de Técnicos y Manuales” se compunha de diferentes departamentos, os assistentes, os fotógrafos, o *staff*, os *scripts*, etc. Então ela tratou de enviar sua petição aos Assistentes de Direção (TORRES SAN MARTIN, 1992), para poder atuar como tal.

Na época, Landeta tinha um enorme reconhecimento técnico que a levou a trabalhar nas melhores condições e produções do momento, e inclusive tornar-se professora de Técnica Cinematográfica, no “Instituto Cinematográfico”, organizado pelo crítico, dramaturgo e diretor, Celestino Gorostiza (LANDETA, 2001), e pelo futuro presidente López Mateos. O cargo de professora de cinema era muito relevante, já que até esta época não havia literatura de cinema em espanhol e os diretores não tinham formação acadêmica, sendo aquele instituto o primeiro passo na construção de uma formação em cinema.

Apesar dos evidentes reconhecimentos de seu profissionalismo, ao longo de dois anos, seus vários pedidos para se tornar Assistente de Direção foram negados pelas assembleias do

sindicato. Os Assistentes de Direção alegavam a incompatibilidade de uma mulher com a função de organizar centenas de homens no estúdio. Landeta chegou a tentar recorrer à “Secretaria de Trabalho” e não teve respostas (ARREDONDO, 2002). Até que ela encontrou uma maneira inusitada de reverter a decisão:

Assistentes de diretor faziam suas reuniões de setor todo mês, e eu todo mês apresentava meu pedido de ascensão, tinha todos os direitos. Mas, só tinha este que não podia tirar, o impedimento de ser mulher, então, em primeiro lugar fui ao camarim, me fantasiei com um bigode, o cabelo enfiado em um chapéu de homem, um paletó grande e entrei ao fórum do filme *La guerra de los pasteles*, gritando com uma voz grossa. Silêncio! ²⁰ (MATILDE LANDETA, 1992, 11 min 16 s)

Todos silenciaram imediatamente. Assim ela revelou quem era e que podia “conseguir dominar centenas de homens”. Mesmo sem o voto dos Assistentes de Direção, a assembleia decidiu que ela poderia ocupar o cargo (ARREDONDO, 2002), tornando-se a primeira e única mulher Assistente de Direção nos filmes da época (Figura 2).

Figura 2 - Landeta veste bigode e chapéu no set de *La guerra de los pasteles*



Fonte: Frame do filme *Matilde Landeta* (Patricia Veslasco, 1992).

Em diversas entrevistas concedidas por Landeta, (CINEMA REPORTER 1948; CINE CLUB INBA, 1985; LANDETA, 2001), ela repete que a única resposta que lhe davam quando questionava porque não poderia se tornar Assistente de Direção era o fato de ser mulher. Em entrevista concedida em 1995 a Isabel Arredondo (2002), Landeta reproduz estes diálogos, evidenciando como a questão é cíclica e que a falta de outras diretoras conhecidas, servia de

²⁰ Transcrição e tradução direto do áudio do filme.

argumento para contestarem sua carreira, mesmo que fosse a própria indústria que houvesse limado as mulheres do cargo:

[Eu perguntava] ‘Tenho conhecimentos de cinema?’, e diziam: “Ui, claro!”. E seguia, ‘então, por quê?’. Mas eles não se acostumavam, se empenhavam: ‘Pois, não. Pois é diferente ser diretora. Se fosse um trabalho de mulheres, já havia mulheres em todo o mundo dirigindo, mas não, apenas há uma ou outra atrevida’.²¹ (ARREDONDO, 2002, pg. 195, grifo nosso)

Em outra assembleia dos Assistentes de Direção, após se apresentar vestida de homem, em *La guerra de los pasteles* (Emilio Gomez, 1944), ela leu uma carta e aguardou as respostas em pé diante da assembleia, alguns a atacaram e outros a defenderam, mas ela foi aceita entre os assistentes (LANDETA, 2001). Seu primeiro filme na nova função foi *El cantáro roto* (Alfredo B. Crevenna, 1945), seguindo com mais de 10 filmes para Ramón Peón, que ao saber da notícia lhe enviou uma carta felicitando o sindicato pela decisão (LANDETA, 2001), logo trabalhou com Julio Bracho e outros mais.

Em 1948, ela já somava 75 produções, entre seus trabalhos como Continuista e Assistente de direção²², pelo menos 15 como Assistente de Direção. Então decidiu dirigir seus próprios filmes, objetivo para o qual foi preciso fundar o próprio estúdio. Landeta vendeu e penhorou os bens pessoais e fundou uma produtora com seu irmão Eduardo Landeta, que se tornou o produtor de seus três longas.

4.1 ¡AL FIN TRIUNFADORA!: LANDETA DIRIGE LOLA CASANOVA

Assegurada de que seus conhecimentos como Continuista e Assistente de Direção eram suficientes para dirigir seu primeiro filme, Landeta iniciou mais uma batalha pela promoção dentro da hierarquia cinematográfica. Apesar de reconhecerem seu conhecimento técnico e dedicação ao cinema, os produtores não quiseram se arriscar financiando a obra de uma mulher. Segura do que desejava, Landeta apostou todas fichas na direção e conseguiu realizar três filmes, apesar dos boicotes. Reconstituiremos os caminhos pelo qual Landeta passou para

21 Tradução própria. Original: “¿Tengo conocimientos de cine?”, y decían: “Uy, ¿de qué forma!”. Y seguí, “Entonces, ¿qué?”. Pero ellos no se acostumbraban, se empeñaban: “Pues, no. Pues es distinto ser directora. Si fuera un trabajo de mujeres, ya habría mujeres en todo el mundo dirigiendo, pues no nada más hay una que otra atrevida”.

22 Em seu currículo (ORTEGA TORRES, 2003) e autobiografia (LANDETA, 2001), além de outros autores consultados, se estipula entre 70 e 75 filmes realizados nestas funções, mas esta pesquisa só conseguiu reunir 47 filmes, a partir de outras listas e de revisões com as entrevistas da autora (Ver ‘Filmografia de Landeta’ nos Anexos).

realizar seu primeiro filme, *Lola Casanova* (1948) e as inúmeras tentativas de impedi-la ou desmerecê-la, apenas pelo fato dela ser mulher.

Desta vez os impedimentos não vieram dos sindicatos, que já a reconheciam, Landeta revela em uma entrevista para o “Cine Club Inba” que encontrou oposição dos produtores, que simplesmente se recusavam a nomear e financiar uma mulher diretora (MOIRON, 1948). Tardando mais de um ano, para que a assembleia dos produtores finalmente a nomeasse e só então pôde dirigir o argumento de *Lola Casanova* (1948).

Naquele momento, Matilde Landeta já havia escrito o argumento de *Tribunal de Menores*, sobre crianças delinquentes, mas a chegada do neorrealismo a fez temer que seu filme parecesse uma cópia de outras obras que surgiam naquele momento (ARREDONDO, 2002). Por outro lado, a literatura do escritor Francisco Rojas González a interessava por relatar questões indígenas no país, além dela gostar de seu estilo literário, a ponto de considerá-lo o antecessor de Juan Rulfo, um dos escritores mais proeminentes do México, que marca o início do *boom* do Realismo Mágico latino-americano (ARREDONDO, 2002). Por estes motivos, seu roteiro original foi passado a segundo plano e ela decidiu adaptar a versão de *Lola Casanova* de Francisco Rojas González, a quem ela foi apresentada pela atriz Isabela Corona, o já premiado antropólogo e escritor se mostrou favorável à adaptação da obra.

Eduardo Landeta, irmão da diretora, hipotecou a própria casa e vendeu o carro (TORRES SAN MARTIN, 1992, pg. 29) para fundarem juntos a produtora TACMA S.A. de C.V (Técnicos e Atores Cinematográficos Associados), na qual realizaria seus filmes de maneira independente.

4.1.1 Lola Casanova: uma lenda mexicana

A narrativa de *Lola Casanova* remete a uma lenda que se passa na fronteira com os Estados Unidos, no estado de Sonora, segundo a própria Landeta trata-se de um conto sobre a integração da população mexicana (MATILDE LANDETA, 1992, 14min 6s). Segundo as revisões de Robert Mckee (2007), o conto remete a um ocorrido em 1850, numa região que era povoada por grupos indígenas como Apaches, Seris, Yaquis e Mayos. As primeiras menções ao ocorrido são duas notas, nomeadas “Seris” e “Dolores Casanova”, no jornal oficial do estado *El Sonorense*, em maio e junho de 1850.

O conto, que possui muitas versões oralmente transmitidas e algumas publicadas por escrito, começa como uma típica narrativa daquela fronteira. Dolores Casanova, uma mulher branca, viajava de Guayamas a Hermosillo, quando sua comitiva foi assaltada por indígenas

que mataram todos os viajantes, menos ela, que foi raptada. As histórias de “cativeiros de mulheres” feitos pelos “índios bárbaros”, são histórias que perpassam as lendas de toda América e tratam de construir um imaginário dos grupos indígenas como ameaça a população branca. Servindo para justificar a escravidão, a violência e os projetos de conquista e genocídio destes povos (MCKEE, 2007)

O que chama atenção na lenda de Lola Casanova, é que ao ser raptada, ela teria se apaixonado pelo chefe da aldeia, o Coyote Iguana. Por isso, na segunda parte da história, quando os brancos voltam para resgatá-la, ela se recusa a voltar para Guayamas, pois está apaixonada e espera um filho do Coyote. A novidade da trama é a inversão de papel de gênero e raça, a mulher branca convivendo dentro da cultura indígena, inclusive a partir de sua escolha, subordinando a cultura *criolla* (aquela dos descendentes de espanhóis, brancos) a indígena. Nas lendas fundadoras da mestiçagem no México, o homem domina, viola, conquista a mulher indígena, mas nesta lenda a personagem branca, Lola Casanova, não usa a violência e não domina a cultura indígena.

Exatamente pelo perigo de suas possíveis interpretações é que esta história não foi escrita até 1902, quando o caso foi citado e reinterpretado pelo historiador Fortunato Hernández. Em sua versão, ele descreve Lola Casanova, como uma vítima de sua “condição feminina”, que se dedicava a seu lugar materno e não a construção de sociedade, por isso ela teria se adaptado à vida “selvagem” (MCKEE, 2007).

Segundo Matilde Landeta, ela havia se interessado pela história “de uma mulher civilizadora de Sonora que integrou um grupo de indígenas Seris à cultura mestiça mexicana” (LANDETA, 2001, p. 297). Outro fator importante para a escolha de adaptar esta história, é o reconhecimento estético na obra nacionalista de Rojas González, por dialogar com o “indigenismo cinematográfico” que vinha produzindo filmes no sentido de construir uma narrativa de convivência entre as raças. Movimento do qual um dos maiores expoentes cinematográficos é o filme *María Candelária* (Emílio Fernandez, 1943), vencedor do Palma de Ouro em 1943, e do qual Matilde Landeta foi continuísta e revisora de roteiro.

A história de Lola Casanova fazia-se ideal para lançar Matilde Landeta como diretora, tanto pelo apelo do protagonismo feminino, quanto pela consonância com os modelos estéticos e narrativos dos filmes de sua época. Apesar do filme *Lola Casanova* (Matilde Landeta, 1948) pertencer ao mesmo indigenismo cinematográfico que propôs Emílio Fernandez, ou seja, àquele cinema que buscava construir uma imagem positiva e moderna da miscigenação mexicana. Landeta recusa a comparação direta com *Maria Candelaria*, e afirma em entrevista concedida em 1995, que *María Candelaria* é uma ficção, é uma bela ficção tomada em Xochimilco. *Lola*

Casanova, por outro lado, é a história verídica do acontecido ao princípio do século passado em Sonora. Índios autênticos, eu tinha muito poucos, mas em *María Candelária* não havia nenhum.²³ (ARREDONDO, 2002, p. 197)

A diretora revela que pretendia filmar em Sonora, com os Seris e utilizar recursos neorrealistas, mas que era muito difícil e caro filmar nas Islas Tiburón. Comenta ainda que foi até lá, mas encontrou os Seris em tal estado de miséria, que considerou injusto apresentar essa imagem deles. Ela afirma que procurou manter alguma autenticidade dos Seris, ao manter a música, as roupas e os objetos originais Seris (GAXIOLA, 1975).

Na versão filmada da lenda, cujo roteiro foi adaptado por Landeta e Rojas González. Lola Casanova, é uma mulher bonita e de classe alta, que tem intenção de salvar seu pai da falência, casando-se com Nestor Ariza. Ao viajar para celebrar o casamento, ela é sequestrada pelos Seris que são chefiados pelo Coyote Iguana, que decide levá-la a para viver na tribo.

A chegada de uma mulher branca é vista com maus olhos pela matriarca da tribo e alguns guerreiros que acreditam que Coyote Iguana perdeu o valor e dignidade para guiá-los. Lola é aos poucos aceita pelas mulheres da tribo, para as quais chega a costurar roupas e passa a ser vista como um modelo de “modernidade” a seguir. Em diversos momentos, símbolos da suposta modernidade trazida por Lola são explicitados, como quando ela salva uma criança de ter sua mão decepada, após ser picada por um escorpião, e fazer uso da medicina. Mais adiante, quando a mesma criança, que ela adotou, volta ferida da guerra, ela decide que precisa salvar os Seris. Isso é, terminar a guerra. Em uma luta, alguns membros rebeldes da tribo, matam o Coyote Iguana, que passa o poder para Lola. O romance termina com uma parte dos Seris aceitando iniciar um processo de “mestiçagem”, enquanto os que se recusam ficam na ilha de Tiburón vivendo “primitivamente”.

Ao contrário da lenda original defendida por Robert Mckee (2007), os indígenas, na versão filmada da história, são colocados como selvagens que precisam da “civilização branca”, representada por Lola, para evoluir e conviver em harmonia. A única substituição aqui é um colonizador por uma colonizadora. Landeta afirma ter realizado *Lola Casanova*, porque queria mostrar uma mulher que através do amor concebe a mestiçagem, incorporando o grupo Seri a cultura mexicana do norte do México (BASTOS, 1993).

As escolhas narrativas de Landeta, apontam para o que é chamado de “síndrome do salvador branco”, criando narrativas em que protagonistas brancos conduzem histórias vividas

23 Tradução própria. Original: *María Candelaria es una ficción, es una bella ficción tomada en Xochimilco. Lola Casanova, en cambio, es la historia verídica de lo acontecido al principio del siglo pasado en Sonora. Indios auténticos, yo tenía muy pocos, pero en María Candelaria no había ninguno.*

por outras raças, no caso os Seris. Sendo apenas a partir de Lola que a paz e a mestiçagem, vista no filme como algo positivo, se dão para formar a sociedade mexicana. Tais escolhas evidenciam que a compreensão de Landeta é de que a sociedade branca é sinônimo de progresso e modernidade. E que o valor da obra para Landeta é a inclusão da mulher branca na construção nacionalista, não havendo novidade sobre a representação da racialidade em relação a seus companheiros cineastas da mesma época.

Estas decisões, foram questionadas por Isabel Arredondo (2002a Landeta, como o uso de *blackface* para Angustias, mas as respostas de Landeta não são satisfatórias. Ela apenas reafirma sua concepção racista sobre a incapacidade de indígenas atuarem, ou a impossibilidade de encontrar uma atriz negra no México.

4.1.2 Da realização à exibição de Lola Casanova

O processo de produção de *Lola Casanova* (1949) só foi iniciado, após Landeta receber a permissão do Sindicato de Diretores para exercer o cargo e começar a busca pelo financiamento do roteiro, que foi recusado pelo Banco Nacional Cinematográfico (BNC), instituição encarregada de fazer empréstimos aos produtores. Com as próprias economias, ela conta ter realizado o filme com um orçamento bastante menor que das produções que vinha trabalhando. Por isso, o filme foi rodado em três semanas, a partir de 30 de maio de 1949, nos Estúdios Churubusco e em San Miguel de Allende (GARCÍA ELÍO, 1985), quando o comum era rodar em, pelo menos, quatro semanas.

Landeta revela ter se sentido boicotada pelo Banco Nacional Cinematográfico (BNC), segundo ela, na última semana de filmagem lhe faltava dinheiro para as últimas 13 cenas e finalizar o filme e o BNC teria que lhe repassar o empréstimo para o pagamento, mas atrasou por alguns dias, sempre com promessas que não se cumpriam, impedindo as rodagens de continuarem (GARCÍA ELÍO, 1985). Além da questão financeira, outros empecilhos não pararam de aparecer, Landeta revela para Isabel Arredondo (2002) que quando não lhe faltavam refletores, lhe faltavam câmeras, e que ainda se perdeu um rolo de filme nos Estúdios Churubusco (MOIRON, 1987), que já não teria como ser refilmado. E que ela não teve muito como reclamar, pois, o dono dos Estúdios, Emílio Azcárraga, foi muito atencioso buscando o rolo e ainda conseguiu os 50 mil pesos que lhe faltavam (GARCÍA ELÍO, 1985).

Não havendo solução, ela e sua editora Glória Schoemann²⁴ montaram como foi possível, pois o filme tinha prazo para ser entregue à companhia distribuidora. Depois de entregue, o filme demorou mais de um ano para estrear, porque supostamente não havia data disponível para o lançamento e quando finalmente foi exibido, não foi divulgado em cartaz. O lançamento foi no Cine México, um cinema que não era usado para estréias, numa terça-feira da Semana Santa, quando os filmes se estreavam às quintas-feiras. Também não houve reconhecimento por seu debut como diretora, ou como a primeira mulher diretora no país²⁵ (ARREDONDO, 2002; TORRES SAN MARTIN, 1992).

Em entrevista para Patricia Torres San Martin (1992), Landeta disse que o filme não teve seu horário divulgado e não recebeu nenhuma crítica, nem mesmo de uma mulher. Em consulta ao acervo digitalizado de dois jornais mexicanos que cobriam os eventos cinematográficos da época: *El siglo torreón* e *El informador*, verifica-se que *Lola Casanova*, (1948) teve as exibições divulgadas entre os horários dos cinemas, mas não recebeu nenhuma crítica, mas encontramos uma reportagem de três páginas, escrita por Sara Moiron, uma das pioneiras no jornalismo mexicano, na revista *Cinema Reporter*, de 1948. A matéria inclui uma entrevista, na qual, Matilde Landeta faz duras críticas ao machismo que tratou de impedir que ela se lançasse como diretora. A chamada do texto intitulado “¡Al fin triunfadora!” diz que “Matilde Landeta, a primeira mulher reconhecida como diretora de cinema no México, relata a via-crúcis que sofreu para chegar a essa categoria.”²⁶

Na entrevista, Landeta expressa a profundidade de seus sentimentos pela carreira cinematográfica, e lamenta que apesar de conhecer todos diretores de cinema e dedicar sua vida a fazer filmes, ela não se encontrava rica, nem pretendia se enriquecer, mas que sua “maior ilusão é a de ver florescer os campos amplos da cinematografia do México”²⁷ (MOIRON, 1948, p. 10). E ainda, declarou ter escolhido iniciar sua carreira com a adaptação da obra literária *Lola Casanova*, por ter um grande significado na história da pátria e ser “fiel a seu propósito, é a história de uma mulher”. Chama atenção um comentário destacado na página do jornal:

Não devemos, as mulheres invadir as atividades exclusivas do homem, já que em meu conceito, governar um povo não é caminho para a mulher; isto é exclusivamente

24 Gloria Schoemann foi montadora de mais de 200 filmes mexicanos entre 1942 e 1982. Trabalhou nos dois primeiros filmes de Matilde Landeta: *Lola Casanova* e *La Negra Angústias*.

25 Antes de Landeta algumas mulheres haviam dirigido no período mudo, mas não profissionalmente, por isso recorrentemente encontra-se a menção de Matilde Landeta como a pioneira do cinema mexicano.

26 Tradução própria. Original: "Matilde Landeta, la primera mujer reconocida como Directora de Cine en México, relata el via crucis que sufrió para llegar a esa categoría."

27 Tradução própria. Original: "sí tengo una ilusión muy grande, la de ver florescer los campos amplos de la cinematografía de México."

terreno deles, mas se devemos continuar nossa luta por conquistas que nos pertencem legitimamente, não pela própria satisfação que nos possa proporcionar o triunfo, se não pela obrigação que temos com as gerações de mulheres que vêm atrás: legar-lhes um caminho e um horizonte muito mais limpo e muito mais amplo.²⁸ (MOIRON, 1948, p. 10)

Nesta fala, que vem acompanhada de uma significativa foto da diretora expondo um grande crucifixo, Landeta define de maneira conservadora, sua posição pela libertação da mulher. Ao dizer que “as mulheres não devem invadir as atividades exclusivas do homem [...] governar não é um caminho para a mulher”.

Além de acreditar que as mulheres não devem governar, na mesma entrevista Landeta reforça seu pensamento conservador ao afirmar que "pensa fazer um autêntico cinema mexicano e seu maior desejo será dirigir obras cujo tema central seja a história de uma mulher. Unido a seu desejo de levar uma mensagem à mulher mexicana, de moral e de bons costumes (...)". Sobre moral e bons costumes, seu terceiro filme *Trotacalles* (1951) é bastante revelador no sentido de apresentar a moral católica da diretora, já que nele as mulheres terminam sendo vilãs e não vítimas, tanto no adultério, quanto na prostituição.

Décadas mais tarde, com a intenção de defender a qualidade das mulheres como continuístas, Landeta volta a se expressar de maneira pejorativa, afirmando que as condições de gênero, ou seja, aquelas características supostamente inerentes às mulheres as fazem mais detalhistas, a partir do seguinte exemplo: passamos pela rua e vemos a uma amiga, ou inimiga, assim de passagem e já sabemos se mostrava a calcinha de fora, se não combinava a cor de sua saia com a blusa, se vemos dois furos na meia-calça. Um homem não saberia dizer mais que estava bem ou mal vestida. (MOIRON, 1986, p. 9)²⁹

Cabe frisar, que em 1992 em entrevista para a *Revista Rino*, quando questionada se haviam mais mulheres continuístas no país, a diretora voltou a repetir a mesma tese de que as mulheres são melhores continuístas porque são observadoras, a partir de um exemplo em que uma mulher critica a aparência de outra (HARO; LARROSA, 1992).

28 Tradução própria. Original: No debemos las mujeres invadir las actividades exclusivas del hombre, ya que en mi concepto, el gobernar a un pueblo no es camino para la mujer; esto es exclusivamente terreno de 'ellos', pero sí debemos continuar nuestra lucha por conquistas que nos pertenecen legitimamente, no por la propia satisfacción que nos pueda proporcionar el triunfo, sino por la obligación que tenemos con las generaciones de mujeres que vienen detrás; legarles un camino y un horizonte mucho más limpio y mucho más amplio.

29 Original: “Pasamos por la calle y vemos a una amiga, o enemiga, así de pasadita y ya sabemos si llevaba el fondo de fuera, si no combinaba el color de su falda con la blusa, si vimos dos carreritas que llevaba en la medida. Un hombre no sabría decir más que estaba bien o mal vestida...”

Sem muitos registros, *Lola Casanova* não foi suficiente para colocar o nome de Landeta entre os cineastas que fizeram história. A pergunta que ainda resta é: por quê? Se por ela ser mulher, se pela difusão do filme ter sido tímida ou se a obra era mesmo considerada insatisfatória.

4.2 LA NEGRA ANGUSTIAS

Após o frustrante lançamento de seu primeiro filme, Landeta começou a planejar o segundo: *La Negra Angústias* (1949), outra adaptação de um livro do escritor Rojas González, mas desta vez sem co-roteirizar junto ao autor, a diretora faria modificações de bastante valor narrativo entre a adaptação e a filmagem de *La Negra Angústias* (1949). Outra vez ela não recebeu apoio institucional, ou conseguiu produtor para financiar o filme, então ela e o irmão venderam os carros, hipotecaram as duas casas e fizeram um empréstimo no BNC.

A história acompanha a jornada da personagem Angústias, uma mulher negra, desde sua infância, quando ela era criada pela bruxa do povoado, Crescencia, até sua vida adulta quando ela se torna coronela da revolução Zapatista. O caráter independente de Angústias é moldado no começo da história, após sua “cabra amarela” morrer dando a luz como sua mãe, Angústias promete que nunca irá se casar e engravidar. O pai ausente de Angústias, *el negro* Antón Farrera regressa ao povoado e passa a criá-la, sempre narrando suas histórias como ex-revolucionário (Figuras 3 e 4). Quando as tropas zapatistas chegam na região, seu pai lamenta estar velho para seguir com os revolucionários e que Angústias seja mulher. Fala que enfatiza a visão da época de ser necessário deixar de ser mulher para ser revolucionária.

Após as insistentes recusas de Angústias aos homens que se interessam em casar com ela, as mulheres do povoado a perseguem e apedrejam por ser “mari-macho”. Questionada sobre porque rodar uma cena em que as próprias mulheres perseguem a outra, Matilde Landeta comenta que nesta época as próprias mulheres eram encarregadas de manter a moral da sociedade e que no filme representa “o protesto ancestral contra a mulher que não segue os rituais costumeiros; essa é a razão pela qual a apedrejam e a maltratam” (ARREDONDO, 2002, p. 221)³⁰. Narrativamente, ser ameaçada pelas mulheres do povoado também constrói a solidão de Angústias, justificando porque mais tarde ela foge dali, em vez de buscar ajuda.

³⁰Tradução própria. Original: "la protesta ancestral contra la mujer que no sigue los rituales acostumbrados; ésa es la razón por la que la apedrean y la maltratan".

Figura 3 - Angústias criança ouvindo o pai



Fonte: Frame de *La Negra Angústias*.

Figura 4 - Elipse para Angústias adulta



Fonte: Frame de *La Negra Angústias*.

Quando corre das mulheres, ela é acolhida por Crescencia, que lhe dá um banho de ervas e faz alguma espécie de reza, então ela sentencia “Te falta algo para ser uma mulher completa”, e que ela será completa quando encontrar esta parte. Certo dia, um desses pretendentes que a assedia ao longo da história, tenta estuprá-la, ela se defende com uma facada e foge rumo a estrada.

Depois de muito andar ela é encontrada por homens a cavalo que buscam se juntar às tropas revolucionárias. Um destes homens, o Huitlacoche torna-se seu amigo e se apaixona por ela. Quando encontram as tropas, Angústias é reconhecida como filha do lendário Antón Farrera, por suas características em comum e por isso é aceita na tropa. Na verdade, termina liderando um bando de revolucionários e torna-se Coronela da revolução, partidária de Emiliano Zapata (Figura 5).

Figura 5 - Coronela Angústias



Fonte: Frame de *La Negra Angústias*.

Após muitas invasões de cidades, sempre vitoriosas, já no final do filme, eles chegam a uma cidade, onde Angústias deseja ler o Plano Ayala³¹. Enquanto ninguém mais se interessa por ler, ela busca um professor e começa a estudar. Sobre seu interesse particular por esta história, Landeta confessa ter se impressionado que Angústias quisesse aprender a ler num momento em que 90% da população era analfabeta (ARREDONDO, 2002).

A mim o que mais me surpreendeu do romance é que estando ela entre todos os homens, todos se dão conta de que ninguém sabe ler, mas ela é a única que reage pedindo que lhe tragam um professor e lhe ensinem a ler. Para mim, a grandeza da Negra é ter uns ideais confusos e um desejo de superação, já que para mim, superar-se é o plano da mulher em qualquer caminho.³² (BASTOS, 1993, p. 31)

Na época em que Landeta dirigiu este filme, o imaginário da revolução mexicana no cinema era produzido a partir da masculinidade dos revolucionários mestiços. Filmes em que as mulheres ocupavam o lugar de namoradas destes revolucionários, muitas vezes o romance era a parte central da história e a revolução o pano de fundo, como *Enamorada* (Emílio Fernandez, 1949), que mantem o foco da narrativa na vida amorosa das personagens durante a revolução. Este gênero buscava reproduzir uma fórmula comercial, do uso da revolução como tema para os filmes, mas recorrendo ao menor denominador comum: os indivíduos e seus conflitos pessoais acentuados ao máximo (ESCOBAR, 2011).

A Coronela Angústias, pelo contrário, recusa-se a se apaixonar, e quando se apaixona por seu professor, ele não corresponde a sua paixão por não a admirar como mulher, por ela ser revolucionária, beber e usar roupas de homens. Apaixonada, Angústias muda até seu modo de vestir para agradá-lo. Quando ele a rejeita inúmeras vezes Angústias dá-se conta, chorando em frente ao espelho que não é amada por ser negra.

Julia Tuñon (2003) destacou que em *Lola Casanova* (1948) e *La negra Angustias* (1949) as protagonistas assumem poder político, mas sempre por meio de mensagens dúbias. Angústias têm nojo das mulheres que, em sua visão, são todas como a cabra amarela e sua própria mãe, engravidaram e morreram ao parir. Quando Angústias é feita Coronela, o primeiro que muda

31 Plano Ayala foi uma proposta de Emiliano Zapata que constituía na derrubada do governo de Madero e, um processo de reforma agrária que propunha a distribuição de 1/3 das terras de todos os latifundiários e a reorganização do espaço comum (ejido).

32 Tradução própria. Original: A mí lo que más me sorprendió de la novela es que estando ella entre todos los hombres, todos se dan cuenta de que nadie sabe leer, pero ella es la única que reacciona pidiendo que le traigan un maestro y le enseñen a leer. Para mí, la grandeza de la negra es tener unos ideales confusos y un deseo de superación, ya que para mí, superarse es el plan de la mujer en cualquier camino.

na personagem são suas vestimentas, agora masculinas. Quando ela se apaixona, sua personalidade muda completamente para uma “fêmea completa”, como já havia predito Crescencia, no começo do filme, ela chega a usar vestidos. Como se a paixão fosse uma condição animal da mulher, a qual não pode mudar, como se não fosse conciliável ser mulher, casar-se e ser revolucionária.

O final dado a história é muito discutido. Laura Kanost (2010) faz uma comparação entre os três finais escritos: na versão do escritor Rojas González, Angústias abandona a revolução e se casa com o professor, que deixa seus “bons modos”, tornando-se um marido violento e infiel. No final escrito por Landeta registrado no roteiro ao qual esta pesquisa teve acesso, Angústias volta para seu povoado e leva o professor para viver com ela, mas ele se recusa a viver ali e vai embora, voltando para buscá-la algum tempo depois.

No terceiro final, que ficou registrado pelas câmeras. A cidade é invadida e ela precisa tomar uma decisão rápida, ficar com o professor ou seguir com a revolução. Huitlacoche, seu amigo fiel desde que a encontrou fugindo de seu povoado, e é declaradamente apaixonado por Angústias, volta para buscá-la, ela se recusa a ir, mas muda de ideia quando ele falece em seus braços. Num curto momento romântico, ela compreende a morte do único homem que a amava tal como ela é: revolucionária. A Coronela se levanta e sobe em seu cavalo para seguir com a revolução, atendendo ao último grito dos revolucionários que deixam a cidade.

Esta escolha para o final da história parece trazer muito da experiência da diretora para dentro da tela. Em depoimento para o filme *Matilde Landeta* (Patrícia Velasco, 1992), ela confessa que depois de viver a experiência de perder um filho recém-nascido, decidiu não ter mais filhos. Divorciou e não voltou a se casar. Embora Landeta se demonstre conservadora quanto a posição da mulher na sociedade, ela partilha da opinião feminista de que a vida de uma mulher não deve ser limitada a parir e criar os filhos. Assim ela responde à pergunta de Isabel Arredondo sobre seu final da história:

No romance, Angústias se casa com o professorzinho presunçoso e perde seu caráter, mas eu me rebeleí contra esse final. Rojas González me disse que o que passava em sua novela, antropológicamente, era o lógico: a mulher perdia seu caráter quando se apaixonava. Mas a mim me parecia que La negra não ia deixar de existir porque tinha se apaixonado. Eu nunca acreditei que uma mulher decente pudesse perder seu temperamento, sua ideologia, por ter se apaixonado³³. (ARREDONDO, 2002, p. 201)

33 Tradução própria. Original: En la novela, Angustias se casa con el profesorcito relamido y pierde su carácter, pero yo me revelé contra ese final. Rojas González me dijo que lo que pasaba en su novela, antropológicamente, era lo lógico: la mujer perdía su carácter cuando se enamoraba. Pero a mí me parecía que La negra no iba a dejar de existir porque se hubiera enamorado. Yo nunca creí que una mujer decente pudiera perder su temple, su ideología, por haberse enamorado.

Matilde Landeta propõe uma leitura histórica otimista quanto ao papel positivo da revolução, contribuindo para uma nova visão dentro do campo cinematográfico ao empregar uma protagonista revolucionária feminina e não romântica. No debate de gênero, para Patrícia Torres San Martín (2011), as personagens de Landeta se aproximam de uma maneira de representar as mulheres a partir da sua masculinização, ao mesmo tempo que reivindica o papel da mulher como ator social através de heroínas emancipadas (TORRES SAN MARTIN, 1996). Para Ilse Murillo (2015) a personagem é uma mulher revolucionária, transgressora por invadir espaços masculinos. Paulo Paranaguá (1996) afirma que Landeta tem uma vontade de “feminizar” os relatos sem trocar as convenções subjacentes.

A própria diretora, definiu seu cinema como um rompimento com a “acostumada visão da mulher: abnegada e obediente” (LANDETA, 2001, p. 294) e que suas mulheres eram diferentes das outras retratadas, pois nenhuma se submete a ser uma “mamãe lavadora de fraldas”³⁴ e que não choravam pelo desdenho dos homens.

É curioso que Landeta tenha escolhido escrever uma personagem indígena e uma personagem negra, e não imprima reflexões sobre a racialização em seus filmes. Quando questionada por Isabel Arredondo (2002) sobre o motivo de usar *blackface* para Angústias, a diretora respondeu que no México não há negros pela própria formação história do país, que teria escravizado os indígenas e não os negros. A resposta é vaga e dá espaço para perguntar, então porque a personagem era negra? A negação da existência das mulheres negras na formação da nação latino-americana é uma questão analisada por Sueli Carneiro a partir da sociedade brasileira e pode se transpor para a interpretação do filme de Landeta: “O papel da mulher negra é negado na formação da cultura nacional; a desigualdade entre homens e mulheres é erotizada; e a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em um romance” (CARNEIRO, 2013, sp).

4.2.1 Da realização à exibição de *La Negra Angustias*

La Negra Angústias (1949) foi bastante mais acertado narrativamente que seu filme anterior e teve mais espaço na mídia durante sua produção e distribuição. Até os dias atuais a obra é mais vezes escolhida para representar a diretora em homenagens. Durante a produção do

³⁴ No original ela diz: *mamacita lavapañales*.

filme, a seguinte nota foi publicada no jornal *El Siglo de Torreón*, da data de 2 de julho de 1949 (figura 6):

Já se comenta, afortunadamente em tom favorável, às dificuldades que está passando Matilde Landeta. Parece que, segundo seus colegas diretores, não é digna de alternar com eles. No entanto, esta valorosa megafonista, pese as hostilidades e as críticas penetrantes, leva adiante a rodagem de 'La negra consentida', com María Elena Márquez, no rol de estrela feminina. Para a sutil Maristela, este filme marca o retorno às atividades filmicas.

Figura 6 - Nota no jornal sobre produção de La negra Angústias

"LA NEGRA ANGUSTIAS"

YA SE COMENTA, afortunadamente en tono favorable las dificultades que está pasando Matilde Landeta. Parece que, según sus colegas directores, no es digna de alternar con ellos. Sin embargo, esta valerosa megafonista, pese a las hostilidades y a las críticas punzantes, lleva hacia adelante el rodaje de "La Negra Consentida", con María Elena Marquez en el rol estelar femenino. Para la sutil grácil Marisela, esta película marca el retorno a las actividades filmicas.

Fonte: Hemeroteca do jornal *El Siglo Torreón*, 02/10/1949.

Embora estivesse dirigindo seu segundo filme, a diretora é identificada pelo jornal como “megafonista”, em alusão a sua carreira como Assistente de Direção, o que denota desmerecimento para enquadrá-la como diretora e ocorre em diversas outras publicações encontradas ao longo desta pesquisa. O nome do filme está bem grafado no título da nota, mas no texto é dado como “La Negra Consentida”. As duas questões endossam o tom de desmerecimento da nota, inclusive ao reproduzir o questionamento de seus colegas diretores sobre a capacidade de uma mulher como diretora. O tom pode até não ser proposital, visto que a autora da coluna é a mesma Sara Moiron que lhe teceu elogios quando o filme ficou pronto, veremos mais adiante.

Para evitar repetir o que tinha acontecido com a estreia de *Lola Casanova*, ela foi junto com seu irmão e produtor Eduardo Landeta, procurar ajuda de Gabriel Alarcón, dono de uma cadeia de cinemas, e pedir espaço para estrear o filme. Por essa iniciativa eles conseguiram estrear o filme no Cine Reforma, em Monterrey. *La negra Angústias* recebeu várias boas críticas, fazendo sucesso e se pagando com a bilheteria (TORRES SAN MARTIN, 1992). Depois foi exibido nos cinemas de segunda e pelos exibidores ambulantes que levavam filmes em 16 mm ao campo (ARREDONDO, 2002).

Na única menção positiva da época encontrada por esta pesquisa, de Isabel Farfán Cano (1949), publicada nos jornais *El siglo torreón* e *El informador*. Cano tece elogios a cada uma das áreas: argumento, direção, atuação, fotografia, musicalização e som. Enfatizando que foi “magnífica a direção de Matilde Landeta que, com inusitada maestria, moveu grandes massas humanas sem que um só extra se discrepasse da ação, nem rompesse a unidade do conjunto”³⁵.

Em junho deste ano dizíamos: ‘Matilde Landeta triunfará no final, pois tem talento cinematográfico, sensibilidade artística e uma enorme vontade’. Hoje afirmamos categoricamente: Matilde triunfou. Triunfou em toda a linha se levantando em prestígio até o topo dos melhores diretores homens do cinema nacional. O caso de Matilde não tem paralelo porque é a primeira vez que um megafonista (sic) alcança a meta em apenas cinco meses de distância temporal, contados desde a estreia de ‘Lola Casanova’, seu primeiro ensaio, à exibição privada de *La Negra Angustias*, seu triunfo definitivo. Mas maior importância encontramos no êxito de Matilde, recordamos os ataques, as piadas e as sabotagens de que foi vítima durante a rodagem de *La Negra Angustias*. Assim como as penúrias econômicas com que levou a cabo seu filme, pois ninguém tinha fé em suas capacidades, fundamentalmente por ser mulher [...] (CANO, 1949, pg. 5)³⁶

É sintomático que ambas críticas positivas que Landeta recebeu, a primeira escrita por Sara Moiron sobre *Lola Casanova* e agora, com *La Negra Angústias* por Isabel Farfán Cano, sejam assinadas por mulheres, que fizeram questão de valorizar a carreira e a obra de outra mulher. Se Moiron, foca em narrar a carreira de Landeta, Cano enaltece a representação do protagonismo feminino revolucionário, através da personagem Angústias.

35 Original: “Magnífica dirección de Matilde Landeta que, con inusitada maestría, movió grandes masas humanas sin que un solo extra discrepara en la acción, ni rompiera la unidad del conjunto. ”

36 Tradução própria. Original: En junio de este año decíamos: “Matilde Landeta triunfará a la postre, pues tiene talento cinematográfico, sensibilidad artística y una enorme voluntad”. Hoy afirmamos categóricamente: Matilde triunfó. Triunfó en toda la línea levantándose en prestigio hasta la cumbre de los mejores directores varones del cine nacional. El caso de Matilde no tiene paralelo porque es la primera vez que un megafonista alcanza la meta en sólo cinco meses de distancia temporal contados del estreno de ‘Lola Casanova’, su primer ensayo, a la exhibición privada de ‘La Negra Angustias’, su triunfo definitivo. Pero mayor importancia encontramos al éxito de Matilde, si recordamos los ataques, las mofas y los sabotajes de que fue víctima durante el rodaje de ‘La Negra Angustias’. Así como las penurias económicas con que llevó a cabo su película, pues nadie tenía fe en sus capacidades, fundamentalmente por ser mujer [...]

Após o sucesso do lançamento, Landeta queria voltar a se dedicar a seu argumento próprio, *Tribunal de Menores*, mas como o tema eram as crianças delinquentes e naquele momento estava sendo feito *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950), com a mesma temática, ela decidiu esperar para não parecer plágio e engatar com *Trotacalles* (TORRES SAN MARTIN, 1992).

4.3 TROTACALLES

O terceiro filme de Matilde Landeta, *Trotacalles* (1951), é a adaptação de um argumento sugerido a Landeta pelo escritor Luis Spota, ao convencê-la de que a temática de prostitutas estava de moda e que ela não deveria ir contra a corrente (GAXIOLA, 1975). Apesar do lucro de seu filme anterior, e da temática de *Trotacalles* ser especialmente comercial, a adaptação não teve apoio do BNC, mas conseguiu apoio do político e empresário Aberlardo Rodríguez. Juntos, Matilde Landeta, Luis Spota e José Aguila escreveram o roteiro, adaptando o romance “Vagabunda” de Luis Spota. Landeta enfatiza que só aceitou adaptar se pudesse expor sua própria teoria, a de que as mulheres que se casam por dinheiro são tão prostitutas quanto as que o fazem por profissão (TORRES SAN MARTIN, 1992).

Julia Tuñon (2001, p. 58) divide a representação das mulheres no cinema da época de ouro em dois períodos, que coincidem, com a divisão da obra de Landeta: se o cinema mexicano destaca o peso da família durante o avilacamachismo³⁷ (1940-1946), o cabaré é um espaço privilegiado durante o alemanismo³⁸ (1946-1952). Embora a divisão temporal de Tuñon não coincida perfeitamente com as obras de Landeta, que seriam todas realizadas no governo de Alemán, seus dois primeiros filmes estão mais alinhados aos filmes anteriores, nos quais a diretora vinha trabalhando. E seu terceiro filme faz parte dessa renovação do cinema de cabaré.

O filme se difere dos dois anteriores da diretora por se passar na crescente vida urbana do país. Enquanto suas duas primeiras obras representam os conflitos rurais históricos ocorridos no século anterior. *Trotacalles* adapta-se tão bem a estética de seu gênero, como *La Negra Angústias* (1949) aos filmes de revolução. O filme não se afasta do tom moralizante do cinema clássico mexicano e conta a história de duas irmãs com caminhos diferentes e um destino em comum: a prostituição.

³⁷ Refere-se ao período em que o México foi governado por Maximino Ávila Camacho.

³⁸ Refere-se ao período que o México foi governado por Miguel Alemán.

4.3.1 A narrativa de Trotacalles

A trama parte de uma enorme coincidência, um banqueiro atropela María, uma prostituta, que resulta ser irmã de sua esposa, ou seja, sua cunhada, mas ele não sabe. Enquanto sua esposa, Elena, está saindo com um novo amante, Rodolfo, um golpista que tem planos para roubar Elena e seu marido. O golpista é um violento companheiro da irmã prostituta, María. As duas irmãs não se dão bem e já não têm contato, pois Elena tem nojo da profissão da irmã. Como de costume nos melodramas de cabaré, a situação de prostituição de María é um castigo, ou consequência de um erro no passado. Ela fugiu com um namorado que a abandonou.

María demonstra não estar satisfeita com sua profissão de prostituta, seu trabalho é apresentado como árduo e sem emoções para ela, que lida com clientes bêbados e abusivos. Ela parece tentar se agarrar ao possível amor tóxico de Rodolfo (Rudy), quem a destrata e chega a bater nela.

Embora a diretora tenha se inspirado em uma mulher que admirava em sua infância, Ruth, que mais tarde ela descobriu ser uma das prostitutas mais famosas do país (EL HERALDO, 1999). Ela não busca evidenciar nenhum ponto positivo na vida das prostitutas, ou uma possível busca por liberdade de casamentos opressores, pelo contrário as coloca como dependentes e carentes pelo amor de algum homem.

María e suas amigas prostitutas anseiam por encontrar um namorado ou um casamento, ao longo do filme, várias cenas traduzem essa dependência de um homem. Quando María acaba de confessar que Rodolfo bateu muito nela na noite anterior, e reclama de amá-lo tanto, que daria sua vida por Rodolfo, sua amiga Ruth responde: "Não é só por Rodolfo, que você daria a vida, é por um homem. Por qualquer. O que te faça companhia. O medo é estar só como eu" (*TROTACALLAES*, 1951, 35 min 33 s – 35 min e 45 s). Outra cena que evidencia isso é quando María apanha a primeira vez de Rodolfo, Ruth, lhe dá um sermão sobre a desimportância que as prostitutas têm e reflete sobre a solidão das prostitutas quando envelhecem. Em tom de carência e dependência, recomenda que a amiga aproveite um pouco do amor que lhe é dado. Ou seja, aceite de bom grado o amante violento (Figura 7).

Figura 7 - María e Ruth conversam sobre a solidão das prostitutas



Fonte: Frame de *Trotacalles*.

Elena casou-se com o próprio patrão, um homem rico e mais velho, para quem ela serve de troféu, sendo exibida nos jantares de negócio. Ela expõe a inquietude sobre esse papel quando não quer ir a um dos jantares, mas Faustino confirma que a única função dela é ser exibida, e recomenda que ela procure um médico por estar estressada. É difícil apontar um tom crítico, a maneira como a narrativa é construída apresenta que ser mulher é ser subjugada pelos homens de todas as maneiras, mas quando essas mulheres reagem a esta situação, elas são logo castigadas pelo destino.

Elena e Rodolfo planejam roubar as ações do marido de Elena, o banqueiro Faustino, enquanto ele viaja. María percebe que Rodolfo foi embora com suas coisas e vai atrás dele. Assim ela descobre que Elena e Rodolfo estão juntos, então María tenta avisar a sua irmã, que Rodolfo quer roubá-la, e que ele é o namorado dela, insistindo para que ela o deixe. Elena não a escuta.

Neste momento María sentencia o tema da história: “Prostitutas, prostitutas as duas, você e eu, só que eu sou por fome e você por vício” (*TROTACALLES*, 1951, 1h27min)³⁹. Quando María tenta impedir que Rodolfo aplique o golpe, ele a esfaqueia, sendo morto pela polícia na sequência. Elena volta para casa de seu marido, como se nada houvesse acontecido, esperando se safar. Mas ela é recebida por Faustino, que voltou cedo de uma falsa viagem. Eles discutem e ele explica que as ações roubadas eram falsas, e faziam parte de um teste, no qual ela não passou e a expulsa de casa (Figura 8). Toca a música homônima ao filme, que reforça seu drama, agora encontra o destino solitário de prostituta.

³⁹ Tradução própria. Original: *Trotacalles*, *trotacalles las dos tu y yo*, solo que yo soy por hambre y tu por vicio.

Figura 8 - Elena é colocada para fora de casa



Fonte: Frame de *Trotacalles* (1951).

4.3.2 A difusão de *Trotacalles*

Segundo a diretora, o filme teve sucesso de bilheteria, revertendo em lucro para o financiador Aberlardo Rodríguez, o público aplaudia e chorava durante a exibição (TORRES SAN MARTIN, 1992). Ela ficou satisfeita por defender uma tese diferente, dentro dos filmes de “prostitutas”, a de que a mulher que casa por dinheiro também é prostituta. O sucesso do filme foi tal que chegou a ser pirateado na Europa:

Chegou uma carta de um distribuidor alemão dizendo que se o senhor Fulano tinha os direitos de exportação do filme para Alemanha. O distribuidor queria um certificado de origem. Levei a carta a Cimex, a traduziram e lhe enviaram ao senhor Fulano o direito de exportação. Tive que ficar calada, o que faria? Ia brigar com Cimex, ou seja, com o Banco Cinematográfico? Nem louca, se assim eu tinha perdido tudo. Por isso, posso afirmar que a mim os produtores me boicotaram. Entre o Banco Cinematográfico e o Cimex, que como disse era a distribuidora dos produtores para os filmes mexicanos na Europa e Estados Unidos, existia uma relação muito estreita. (GAXIOLA, 1975, p. 15)

Apesar do sucesso, nos arquivos consultados para essa pesquisa, não encontramos nenhuma crítica referente a realização. Pelo contrário, constatou-se que o filme foi exibido em horários menos concorridos e aparece em uma nota pejorativa, uma lista do jornal *El Siglo de Torreón*, em 6 de julho de 1952, como filme não aconselhável por se considerar indecente, sob

o aviso de que “se você se considera um mexicano digno, não permita que se insulte a ti e a tua família com espetáculos imorais” (figura 9)⁴⁰.

Há duas coisas que podemos concluir até aqui. Independente da fórmula filmica e dos meios encontrados por Landeta para produzir seus filmes e colocá-los em cartaz, os produtores, distribuidores e os críticos de alguma forma trataram de interromper o ciclo de validação de sua obra. O que seguramente impacta, anos mais tarde, na não aparição destes filmes nas pesquisas realizadas pelos historiadores.

A segunda questão é quanto ao papel de Landeta enquanto a única mulher a chegar a ser diretora no período clássico-industrial. Embora a diretora não se considere feminista, seus filmes partem de um ponto de vista a partir das mulheres, e apresentam seus desejos de se libertarem das limitações impostas pelas tradições nas quais elas se encontram. Dessa forma, suas ficções funcionaram como resposta, desde sua posição de mulher, aos imaginários sobre os corpos femininos, impressos no cinema da época.

Figura 9 - Filmes classificados pela liga mexicana de decência

**PELICULAS CLASIFICADAS POR
LA LIGA MEXICANA DE
LA DECENCIA**

CLASE B-1 Buenas para todos:
La Fuga de Tarzan, Los que Supieron Morir, Botón del Ancla, La Revoltosa.— **CLASE B-2. Para Mayores y Jóvenes:** Madre Tierra, Venganza del Destino, Vuelva el Sábado, Sólo los Valientes, Menores de Edad, Hasta que Perdió Jalisco, El Hombre sin Rostro, Flor de Durazno, Sol y Sangre.— **CLASE B-3. Para Mayores con Reservas:** La Ley del Pirata, La Marquesa del Barrio, Sin Conciencia, La Ausente, Si yo Fuera Diputado, Pacto Sinistro, La Egoísta.— **CLASE C-1 Serios Inconvenientes:** Radio Patrulla, Enredos de una Gallega, La Hija del Engaño, Los Buitres, Piña Madura, Del Can Can al Mambo, El Rencor de la Tierra, Las Mujeres de mi General, El Derecho de Nacer.— **CLASE C-2. Desaconsejables:** La Noche del Sábado, Chucho el Remendado, Trotacalles, Cabaret de Shanghai, Doña Perfecta.— **X. No ha llegado Clasificación, Absténgase de Verlas:** Ya Viene Vidal Tenorio, La Torre del Terror, Sendero de Muerte, El Cacique Blanco.

CIUDADANO: Si te consideras mexicano digno no permitas que se insulte a tí y a tu familia con espectáculos inmorales. El destino de México exige una mayor elevación espiritual de sus hijos. No autorices con tu presencia ni fomentes con tu dinero espectáculos indecentes. Boycot a las películas en “C”.— **CAMPAÑA NACIONAL DE MORALIZACION DEL AMBIENTE.**

Fonte: Hemeroteca do jornal El Siglo de Torreón (1952a).

40 Tradução própria. Original: Si te consideras mexicano digno no permitas que se insulte a tí y a tu familia con espectáculos inmorales.

Segundo Julia Tuñon (1998), aquele era o momento que as personagens femininas viviam o conflito de um momento em que a sociedade se moderniza, mas prefere que as mulheres se mantenham tradicionais (submissas):

Para introducir o tema diremos que na imagem filmica nacional estes são os anos das mães abnegadas e as *rumberas*. Também de suas derivações: a avó onipotente (Sara García) e a mulher devoradora (María Félix). Na vida social são os anos de uma crescente incorporação da mulher ao trabalho produtivo e ao salário, anos também em que elas participam politicamente, ainda que não em forma tão beligerante como fizeram durante a década anterior. O direito ao voto lhes será concedido em 1953. São anos que se desejam a modernidade, ainda que os discursos insistam que para as mulheres o melhor é ser tradicional. São anos de mudanças, ainda que as representações femininas na celuloise possam nos fazer duvidar. (TUNON, Julia. 1998, p. 34) ⁴¹

No caso, Landeta expressa em suas personagens a busca pela libertação dessas mulheres, mesmo que suas tramas se passem em anos anteriores à modernização, como Angústias e Lola, elas buscam ocupar lugares de poder. Neste sentido, Angústias é a personagem mais bem resolvida, ao não trocar sua liberdade por um casamento, enquanto *Trotacalles* representa praticamente o oposto, quando a liberdade está em ter um marido que as ame e a prostituição é uma condenação pelos erros cometidos.

4.4 TRIBUNAL DE MENORES: PROJETO INTERROMPIDO

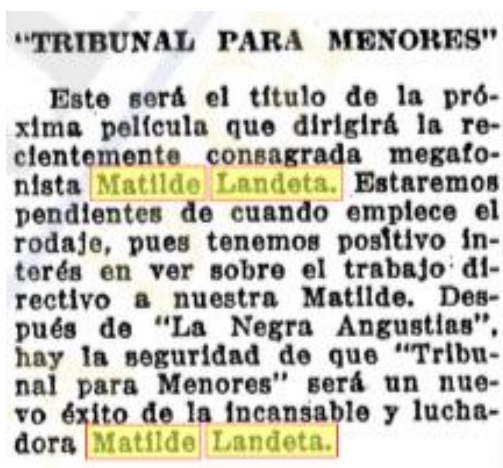
Em 1955, algum tempo depois de terminar *Trotacalles*, Landeta finalmente apresentou seu projeto mais antigo, *Tribunal de Menores* ao Banco Nacional Cinematográfico em busca de financiamento. A história apresentada era formada por quatro tramas de crianças diferentes ligadas por seus julgamentos no Tribunal de Menores, instituição encarregada da reabilitação de menores, presidida pelo Dr. Gilberto Bolaños Cacho, professor do qual Landeta se aproximou desde o fim do colégio de freiras dominicanas (EL HERALDO, 1999). O BNC acreditava que as histórias poderiam ser melhores conectadas através de um personagem que

⁴¹ Tradução própria. Original: Para introducir el tema diremos que en la imagen filmica nacional éstos son los años de las madres abnegadas y las rotundas rumberas. También de sus derivaciones: la abuela onnipotente (Sara García) y la mujer devoradora (María Félix). En la vida social son los años de una creciente incorporación de la mujer al trabajo productivo y al salario, años también en que ellas participan politicamente, aunque no en forma tan beligerante como hicieron durante la década anterior. El derecho al voto les será concedido en 1953. Son años que se quieren de modernidad, aunque los discursos insistan en que para las mujeres lo mejor es ser tradicionales. Son años de cambios, aunque las representaciones femeninas en celuloide puedan hacérslo dudar.

cumprisse essa função, como um professor ou um advogado (GARCIA ELÍO, 1986), por isso, Landeta aceitou vender os direitos com a possibilidade de realizar mudanças.

Trata-se de um argumento ao qual a diretora vinha escrevendo desde 1937, e chegou a tentar rodar o filme antes de *La Negra Angustias*, mas o filme *Sciussia* (Vittorio de Sica, 1946), que também contava a história de crianças delinquentes, tinha chegado ao México e ela decidiu não lançar tão próximo, adiando a produção. Quando outra vez decidiu investir no filme, veio o lançamento de *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) e, já que o filme também trata de crianças que vivem nas ruas, ela decidiu realizar *Trotacalles* (TORRES SAN MARTIN, 1992). Em 1949, numa das tentativas de rodar o roteiro, saiu uma nota no jornal *El Informador* anunciando o filme como próximo da diretora (Figura 10):

Figura 10 - Anúncio de Tribunal de menores como próximo filme de Landeta



Fonte: Jornal *El Informador* (20/11/1949).

Para escrever o roteiro, Landeta assistiu a vários casos no Tribunal de Menores tomando dali e de notas de jornais as histórias para compor sua trama. Ela relembra que levava café e comida para se sentar no Paseo de La Reforma, e oferecia aos meninos moradores de rua, para conversar com eles e tomar notas sobre suas histórias, expressões e maneiras de falar (ARREDONDO, 2002; GARCÍA ELÍO, 1986). Interesse que veio muito antes da chegada do neorrealismo, que popularizou as questões sociais e o protagonismo infantil em filmes deste tipo. Inclusive a própria diretora chegou a considerar que o roteiro foi a primeira história neorrealista escrita no México (GAXIOLA, 1975).

Após vendê-lo para o BNC, Matilde Landeta se inteirou que ela não seria diretora do próprio filme através de um jornal, o que foi para ela um desgosto muito grande (GARCÍA

ELÍO, 1986). Landeta ficou muito angustiada com essa notícia e brigou por suas convicções, como sempre, mas brigar com o BNC terminou sendo o fim precoce de uma longa carreira:

Quando me inteirei disto, vivi um desgosto muito grande. Discuti com o diretor do Banco, um senhor malvado; triste a hora em que ele entrou [no BNC], porque esse destruiu o cinema mexicano. Bem ou mal, com todos seus problemas, nosso cinema saía adiante. Mas Garduño teve um plano nefasto, que retificava o sistema de financiamento⁴² (GARCÍA ELÍO, 1986, p. 7)

Questionada se o motivo dos produtores não financiarem sua carreira como diretora, ser um receio de que o filme não tivesse êxito de bilheteria, por ser assinado por uma mulher, Landeta é muito precisa em sua resposta. Para ela, os filmes não eram vendidos por seus diretores, mas pelos atores. Ainda exemplifica que Emílio Fernandez, apesar de renomado, não vendeu seus filmes através de seu nome, ele teve filmes de sucesso e outros sem sucesso (GARCÍA ELÍO, 1986).

O Plan Garduño ao qual a diretora se refere, vinha sendo implementado desde 1953 e tinha como objetivo “fortalecer a união dos produtores com as distribuidoras dependentes do mesmo, para diminuir a força do monopólio da exibição e estimular o cinema a fomentar o surgimento de novas figuras” (LUNA, 2006), para ela, este plano foi responsável pela perda dos mercados latino-americanos (GARCÍA ELÍO, 1985). O plano concedia ao presidente do BNC, Eduardo Garduño, um poder central no financiamento dos filmes, que lhe garantia um monopólio das novas produções do cinema mexicano.

Alfonso Corona Blake, dirigiu o roteiro de Landeta com o nome de *El camino de la vida*. A mudança no título gerou polêmicas, a primeira delas, uma tentativa de tirar a autoria de Landeta, já que a história havia mudado e a segunda foi acusá-la de plágio, por conta de uma história russa com o nome de “El camino de la vida”, como ela relata:

El camino de la vida foi uma obra russa, um livro muito sério e outro filme que tratava sobre meninos delinquentes depois da Revolução. [...] Por outro lado, meu tema era o por que alguns meninos chegam à delinquência. Mas isso deu pé para que o jornal *Novedades* se atrevesse a publicar que eu havia plagiado *El camino de la vida*. Eu disse a seu diretor que não podia plagiar algo que acontecia em um país tão longe e uma obra que não conhecia. Depois disto, claro, me dediquei a buscá-la, a ver se

42 Tradução própria. Original: Cuando me enteré de esto viví un disgusto muy grande. Discutí con el director del Banco, un señor malvado; triste la hora en que entró, porque ése destruyó al cine mexicano. Mal o bien, con todos sus problemas, nuestro cine salía adelante. Pero Garduño tuvo un plan nefasto, que rectificaba el sistema de financiamiento.

existiam semelhanças, ver se eu havia sido adivinha, se por telepatia havia chegado a mentalidade dos russos. (GARCIA ELÍO, 1985, pg., grifo nosso)⁴³

Landeta discorda que o conteúdo de ambas histórias seja tão parecido. Este nome se refere a uma estrada russa que chegava a Leningrado, um livro de Lev Tolstói, e a um filme de 1931, que também trata sobre crianças que vivem nas ruas, a partir da criação de um sistema socialista de recuperação dessas crianças. O primeiro registro do argumento de Landeta para *Tribunal de Menores*, é datado de 1938 (GARCÍA ELÍO, 1986), mas de fato se relaciona com a instituição de menores mexicana e não a russa.

Em 1957, a versão de *El Camino de la vida*, dirigido por Alfonso Corona Blake foi premiado com seis Arieis, o prêmio mais importante da indústria cinematográfica mexicana, incluindo um prêmio de melhor argumento, o qual não foi entregue a Matilde Landeta (BERMEJO, 1992). A equipe do filme alegou que havia feito tantas modificações que não era mais o roteiro dela. Landeta outra vez precisou lutar para receber seus méritos, e acabou ganhando um processo e manteve seu reconhecimento. A versão do filme consultada para esta pesquisa reconhece Matilde Landeta como roteirista do filme, mas não pudemos averiguar se o filme foi estreado com estes créditos. O filme ainda recebeu o Prêmio da Imprensa Católica pelo argumento, em Berlim, o qual ela garante nunca ter recebido (GAXIOLA, 1975).

O resultado da briga de Landeta com Garduño foi o maior boicote de sua carreira, sobre o qual ela não pôde fazer absolutamente nada. Vivendo a partir de então de pequenos argumentos, adaptações e outros trabalhos esporádicos (ARREDONDO, 2002). Em suas entrevistas concedidas na década de 1990, quando questionada se após a saída de Garduño ela não teria voltado a dirigir, Landeta garante que ficou uma sequela da gestão de Garduño, que unida a antipatia dos produtores por ela, nunca lhe permitiram voltar a dirigir.

4.5 O ÚLTIMO FILME: NOCTURNO A ROSÁRIO

Afastada da Direção, Landeta faria outros trabalhos no cinema até sua morte em 1999, com uma exceção, a Direção de um último filme na década de 1990. Aqui daremos um salto para a situação de seu último filme e no subcapítulo seguinte trabalharemos as outras funções

43 Tradução própria. Original: El camino de la vida fue una obra rusa, un libro muy serio y otra película que trataba sobre los niños delincuentes después de la Revolución. [...] En cambio mi tema era el por qué algunos niños llegan a la delincuencia. Pero eso dio pie para que el periódico "Novedades" se atreviera a publicar que yo había plagiado El camino de la vida. Le dije a su director que no podía plagiar algo que sucedía en un país tan ajeno y una obra que no conocía. Después de esto, claro, me dediqué a buscarla, a ver si existían similitudes, a ver si había sido adivina, si por telepatía había llegado a la mentalidad de los rusos.

ocupadas por Landeta e a relação de seu processo de aparição na mídia, com a revisão de seu papel histórico no cinema.

Junto com Rojas González a diretora já pensava há vários anos em fazer uma obra que se chamaria *Nocturno a Rosário y Martí*, com o que Rojas escreveu sobre a ida de Martí ao México. O filme, realizado em 1992, se centra na história de Manuel Acuña, poeta romancista que estudou na Cidade do México em 1867, momento de grande disputa entre os conservadores e liberais. O filme se baseia no poema “Nocturno a Rosario”, escrito para sua musa inspiradora Rosario de la Peña, filha do escritor Juan de la Peña, que organizava encontros intelectuais e tornou-se musa de vários poetas da época. No entanto, a paixão de Manuel Acuña chega ao limite de levá-lo a escrita de seu obscuro poema em que relaciona a vontade de morrer, por não tê-la e o levou ao suicídio por não ter seu amor correspondido.

Quase 40 anos após ter dirigido seu último filme, após contar sobre sua vontade de escrever sobre Manuel Acuña a sua amiga cineasta Marcela Fernandez Violante, ela foi incentivada a escrever a história para o “Concurso de Cinema” que aconteceria em 150 dias. Com auxílio de seus amigos e de Bernardo de León, quem co-adaptou a história com ela (TORRES SAN MARTIN, 1992).

A história gira em torno de Manuel e de sua musa Rosário como trama principal, incluindo o momento histórico do país como subtrama, na época dividido entre Liberais e Conservadores, até chegarem a uma versão para o concurso. Ainda que Landeta acredite que a versão estava mal escrita, o argumento venceu e recebeu o prêmio (TORRES SAN MARTIN, 1992), o qual era muito pouco para produzi-lo, então juntou com suas economias para mais uma vez produzir o próprio filme.

Como diretora, Landeta priorizou a utilização de locações reais, construídas na época em que se passa o filme, como a Escola de Medicina, o Palácio da Inquisição. O que lhe impediu de realizar alguns movimentos de câmera e enquadramentos, evitando que prédios e semáforos invadissem as cenas.

Questionada sobre a diferença entre realizar *Lola Casanova* (1948) e *Nocturno a Rosario* (1992), Landeta surpreende ao afirmar ainda manter as dificuldades nas produções que se distanciam 44 anos (BERMEJO, 1992, p. 1). Com a análise de que quando realizou seu primeiro filme enfrentou obstáculos por ser mulher e na realização de sua última obra enfrentou barreiras por ser velha. Na mesma entrevista, Landeta reafirma que financiou seus próprios filmes, incluindo este último e que seu sonho seria ser paga para dirigir um filme. De toda forma a diretora demonstrou-se muito emocionada de voltar a dirigir, principalmente por perceber que apesar dos anos afastada dos *sets*, nunca perdeu seus conhecimentos e estava conseguindo

produzir e dirigir aquele que seria seu último filme (TORRES SAN MARTIN, 1992). O filme não foi muito exibido, nem recuperou o dinheiro investido (LANDETA, 2001), e mais uma vez serviu para desmotivar a diretora:

'No meu caso escrevendo argumentos, mas não preparo nenhum filme porque para fazer isso tenho que saber se existirá uma sala onde se possa exhibir esse material para poder propor a alguém esse negócio. Por exemplo, *Nocturno a Rosario* eu fiz e agora está enlatada. Se bem que primeiro tenha estreado na Cineteca e depois no Festival de Cine de Guadalajara, quando se privatizaram as salas se cancelou a possibilidade de projetá-la no Cine Latino. Para aliviar o agravo se projetou na Sala Mitla e no Cine Las Américas, mas nada mais.' e finaliza 'Continuarei lutando até que no país exista uma lei que nos impulse e não nos destrua como cineastas'. (BERMEJO, 1992, p. 2)⁴⁴

Em uma coluna de atualidades intitulada "Primera Fila", publicada no jornal *El siglo de Torreón*, em 27 de setembro de 1992, o autor questiona se a fórmula melodramática ainda funciona para os dias atuais. A nota pergunta se a história de um homem que se mata por amor interessará ao público, lembrando que foi realizado por Matilde Landeta que corresponde a grande época do cinema mexicano, quando surgiram os grandes melodramas, mas que agora, os melodramas só servem de base para as telenovelas.

O filme foi exibido em várias sessões especiais no México, como no "VII Festival de Guadalajara", em 1992, internacionalmente foi exibido no "Festival de Caracas" de 1992 (EL SIGLO DE TORREÓN, 1992), no "Festival Internacional de Tokyo" (1991) (EL SIGLO DE TORREÓN, 1993). Em 1993, *Nocturno a Rosario* foi nomeado para 14 prêmios arieis (EL SIGLO DE TORREÓN, 1993).

Durante as filmagens de *Nocturno a Rosario*, uma estudante de cinema, Patricia Martínez Velasco, (2002), realizou o documentário *Matilde Landeta* no qual a diretora narra toda sua vida e suas dificuldades ao fazer filmes, além de aparecer cenas de *making of* da filmagem de *Nocturno a Rosario*. O documentário, lançado na Cineteca Nacional, foi a tese de doutorado de Patricia para o "Centro de Capacitación Cinematográfica" (REVISTA ÉPOCA, 1992) e é uma fonte importante para compreender o pensamento e trajetória da diretora.

Sua trajetória é uma grande exceção. Apesar dos inúmeros boicotes sofridos até aqui, Landeta conseguiu uma proeza em relação a outras diretoras que filmaram no México e na

44 Tradução própria. Original: En mi caso escribiendo argumentos, pero no preparo ninguna película porque para hacer eso tengo que saber si existirá una sala donde se pueda exhibir ese material para poderle proponer a alguien ese negocio. Por ejemplo, *Nocturno a Rosario* la hice y ahora esta enlatada. Aunque primero se estrenó en la Cineteca y después en el Festival de Cine de Guadalajara, cuando se privatizaron las salas se canceló la posibilidad de proyectarla en el Cine Latino. Para aliviar el agravio se proyectó en la Sala Mitla y en el Cine Las Américas, pero nada más." e finaliza "Continuaré luchando hasta que en el país exista una ley que nos impulse y no nos destruya como cineastas".

América Latina até meados do século XX, sua carreira cinematográfica nunca foi interrompida. Mesmo quando deixou de dirigir, Matilde Landeta seguiu ocupando cargos importantes relacionados ao cinema, como os já citados. Mais tarde ela se manteve como supervisora do Banco de Roteiros da SOGEM (Sociedad General de Escritores de México), além de ser duas vezes presidenta da Comissão de Premiação da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas, entre 1982 e 1986 (CURRICULUM, 1991?)⁴⁵.

4.6 MATILDE LANDETA FORA DOS SETS

Retomaremos o período entre a direção de *Trotacalles* e *Nocturno a Rosario*, para revisar as atuações de Landeta em outras áreas cinematográficas. Matilde Landeta havia dirigido seus três primeiros filmes de maneira independente *Lola Casanova* (1948), *La negra Angústias* (1949) e *Trotacalles* (1951). Não tendo conseguido apoio entre os produtores da indústria cinematográfica para realizar nenhum deles. Ainda que seus dois últimos filmes tivessem tido bilheteria suficiente para dar lucro, ela também não conseguiu apoio para realizar seu quarto filme, no qual se sentiu trapaceada na negociação de seu roteiro original *Tribunal de menores*, que foi dirigido por Alfonso Corona Blake sob o título *El camino de la vida* (1956). Apesar de se afastar da direção por 40 anos, Landeta seguiu colocando seus conhecimentos e seu trabalho a disposição do cinema mexicano desde outros cargos. Recorreremos alguns destes trabalhos realizados, buscando compreender a partir de que momento sua memória como pioneira do cinema mexicano é recuperada.

Além de continuar a dar aulas no Instituto Cinematográfico, no qual ela vinha atuando desde 1945. Pelos seus conhecimentos em técnica cinematográfica e fluência em inglês ela recebeu duas oportunidades: em 1953, ela dirigiu mais de 100 episódios de meia hora, de uma série de programas de TV estadunidense, chamados *Howdy Doody* (GAXIOLA, 1975; CURRICULUM, 1991?). A outra oportunidade, foi um convite para trabalhar na “Dirección de Cinematografía”, onde cumpriu uma função de fiscal até a década de 1990⁴⁶. Segundo ela, o número de estadunidenses filmando no país havia aumentado muito, e foi proibido levar os rolos de filmes para o estrangeiro sem que fossem revelados e conferido seu conteúdo. Para encurtar a demanda de revelação, ela foi contratada para testemunhar as filmagens e autorizar

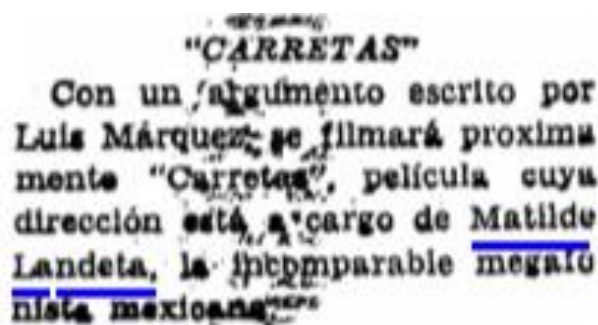
⁴⁵ Este currículo, sem data, está anexo em seus documentos na cinemateca. Colocamos aproximadamente 1991, pois é a data do trabalho mais recente a que ele se refere.

⁴⁶ Não pude precisar até que data Landeta seguiu na 'Dirección de Cinematografía', mas em 1992 em sua entrevista para Torres San Martín ela afirma ainda estar neste emprego.

a saída dos materiais do país (GARCÍA ELÍO, 1985). Além de seguir trabalhando no sindicato da produção, ao qual seguia afiliada (LANDETA, 2001).

Encontramos uma nota de jornal de dezembro de 1950, que anuncia que a Landeta dirigiria “Carretas” (Figura 11), argumento de Luis Marquez, mas em nenhum depoimento da própria diretora ao longo de sua vida este trabalho foi mencionado, também não foi localizado nenhum filme da época com este nome. Nota-se que apesar de ter lançado seus filmes e a publicação do jornal tratar da direção de mais um, a diretora é outra vez chamada de “megafonista”, como quando o mesmo jornal anunciou *La Negra Angustias* (figura 6) e de *Tribunal de menores* (figura 10).

Figura 11 - Anúncio de que Landeta realizará Carretas



Fonte: Hemeroteca de El Siglo de Torreón (10/12/1950).

Dois anos mais tarde, é mencionado no mesmo jornal (EL SIGLO TORREÓN, 1952, p. 21) que a diretora se preparava para lançar a comédia “Mía o de nadie”, do escritor Gregorio Kurchan. O que também não aparece em seus relatos posteriores ou em outros trabalhos acadêmicos. Matilde Landeta comenta ter mantido um cinema em Tlalpan (Cidade do México), com Gregório, um sócio argentino, onde se exibiam filmes nacionais para empregados dos hospitais e conventos (GARCÍA ELÍO, 1985; BERMEJO, 1992). A sala de cinema fechou no ano de 1971, após uma greve foi comprada Mario Moya Palencia que pagou suas dívidas com o sindicato (BERMEJO, 1992).

A chegada da TV marca um dos motivos da crise do modelo de produção industrial em toda América Latina. Embora, a década de 1950 seja considerada por alguns como um prolongamento da Época de Ouro, e ainda seja marcada pela média alta de produção no cinema mexicano, o modelo industrial iniciava uma crise, que veria a desaceleração nas produções a partir da década de 1960. O modelo clássico-narrativo também entra em crise, diante das novas propostas cinematográficas como o neorrealismo, na Itália, seguido da *Nouvelle Vague* na

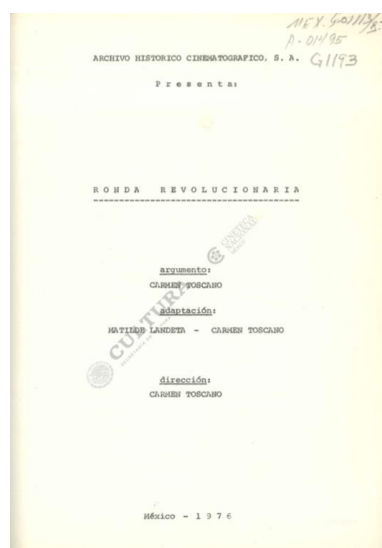
França. No México, a década de 1960 é marcada pelo avanço do cinema experimental, marcado pelo festival de Cine Experimental (1965 e 1967) que buscava novos talentos na produção de baixo custo (ALFARO E BONIFAZ, 2017)

Por outro lado, a década de 1960 é marcada pela fundação do “Centro Universitário de Estudos Cinematográficos” (CUEC), e em 1963, atual “Escuela Nacional de Artes Cinematográficas” (ENAC). Ambas instituições permitiram a formação de uma nova geração de cineastas, entre eles a primeira geração de diretoras mexicanas, após a “aposentadoria” precoce de Landeta. Em 1967, há o lançamento do primeiro filme dirigido por uma mulher, desde Matilde Landeta. Marcela Fernandez Violante, uma das formandas do CUEC lançou o curta experimental *Azul*, produzido de maneira independente com apoio da universidade.

O movimento universitário e o feminista se unem a partir de 1968, eclodindo em diversos movimentos sociais que se dão em toda América Latina a partir dos anos 1970. A colaboração das ferramentas cinematográficas trazidas pelas novas escolas de cinema foi fortalecida pelas mudanças nas diretrizes do BNC, por meio da fundação de empresas estatais e apoio público direto na produção. Estes novos mecanismos de formação e produção favoreceram a organização de novos setores na produção, entre eles o aumento de realizadoras mulheres.

Ainda na década de 1970, Landeta adaptou o argumento de *Ronda Revolucionária* (1976) para Carmem Toscano, diretora e montadora reconhecida pelo trabalho de montagem de arquivos (Figura 12). Segundo sua entrevista, Landeta esperava trabalhar no filme, mas não aconteceu (TORRES SAN MARTIN, 1992).

Figura 12 - Capa do roteiro de *Ronda Revolucionária*



Fonte: Acervo da Cineteca Nacional de México.

O seu reconhecimento também levou Landeta a ser referência para as novas realizadoras mexicanas, que estudavam ou recém se formavam nas graduações de cinema do país. Naquele momento de efervescência das obras com perspectiva do gênero feminino, Nancy Cárdenas, Marcela Fernandez e Matilde Landeta tratam de escrever um filme juntas, sobre três histórias eróticas, protagonizadas por mulheres. Segundo Landeta, elas chegaram a conseguir vender o roteiro, mas depois de uns meses, quando a conversa seria retomada, lhes foi alegado que não gostaram da parte do roteiro de Nancy Cárdenas e Marcela Fernandez, por não ser muito comercial, e como dependiam de bilheteria não teria como financiá-lo (GARCÍA ELÍO, 1985).

Landeta reclama dessa fase de sua vida. Antes não podia dirigir por ser mulher e agora por ser velha. Durante os anos de 1970, com a gestão de Rodolfo Echeverría, e os novos órgãos estatais buscava-se incentivar a nova geração de cineastas, e outra vez ela estava excluída do grupo de interesse de financiamento. Echeverría ainda chegou a prometer realizar um argumento sobre “Colima e o campesinato”, que ela havia escrito com Hugo Argüelles, mas não passou de promessa (GARCÍA ELÍO, 1985).

O ano de 1975 marca, por diversos eventos, uma eclosão das produções realizadas por mulheres no México. Primeiro, um novo plano para mudar o fomento cinematográfico formou os novos órgãos: Conacine e Conacite (LARA, 2006), que focavam em lançar novos diretores. No campo da organização de mulheres, foi em 1975 que algumas cineastas se uniram na formação do “Colectivo Cine Mujer” (1975-1986), cujo primeiro objetivo foi produzir um documentário sobre o aborto no México, o filme *Cosas de Mujeres* (1975-1978), a partir de então o coletivo investiu em realizar obras sobre distintas questões ligadas a situação da mulher: aborto, trabalho doméstico, violência de gênero, e na formação técnica de novas cineastas.

O ano de 1975, também foi marcante na luta feminista pelas atividades do Ano Internacional da Mulher, promovido pela ONU. Entre as diversas atividades ocorridas naquele momento, se organizou o ciclo *Mujeres Cineastas*, na “Cineteca Nacional do México” (ORTEGA TORRES, 2003), no qual foi exibido uma cópia de *La Negra Angústias*, que foi bem recebido pela crítica e assombrou aqueles que não sabiam que Landeta havia existido (BUSTOS, 1993):

Reviveram-me durante o Ano Internacional da Mulher, já que houve um festival de cinema. Eu não estava no México, e quando regressei vi a revista *Siempre!*, onde vinha uma crítica de Jorge Ayala Blanco que analisava todos os filmes e dizia: 'deixo por

último a revelação: *La Negra Angustias*'. O título era Feminismos: Matilde Landeta nós te amamos. Quando vi, disse: "agora já existo". (MURILLO, 2015, pg. 149)⁴⁷

Ao longo da década de 1980, Landeta apareceu várias vezes em jornais denunciando, enquanto sindicalista, as condições do cinema mexicano. Ela denuncia a Angel Reyna Cepeda (1984) a existência de uma campanha de destruição do cinema mexicano durante os anos anteriores, por conta da ocasião da entrega dos Arieis. Em 1989, ela concede uma entrevista em afirma que o cinema mexicano estava paralisado, devido a que as autoridades não deram a conhecer seu novo programa. Não encontramos relatos suficientes da atuação sindical de Landeta, embora ela faça questão de demarcar em seu Curriculum (1991?) que pertenceu ao mesmo sindicato durante toda sua vida.

4.6.1 Agora já existo! Landeta na História do Cinema.

O poder da simples reexibição da obra de Landeta foi o seu reconhecimento histórico, como uma pioneira do cinema mexicano. O que naturalmente levou a busca de pesquisadores, sobretudo pesquisadoras, por sua trajetória, carreira e obra. A importância de que um teórico e crítico como Jorge Ayala Blanco escrevesse positivamente sobre a obra de Landeta, em 1975, certamente influenciou a atenção de outros acadêmicos e críticos nacionais e internacionais para a obra da diretora.

A partir da reexibição de *La negra Angústias* (1949), no ano de 1975, surgiram contínuas homenagens e exibições de sua filmografia, além de estudos acadêmicos e entrevistas sobre sua trajetória. Em 1975, Landeta revelou para a revista *Otro Cine* (GAXIOLA, 1975) que tinha muitos roteiros escritos e inclusive desejos de recomeçar na Direção. E que naquele momento, estava empenhada em apresentar várias histórias para o "Taller de Escritores Cinematográficos", "pois creio que o ponto de vista feminino deve estar presente no cinema e em todas as artes, especialmente em um país de machismo impositivo como o nosso. Afinal as mulheres somos metade da humanidade" (GAXIOLA, 1975, p. 17)⁴⁸.

Em 1982, Marcela Fernandez Violante, cineasta e acadêmica formada na primeira turma de cinema do CUEC, gravou *Matilde Landeta, pionera del cine nacional* (Marcela Violante,

47 Tradução própria. Original: Me revivieron durante el Año Internacional de la Mujer, ya que hubo un festival de cine. Yo no estaba en México, y cuando regresé vi la revista Siempre!, donde venía una crítica de Jorge Ayala Blanco que analizaba todas las películas y decía: "dejo para el último la revelación: La Negra Angustias". El título era Feminismos: Matilde Landeta nosotros te amamos. Cuando lo vi, me dije: "ahora ya existo".

48 Tradução própria. Original: creo que el punto de vista femenino debe estar presente en el cine y en todas las artes, especialmente en un país de machismo impositivo como el nuestro. Al fin, las mujeres somos la mitad de la humanidad.

1982), um documentário de 40 minutos para a televisão sobre a trajetória de Matilde Landeta, tornando-se a primeira realizadora a projetar sua história na tela (DONNES, 2003).

Em 1984, o nome de Matilde Landeta foi homenageado, batizando uma das salas da reformada Cineteca Nacional de México (CINETECA, 2017?). Ao longo destes anos, ela escreveu vários argumentos com Hugo Argüelles e, inclusive, tentou readaptar o argumento de *Tribunal de Menores*, mas nada foi aprovado (GARCÍA ELÍO, 1985). Em 1986, junto com a atriz e jornalista Elda Peralta, ela escreveu e editou o documentário *El rescate de las Islas Revillagigedo*, de 33 min, usando material de arquivo filmado em 1957 pelo fotógrafo Luis Spota. Além da ficha técnica do filme, em que Matilde Landeta aparece como diretora, encontramos uma reportagem de 1990 que explica o projeto:

Se trata da recuperação de um documentário começado a filmar em 1957, pelo romancista e jornalista [Luis Spota], com fotografia de Carlos Carvajal, que não pode ou não quis terminar durante sua vida e que em 1985 sua esposa Elda Peralta salvou da gaveta do esquecimento com ajuda da cineasta Matilde Landeta. [...] é um caso único de restauração da obra de uma (sic) cineasta levada a cabo por seus próprios familiares.⁴⁹ (EL SIGLO TORREÓN, 1990, p. 39, grifo nosso)

Em dezembro de 1987, ela aparece numa seleção de pioneiros da América Latina, no “IX Festival Internacional do Novo Cine Latino-americano de Havana” e no mesmo ano, no “Festival de Cine Femenino”, na Itália (ORTEGA TORRES, 2003). Em 1989, foi uma das homenageadas “XI Festival Internacional de Filmes de Mulheres de Créteil”, em Paris (EL INFORMADOR, 1990), em uma sessão dedicada às pioneiras latino-americanas. Em 1992, recebeu a “Medalha Filmoteca” por seus 40 anos como diretora e roteirista (FILMOTECA, 1988). Em 1993, foi homenageada no festival “La mujer y el cine”, em Buenos Aires (EL INFORMADOR, 1993). A diretora ainda relembra que o Canal Plus (Inglaterra) realizou um documentário sobre ela (LANDETA, 2001). Além de ter passado a viajar a diversos países como convidada e homenageada por sua carreira, além de ter sido convidada para viajar ao Japão, Argentina, Porto Rico, Paris, Londres, Itália e Espanha (LANDETA, 2001). Em 1988, Landeta foi homenageada pela Filmoteca da UNAM, recebendo a “Medalha Filmoteca” por sua paixão cinematográfica e sua ajuda à incursão das mulheres como diretoras fílmicas (FILMOTECA, 1988).

49 Tradução própria. Original: Se trata de la rehabilitación de una cinta documental comenzada a filmar en 1957, por el novelista y periodista, con fotografía de Carlos Carvajal, que no pudo o no quiso terminar durante su vida y que en 1985 su esposa Elda Peralta salvó del cajón del olvido con ayuda de la cineasta Matilde Landeta. [...] es un caso único de restauración de la obra de una (sic) cineasta llevada a cabo por sus propios familiares.

Apesar de ter passado a existir historicamente, Landeta não voltou a ter oportunidade de dirigir até 1991, quando ela venceu o concurso de roteiros e dirigiu *Nocturno a Rosário* (1992), e o realizou 40 anos depois de *Trotacalles* (1951). O lançamento do filme tornou-se um segundo momento de recuperação de seu nome e sua trajetória, de forma que na década de 1990, muitas homenagens e reexibições de seus filmes foram realizadas, aumentando os estudos em torno de sua obra. Este interesse não é parte apenas de um movimento individual, em torno da vida de Landeta, mas de um movimento coletivo das mulheres em busca de suas antecedentes na arte, na política e em todos âmbitos da vida pública e privada, como no cinema. Um recorte do jornal *Tribuna* (1991) traz a participação de Matilde Landeta no lançamento do livro “Directoras de Cine: proyección de un Mundo Oscuro”, da autora Patricia Martínez de Velasco que, segundo a reportagem, “pretende resgatar a luta da mulher através do tempo para conquistar o posto de diretora de cinema mexicano”.

Este gesto de pesquisar as realizadoras anteriores foi e continua sendo um passo essencial, rumo a compreensão da presença das mulheres no cinema. Inclusive é no ano de 1990 que Landeta aparece em um livro de história do cinema latino-americano ao lado de seus pares masculinos, sem ser no sentido de cumprir uma representatividade de “cinema de mulheres”. John King (1994) cita sua filmografia recém “descoberta”:

Os filmes [de Landeta] são interessantes, não somente por ser o trabalho de uma mulher antes desconhecida pela história, mas também porque nelas se provam as possibilidades de articular um profeminismo em uma indústria e numa sociedade machista.⁵⁰ (KING, 1994, p. 85)

Em 1992, o jornal *El Financiero*, dedicou duas páginas a uma entrevista com Matilde Landeta por ocasião de uma homenagem prestada a ela na Cineteca do México naquele momento. O título da entrevista: “No México me reconhecem mais como sindicalista do que como cineasta: Matilde Landeta” é uma denúncia ao apagamento que Landeta sofreu durante toda sua carreira como cineasta. Apesar de seus mais de 40 anos dedicados ao cinema, nessa entrevista em 1992 Landeta denuncia o seu apagamento da história e a falta de reconhecimento de sua obra em seu país de origem, em contraste com as inúmeras homenagens internacionais:

Fazendo alusão ao filme de Almodóvar, Matilde Landeta confessa que se sente “como uma mulher a borda de um ataque de nervos”. Sobre tudo porque tinha perdido a

50 Tradução própria. Original: Las películas son interesantes, no solamente por ser el trabajo de una mujer antes desconocida por la historia, sino también porque en ellas se prueban las posibilidades de articular un profeminismo en una industria y una sociedad machistas.

esperança de que algum dia em seu país, México, se lhe organizaria uma homenagem em reconhecimento a sua trajetória como cineasta. E é que diferente de Japão, França, Inglaterra e San Francisco – onde não só se projectaram seus filmes, como outorgaram menções especiais e prêmios internacionais – no México a maior parte do trabalho de Landeta ficou enlatado. Com esta entrevista, quem em 1949 dirigiu *La Negra Angustias* convida a Homenagem (sic) que a Cineteca Nacional lhe presta hoje às 20h na Sala Salvador Tóscano. (EL FINANCIERO, 1992, sp.)

No dia internacional da mulher em 1994, o “Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher” (Unifem), rendeu homenagem a Matilde Landeta, como uma pioneira do cinema mexicano, com presença da diretora (EL SIGLO TORREÓN, 1994). No ano de 1995, *La negra Angustias* foi exibido em San Francisco (Estados Unidos) em um ciclo de cinema intitulado “Mujeres Directoras de Latinoamérica”, no qual se exibiu também outros filmes de diretoras mexicanas, segundo o jornal *El Siglo Torreón* (1995).

Em 1996, Matilde Landeta recebeu a medalha da Sociedad de Directores, pelos seus 25 anos de dedicação ao cinema, e do Sindicato da Produção uma medalha como Fundadora da Indústria. Em 1997, a “Sociedad Mexicana de Directores” outorgou uma medalha de ouro pelos 50 anos de carreira de Landeta (EL INFORMADOR, 1997). Segundo reportagem publicada no jornal *El Siglo de Torreón*, de 27 de janeiro de 1999, naqueles seus últimos anos ela foi bolsista do Fundo Nacional de Criadoras (FONCA) e se dedicou a oferecer seminários e oficinas sobre cinema. Apesar de tantas homenagens recebidas, a diretora levou consigo um último desejo “que Deus me mande um filme pela qual alguém me pague” (BERMEJO, 1999).

A trajetória de Landeta demonstra que há um ato intencional e reincidente de não reconhecer o trabalho de uma mulher. Em seu caso, ao negá-la ascensões na profissão, a produção de seus filmes, o equipamento necessário para os filmes, não oferecer o cinema de estréia, não tecer críticas e documentações escritas sobre sua presença e obra cinematográfica. E por fim negá-la à memória, construindo obstáculos para a sua obra que nunca terminam. Mas seguramente a trajetória de Landeta nos serve para afirmar que mesmo “segundo os parâmetros da época” sempre foi possível dar outras visibilidades para a construção do imaginário da mulher. O que impediu a construção de uma diversidade de imaginários no cinema, foi e continua sendo a reprodução de certos sistemas, como explica Isabel Arredondo:

O caso de Landeta propõe que a possibilidade de criar imagens alternativas existia, mas para que estas imagens alternativas se materializassem, dependeu das circunstâncias político-econômicas da indústria cinematográfica. (ARREDONDO, 2002, p. 190)⁵¹

51 Tradução própria. Original: El caso de Landeta plantea que la posibilidad de crear imágenes alternativas existía, pero el que estas imágenes alternativas se materializaran dependió de las circunstancias político-económicas de la industria cinematográfica. (ARREDONDO, 2002, pg. 190)

Apesar da omissão da crítica sobre a história de Landeta até 1975, em continuidade com a omissão de suas estreias e os reiterados boicotes que sua carreira sofreu dos Sindicatos, da Associação Cinematográfica e do Banco Nacional de Cinema. Landeta resistiu “contra um exército de homens que fecharam sua passagem na indústria” (ORTEGA TORRES, 2003, p.1), e sua carreira ilustra as diversas formas pelas quais as mulheres foram interrompidas no cinema. Interrompidas de dirigir e de serem lembradas. Como também afirmou Paulo Paranaguá (1996, p. 25): “Seja qual seja a apreciação crítica das obras, no Brasil como no México se encontram as mesmas trajetórias interrompidas, única regra geral para todas estas mulheres de exceção”.

Quando Matilde Landeta morreu, em 1999, ela já havia conseguido dar um passo significativo, essencial, para que as mulheres mexicanas tomassem para si a linguagem cinematográfica (MUÑOZ, 2005). No entanto, em um gesto bastante significativo ela deixou todos seus bens para impulsionar vocações e carreiras das mulheres dentro do cinema nacional.

Neste sentido, deixou Marcela Fernández Violante como a executora de seu testamento. Marcela fundou a “Asociación Cultural Matilde Landeta A.C.”, instituição que desde então, todos os anos convoca um concurso de roteiros escritos por mulheres mexicanas (PONCE, 2011). Segundo uma entrevista realizada por e-mail com Marcela Fernandez Violante (ver anexos), a instituição funciona como uma associação civil sem fins de lucro, com um conselho de associados e conta com os recursos de contribuição dos sócios. Desde sua fundação até o ano de 2019 a associação faz anualmente a premiação de roteiros escritos por mulheres mexicanas ou residentes no México. Em uma das entregas de prêmio, Violante fez a seguinte declaração sobre como a Associação é mantida:

Matilde era muito precavida e quando juntava uma graninha comprava um apartamento. Voltava a juntar outro dinheiro e comprava outro apartamento e assim fez durante toda sua vida. O dinheiro que entregamos às premiadas, provém das rendas de ditos imóveis.⁵² (PECIME, 2018, sp)

Na introdução da entrevista, Isabel Arredondo (2004) tratou de buscar as fontes mais fiéis para traçar a história de Matilde Landeta, e apresentou problemas ocorridos pela falta de informação sobre a diretora. Mesmo que ao falecer seu nome já fosse reconhecido e até homenageado, batizando uma sala da Cineteca, ao saírem os anúncios de seu falecimento, os jornais divergiram sobre a data e local de seu nascimento (alguns apontam 1910 e outros 1913,

⁵² Tradução própria. Original: Matilde era muy previsora y cuando juntaba una lanita se compraba un departamento. Volvía a juntar otro dinero y se compraba otro departamento y así lo hizo durante toda su vida. El dinero que les estamos entregando a las premiadas, proviene de las rentas de dichos inmuebles.

alguns na capital, outros no interior). Em autobiografia resumida, Matilde Landeta (2001) afirma que nasceu em 1913, no Distrito Federal.

As revelações sobre a obra de Landeta seguem produzindo novos estudos. Em 2003, foi lançado o livro “Matilde Landeta, hija de la revolución”, escrito por Juanne Burton-Carvajal, na qual se realiza uma narração em primeira pessoa, baseada em várias entrevistas e depoimentos da cineasta (OCHOA, 2003). Assim como este trabalho, o livro de Burton-Carvajal só foi possível graças ao esforço da própria Landeta em vociferar sua história ao longo de toda sua trajetória, fazendo denúncias contra o machismo e boicote que sofreu ao longo de toda sua vida. Os caminhos perpassados por esta mulher ilustram de maneira sólida a situação das mulheres cineastas ao longo do século XX, as diversas formas que o Estado, os produtores e outras instâncias de poder, utilizaram para manobrar a carreira de tantas mulheres, a fim de manter a unilateralidade das narrativas.

Em 1990, no “Encuentro de mujeres cineastas y videastas latinas: Cruzando fronteras”, Landeta fez uma boa reflexão sobre o legado deixado não só por sua obra, mas por sua trajetória como relata Gabriel Muñoz, (2005, p. 160) “Em meus tempos, Matilde Landeta era uma senhora louca que estava tratando de fazer coisas muito distintas, demasiado avançadas para a época. Agora as propostas das cineastas me excedem, e isso me enche de satisfação como mulher e como amante do cinema”.⁵³

Todo esforço de Matilde Landeta não serviu para que ela conseguisse dirigir e difundir algum filme de forma satisfatória. Apesar de suas conquistas singulares, seu nome não esteve presente na escrita da história do cinema da época de ouro, e assim como as diretoras do cinema mudo, ela só passou a ser reconhecida através de movimentos feministas que buscaram estabelecer os cânones da representação feminina no passado.

⁵³ Tradução própria. Original: En mis tiempos Matilde Landeta era una señora loca que estaba tratando de hacer cosas muy distintas, demasiado avanzadas para la época. Ahora las propuestas de las cineastas me rebasan, y eso me llena de satisfacción como mujer y como amante del cine.

5 CINEMA NOVO: UM CINEMA JUNTO AO POVO

Nos anos 1950, o fim da Segunda Guerra Mundial e o começo da guerra fria marcaram a polarização política global. Na América Latina, o momento era marcado pelo fim das políticas desenvolvimentistas e uma instabilidade na disputa do continente pela União Soviética (URSS) e Estados Unidos. Na Argentina, em 1955, o presidente Perón foi derrotado após uma série de bombardeios, o episódio foi seguido por governos insustentáveis e sem apoio popular. O mesmo se passou no Brasil, o único presidente a concluir seu mandato entre a morte de Vargas (1945) e o golpe militar (1964) foi o presidente Juscelino Kubitschek, que estabeleceu a modernização do Estado brasileiro. Essa onda de “modernização”, que marcou a industrialização tardia da América Latina, trouxe importantes mudanças, como a migração dos trabalhadores do campo para a cidade e a formação de uma cultura cosmopolita que confrontava tradição e modernidade.

Em meio a esse processo, se delinea um novo panorama na cinematografia, que influenciaram o pensamento dos novos diretores cinematográficos em torno de preocupações sociais (FLORES, 2013). Aparecem propostas distintas que se manifestam contra as estruturas econômicas e organizativas, os estilos filmicos, ao reclamarem um cinema independente que buscava uma renovação (FRIAS, 2016).

A nível narrativo, buscava-se refletir a situação da América Latina nas telas, tratando de temas como a desigualdade social nas grandes cidades, as culturas indígenas, a população periférica urbana e os trabalhadores braçais. Este movimento se auto-intituiu *Nuevo Cine* ou Cinema Novo, a partir do primeiro encontro de cineastas latino-americanos em Viña del Mar, no Chile, em 1967 (FLORES, 2014).

A busca por um novo jeito de fazer cinema, que produzisse a consciência das massas e fosse feito junto ao povo, levou a escrita de diversos manifestos que marcariam um giro histórico no cinema latino-americano. A partir do Brasil, Glauber Rocha influenciou o mundo com “Eztétyka da Fome” (ROCHA, 1965); em Cuba, anos depois seria lançado outro manifesto, “Por un cine imperfecto” (GARCÍA ESPINOSA, 1969); na Argentina, “Hacia un tercer cine” (GRUPO LIBERACIÓN, 1969); e na Bolívia, o grupo Ukamau, escreveria anos mais tarde “Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario” (1979).

Estes manifestos propunham a construção de um novo imaginário, através da cultura popular e da recusa de fazer um cinema que servisse ao imperialismo, aos colonizadores ou à burguesia nacional, opondo-se ao cinema industrial em que a cultura popular era uma fórmula a serviço da nacionalização, da criação do sentimento de pertencimento da população a uma

cultura dita nacional (FRIAS, 2016). No entanto, a expressão “novos cinemas” é um guarda-chuva para distintas noções expressas para o mesmo conceito, como enfatiza León Frias (2016). A linguagem buscada pelos cinema-novista era de oposição sistemática ao modelo clássico hollywoodiano e se dava a partir da ruptura de linearidade, a multiplicação e sobreposição pontos de vistas, do uso de locações reais e não-atores atuando em situações similares à de suas vidas, a mistura do documentário e ficção (FLORES, 2014, p. 49).

No entanto, as mudanças de perspectivas estéticas do cinema e dos modos de produção, não significaram uma mudança direta na diversificação dos perfis que ocupavam o cargo de direção. Em sua maioria, os diretores cinema-novistas, continuaram sendo homens, brancos e de classe média, ainda que produzissem filmes sobre a opressão social, a maioria deles perpetuava opressões de gênero e raça, como a não diversificação da equipe de criação ou a problemática creditação das mulheres que trabalharam nestes filmes. Como demonstra Seguí (2019), as mulheres que trabalhavam nas equipes, dentro das limitações de cinema independente, terminaram por ocupar e sobrepor diversas vagas, e mesmo que participassem ativamente da equipe de criação foram creditadas como assistentes, ou não creditadas.

Paralelamente, a possibilidade da realização independente permitiu que mulheres como Marta Rodríguez, na Colômbia, ou Margot Benacerraf, na Venezuela, também construíssem seus filmes com base neste modelo do cinema-novo, e caberia uma análise de como elas foram absorvidas pelo movimento e por sua historicização depois.

5.1 PANORAMA DAS MULHERES NO CINEMA MODERNO OU NOVO

Ao longo deste trabalho reivindicamos várias vezes a necessidade de ampliar a busca de realizadoras, saindo do campo da direção para o processo cinematográfico inteiro. O enfoque na direção como principal área do cinema, se dá a partir da busca pelo cinema de “autor”, que movimenta os cinemas modernos da América Latina e do mundo a partir dos anos 1960. O motivo de mesmo assim insistir na catalogação de diretoras, é justamente apontar que dentro deste sistema de classificação, também cabem diversas realizadoras que foram sumariamente negadas.

Seguí (2019) aponta para a contradição existente na própria concepção dos Novos Cinemas: a busca pelo gênio criador, que desenvolve uma linguagem original e uma obra digna de ser considerada artística, não deveria ser o objetivo daquele cinema que buscava ser de liberação. O trabalho de Seguí (2019) enfoca em resgatar as mulheres participantes do Grupo Ukamau, na Bolívia, e surpreende com a quantidade de dados que alcança. Ela aponta para a

participação de Consuelo Saavedra⁵⁴ na primeira formação do Grupo Ukamau e seus estudos, quando este se batizou homonimamente ao seu primeiro filme *Ukamau* (1966). Saavedra também estaria presente na equipe de produção de alguns filmes do grupo, como *La sangre del cóndor* (Jorge Sanjinés, 1969), e consta nos créditos do filme como Assistente de Direção, o que Isabel Seguí (2019) questiona ser pouco em relação às funções que foram além, ocupando parte da produção. Ao analisar a participação de Saavedra no grupo, a autora aponta uma discrepância entre as memórias de Antônio Eguino⁵⁵ e a escrita oficial sobre o Grupo Ukamau: nos relatos de Eguino, ela estava implicada em todos os processos e foi a responsável pelo giro de Sanjinés à esquerda, por vir de família comunista e de militâncias anteriores, o que não é transposto para a literatura acadêmica, na qual ela desaparece.

Outra realizadora do grupo foi Danielle Caillet, francesa que se casou com um dos integrantes da formação original do Grupo Ukamau e se mudou para a Bolívia. Caillet foi atriz, continuista e *still* em *La sangre del cóndor*, mais tarde ela se tornou videasta, fotografa e escultora, além teorizar a possibilidade de criação de um cinema boliviano de mulheres em seu artigo “Por un cine chamado POTENCIAL-MUJER”, em 1988 (SEGUÍ, 2019).

Em 1973, Sanjinés conhece a Beatriz Palácios, em Cuba, eles se apaixonam e se unem fazendo cinema juntos até a morte de Palácios, em 2003. Desde então, Palácios participou de todas as produções do grupo, mas só assinou co-direção em um deles, no documentário *Las Banderas del Amanecer* (Jorge Sanjinés, 1985). Palácios contribuiu de muitas formas para modificações importantes nas produções, mas também em uma tarefa singular que chama a atenção, ela elaborou um método de avaliação da recepção dos filmes nas classes trabalhadoras e camponesas, que era o público-alvo dos filmes. O motivo de dar créditos inferiores e incompatíveis com o trabalho realizado pelas mulheres destes grupos é bem explicitada por Isabel Seguí (2019, p. 9) “O trabalho de ajudante de direção ou produção levado a cabo pela esposa do diretor ou do produtor (...) é inconscientemente marcado como parte de suas obrigações domésticas e, portanto, não reconhecido como trabalho”.⁵⁶

A questão de omissão das mulheres nos créditos dos filmes, ou mesmo que creditadas ocuparem uma função menor do que a que realmente lhes correspondem, não foi um feito exclusivo do Grupo Ukamau. A colombiana Marta Rodríguez, precursora do documentário social, só foi reconhecida individualmente anos depois da morte de seu marido, o fotógrafo

⁵⁴ Primeira esposa de Jorge Sanjinés, único membro que permaneceu em todas as formações do grupo.

⁵⁵ Um dos integrantes do Grupo Ukamau.

⁵⁶ Tradução própria. Original: El trabajo de ayudante de dirección o producción llevado a cabo por la esposa del director o del productor, (...) es inconscientemente enmarcado como parte de sus obligaciones domésticas y por tanto no reconocido comotrabajo

Jorge Silva. A biografia da diretora, algumas vezes, vem dividida com o seu falecido marido, ainda que ele tenha falecido em 1987, e Marta Rodríguez continue produzindo nos dias atuais:

Quando perdi Jorge foi muito duro, porque se eu assinava com alguien, essa pessoa considerava que quem fazia os filmes era Jorge e não eu. E pensavam, e todo mundo me dizia e perguntava: vai seguir fazendo cinema? Quem vai te ajudar? Todo o mundo dizia: Essa mulher não consegue sozinha. Mas sigo fazendo cinema. Fiz *Armero*, no Cauca, fiz dois filmes mais, tem um vídeo sobre um massacre e eu dou uma oficina de vídeo para indígenas.⁵⁷ (GÓMEZ, 2002 apud TEDESCO, 2012, p. 103).

Se as mulheres que pertenciam aos movimentos do Cinema Novo tiveram dificuldades de serem reconhecidas por tal participação, outras mulheres não ligadas a estes grupos terminam por criar um cinema paralelo, maior que o cinema novo, o cinema moderno. Maior em abrangência, pois o Cinema Novo está dentro das linguagens modernas, mas não é o limite delas na América Latina:

Não se pode omitir o fato de que, historicamente, as diretoras não foram vinculadas ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, embora tenham feito filmes na época. O que se buscará [...] é investir na ideia de uma história do Cinema Moderno brasileiro de autoria feminina como um lado à parte da história que precisa ser mais bem compreendido, ao mesmo tempo em que se destacam algumas mudanças. (HOLANDA, 2017, p. 44)

Enquanto na década de 1960, as diretoras estreantes eram, em maioria, documentaristas (HOLANDA, 2017). Pode-se observar determinada aceleração no aumento de realizadoras de ficção em toda América Latina a partir da década de 1970⁵⁸, movidas pela incorporação das mulheres às universidades, ao trabalho e todas as condições que movem a chamada segunda onda do feminismo. Impulsionadas pelas novas possibilidades para produções de baixo orçamento, a partir do 16 mm e logo do super-8, o acesso às primeiras escolas de cinema, que entre outras coisas também forneciam equipamentos, permitiu às mulheres começarem seus filmes de maneira independente.

Na Argentina, Eva Landeck começou a produzir seus curtas, após um curso de “cinematografia” em Buenos Aires (HARDOUIN e LANDECK, 2014). No México, Marcela Fernandez Violante foi a primeira mulher a realizar um curta, desde Matilde Landeta, com *Azul*

⁵⁷ Tradução própria. Original: Cuando perdí a Jorge fue muy duro, porque si yo firmaba con alguien, esa persona consideraba que el que hacía las películas era Jorge y no yo. Y pensaban, y todo el mundo me decía y preguntaba: ¿va a seguir haciendo cine? ¿Y quién le va a ayudar? Todo el mundo decía: “Esa mujer no puede sola”. Pues sigo haciendo cine. Hice *Armero*, en el Cauca hice dos películas más, hay un video sobre una masacre y yo les doy un taller de video a los indígenas.

⁵⁸ Só no Brasil foram publicados 12 longas dirigidos por mulheres ao longo da década (HOLANDA, 2017).

(1967), também realizado através de uma escola de cinema, o CUEC (UNAM). No Brasil, Ana Carolina, estudou na “Escola Superior de Cinema”, no “Colégio São Luís”, em São Paulo (MOCARZEL, 2010) e começou a trabalhar em seus primeiros filmes, logo estreando o documentário *Indústria* (1968) e anos mais tarde se consagrou com sua trilogia feminista: *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas, Coração* (1987), *Sonho de Valsa* (1987).

Sobre este assunto, das realizadoras formadas pelas primeiras escolas de cinema, sempre me lembro da introdução de um VHS de uma coleção da revista *Isto é* com a obra *Parahyba, mulher macho* (Tizuka Yamasaki, 1987), o apresentador diz assim:

Tizuka Yamasaki é uma das poucas cineastas brasileiras que pode-se considerar especialista em filmes históricos. Em seu primeiro longa-metragem *Gaijin*, ela mostrava o início da imigração japonesa para o Brasil, e em *Parahyba, mulher macho*, que você vai assistir agora, ela conta a história da poetisa paraibana Anayde Beiris que no final dos anos 1920 foi uma das precursoras do feminismo neste país [...]. Em 1983 o filme foi vitorioso nos festivais de Brasília, Biarritz, Cartagena e Havana. **Tizuka é uma das primeiras representantes da geração de cineastas brasileiros que aprendeu a fazer cinema na faculdade**, entre seus professores, por exemplo, destacam-se Nelson Pereira dos Santos e Vladimir de Carvalho. **O sucesso da sua carreira como diretora, portanto, contraria a crença generalizada de que este talento só se desenvolve na prática.** (*PARAHYBA*, 00 min 1 s - 02 min, 1983, grifo nosso)

Ainda que as escolas de cinema tenham aberto um espaço inegável para as mulheres, a dúvida sobre suas obras não deixa de ser suscitada. Ao mesmo tempo que as novas ferramentas deram uma maior liberdade para as mulheres na realização, a censura de suas obras era garantida por ditaduras militares, que também se apoiavam na moralidade, como se viu nas marchas pela família, na Argentina (MORAES apud TEDESCO, 2012). Maria Luisa Bemberg, que estreou seus primeiros curtas-metragens na década de 1970, conta como foi realizar seu primeiro longa, naquele contexto:

Quando eu quis fazer *Señora de nadie* havia um regime militar no poder e me disseram que era um mau exemplo para as mães argentinas e que não podíamos colocar um gay no filme. O coronel disse que preferia ter um filho com câncer a um homossexual, assim que não pude fazê-lo.⁵⁹ (KING, 1994, p. 136)

Señora de Nadie foi lançado em 1981, quando a ditadura já entrava em crise por conta da guerra das Malvinas (KING, 1994), e depois, ao realizar *Camila* (1984) Bemberg se

59 Tradução própria. Original: Cuando quise hacer *Señora de nadie* había un régimen militar en el poder y me dijeron que era un mal ejemplo para las madres argentinas y que no podíamos poner un maricón en la película. El coronel dijo que prefería tener un hijo con cáncer a uno homosexual, así que no pude hacerlo. Había pensado que tanto los homosexuales como las mujeres separadas son marginados, y por eso en la película están juntos.

consagrou a primeira latino-americana indicada ao Oscar de melhor filme estrangeiro. No Brasil, Teresa Trautman dirigiu *Os homens que eu tive* (1973) aos 21 anos, que também foi censurado, ficando interditado até 1980, Karla Holanda (2017) ressalta que o filme não tinha cenas de nudez, como os da pornochanchada que não foram censurados, e o rigor da censura era contra a liberdade da protagonista feminina.

Outras cineastas do período ditatorial foram analisadas por Alcilente Cavalcante (2017), entre elas cabe destacar Adélia Sampaio, primeira diretora negra do Brasil, que levou para as telas um tema polêmico em seu primeiro longa, a lesbianidade. Quando, o próprio feminismo brasileiro se desviava dos temas polêmicos relativos à sexualidade (CAVALCANTE, 2017). *Amor Maldito* (1984) evidencia em suas cenas a relação entre ditadura e o julgamento de relações homossexuais, quando uma mulher é julgada pelo suicídio de sua namorada, simplesmente por serem lésbicas.

Pode-se dizer que ao mesmo tempo que as ditaduras censuravam e limitavam as produções das mulheres, as pautas feministas e as concepções de realizar um “contracinema” davam vazão às histórias destas mulheres. Ainda mais surpreendente é o fato da Embrafilme e o INC financiaram a viagem de seis realizadoras em 1976 para exibirem seus filmes no Festival Internacional de Cinema de Mulheres de Nova Orleans, “o que permite afirmar que ao contrário do que imaginávamos, não havia uma ausência total de apoio do poder público às articulações das cineastas, ainda que esse estivesse muito aquém das necessidades e expectativas” (SARMET; TEDESCO, 2017, p. 116)

O cinema latino-americano constituiu um campo onde a produção cinematográfica era movida pelas resistências de esquerda, anti-imperialista, que via nos ideais feministas uma origem pequeno-burguesa, por isso, não mereceriam maior consideração. Infiro que esses “novos” cinemas, de modo geral, não colocaram em cena o problema da situação hierarquicamente inferior das mulheres na sociedade; ao contrário, muitos diretores apenas reafirmaram ou naturalizaram a questão. (CAVALCANTE, 2017, p. 59)

O que nos resta observar é que fizessem parte dos grupos cinema-novistas ou não, as obras realizadas por mulheres entre as décadas de 1960 e 1980 vão além das concepções do cinema-novo, inovam em seus discursos e que é necessário reorganizar a periodização ou ainda encontrar outros métodos de avaliar o cinema produzido na época para incluir o cinema moderno de autoria feminina na historiografia.

5.2 ZOOM IN: CUBA E A REVOLUÇÃO NO CINEMA

Em 1959, o triunfo da Revolução Cubana foi sucedido pelo estabelecimento de ferramentas culturais do Estado, cuja finalidade era democratizar os meios culturais e popularizar o discurso da revolução para as massas. O ICAIC (Instituto Cubano Del Arte e Indústria Cinematográficos), foi o primeiro organismo cultural fundado neste sentido, com a responsabilidade de administrar o cinema da ilha.

Segundo a historiadora Villaça (2006), Alfredo Guevara, diretor do Instituto por 24 anos (1959-1983), era quase um ministro, tendo participação política nas decisões culturais do governo. O valor dado pelo novo regime ao cinema naqueles primeiros anos de revolução, se deve à essencialidade do audiovisual como ferramenta para levar o discurso da revolução ao interior do país, principalmente para as classes analfabetas.

A revolução estatizou todas as salas de cinema de Cuba, nacionalizou as distribuidoras estrangeiras, e se tornou responsável pela formação da nova geração de cineastas cubanos. A partir de 1960, o Instituto passou a editar a *Revista Cine Cubano* e o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, cujo responsável era Santiago Álvarez (VILLAÇA, 2006).

O *Noticiero ICAIC*, funcionava como uma espécie de cine-jornal inspirado nos noticiários soviéticos, promovendo o uso de uma linguagem documental direta, com finalidade de levar instruções revolucionárias às periferias e ao interior. A construção destes curta-documentais era o exercício básico de formação dos novos cineastas da ilha. A escola de cinema, EICTV, ainda não tinha sido fundada. Por isso, um novo aluno do ICAIC começava na realização destes documentários didáticos, de dez minutos e, posteriormente, passava a documentários autorais, até que, com algum destaque e influência política, era promovido ao departamento de ficção (VILLAÇA, 2006). Outros experimentos, como a *Enciclopédia Popular* (1961-1963) foram empreendidos na mesma época, compartilhando da mesma função, estratégia explicada por Giroud:

O fundamental é preparar e criar um público para um novo cinema e para isso [o ICAIC] desenvolve várias estratégias de divulgação e difusão, de ensino e apreciação, que dão seus primeiros frutos a meados da década, quando o espectador cubano já está pronto para descobrir e apreciar a obra dos mais importantes realizadores de cinema contemporâneo internacional [...]. Ao finalizar a década de 1960, o público começa a se interessar pelo cinema nacional. (GIROUD, 2011, pg. 59)⁶⁰

60 Tradução própria. Original: La fundamental es preparar y crear un nuevo público para un nuevo cine y para eso desarrolla varias estrategias de divulgación y de difusión, de enseñanza y apreciación, que dan sus primeros frutos a mediados de la década, cuando ya el espectador cubano está listo para descubrir y apreciar la obra de los

Em 1961, após Fidel Castro declarar Cuba um país socialista, se deu início a longos anos de perseguição política na ilha. O grande marco dessa política de censura no cinema foi o caso do curta documental *P.M* (1961) de Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal. Trata-se de um documentário cujo “cinema direto”, obtido com câmeras que parecem escondidas, filma a vida boêmia de Havana, num bar onde várias pessoas bebem, dançam e namoram. O filme foi recusado pelo governo por ser considerado um retrato pejorativo do povo cubano. Já que os costumes boêmios não deviam pertencer à “nova sociedade revolucionária” (KING, 1994).

Além da festa como objeto do filme, considerava-se problemática a posição não-didática do autor, por conta da ausência de uma narração que conduzisse o olhar do espectador. Um terceiro problema, era ter sido filmado sem supervisão do instituto. Definitivamente, o filme, em toda sua produção, foi considerado contra-revolucionário, levando o diretor e seu irmão a se exilarem do país. A polêmica chegou a necessitar da intervenção de Fidel Castro, quem discursou sobre o tema após três encontros na Biblioteca Nacional em junho de 1961. “Palavras aos intelectuais” marcou as bases da política cultural nos próximos anos:

A Revolução tem que entender a situação real e atuar, portanto, de tal maneira que todo o grupo de artistas e intelectuais que não são genuínos revolucionários possam encontrar dentro da Revolução um lugar para trabalhar e criar, um lugar onde seu espírito criativo, ainda que não sejam escritores e artistas revolucionários, tenha a oportunidade e a liberdade para se expressar. Isto significa: **tudo dentro da Revolução, nada contra a Revolução**⁶¹ (KING, 1994, p. 217, grifo nosso).

Esta política de censura e cerceamento dos temas e modelos estéticos expressos na arte, repercutiria na ilha de diferentes formas, com agravamento na década de 1970, quando mais artistas deixaram o país, no chamado quinquênio cinza. Por outro lado, a estatização do cinema, permitia a este cinema uma capacidade de experimentação, como comenta Ann Kaplan:

Como na maioria das nações socialistas, a indústria cinematográfica cubana é uma instituição estatal, como também é a escola de cinema que prepara os futuros diretores para suas carreiras. Sejam quais forem as limitações e os problemas de tal situação, as cineastas cubanas são capazes de experimentações formais e de lidar com temas sérios e controvertidos sem estar preocupadas com o sucesso comercial. (KAPLAN, 1995, p. 266)

más importantes realizadores del cine contemporáneo internacional. [...] Al finalizar la década de 1960 el público comienza a interesarse en el cine nacional.

61 Tradução própria. Original: La Revolución tiene que entender la situación real y actuar, por lo tanto, de tal manera que todo el grupo de artistas e intelectuales que no son genuinos revolucionarios puedan encontrar dentro de la Revolución un lugar para trabajar y crear, un lugar donde su espíritu creativo, aunque no sean escritores y artistas revolucionarios, tenga la oportunidad y la libertad para expresarse. Esto significa: todo dentro de la Revolución, nada contra la Revolución

5.2.1 Raça e gênero no cinema da Revolução Cubana

Os primeiros anos da nova Cuba, foram marcados pela busca do “homem novo”, termo que vem do livro “Os condenados da terra”, de Frantz Fanon, psicanalista negro nascido na Martinica e que lutou na independência da Argélia. Embora o regime revolucionário tenha trabalhado o conceito referido, parece ter ignorado as questões raciais no pensamento de Fanon, pensador que influenciará diretamente na obra da diretora afro-cubana Sara Gómez, quando ela questiona a marginalidade da cultura negra na Revolução Cubana.

O que podia dizer Frantz Fanon, a partir do continente africano, desde o panorama específico da luta de libertação argelina, que tivesse tanto impacto nesta ilha revolucionária?: suas ideias sobre a relação intrínseca entre a cultura nacional e o progresso da consciência nacional; sua análise psicossocial dos três estágios da atitude do intelectual colonizado comprometido com as lutas de libertação nacional (que em Cuba se interconectará com a tese do intelectual orgânico de Gramsci); sua proposta, apenas esboçada nos finais de *Os condenados da terra*, sobre o “homem novo” que construirá a sociedade revolucionária, livre – ideia que será retomada e desenvolvida por Che em *El socialismo y el hombre nuevo en Cuba*, texto também de profundo impacto em todos estes debates. (LEÓN, 2016, p. 16)⁶²

O discurso do governo revolucionário era de que com o triunfo da Revolução todos setores marginais da população estavam agora integrados à sociedade, através da oferta igual de oportunidades e direitos para todos (VILLAÇA, 2006). Como se as mudanças econômicas automaticamente resolvessem as questões de igualdade racial, sexual e de gênero. Dentro do ICAIC, as críticas vindas dos cineastas negros em relação a estas questões não foram bem-vindas. Vejamos alguns exemplos, para compreender o contexto em que se deu a obra de Sara Gómez.

Nicolás Guillén Ladrián, o único diretor negro, ao lado de Sara Gómez no ICAIC, havia ingressado no instituto em 1961, graças ao fato de ser sobrinho de um conhecido poeta cubano de quem ele herdou o nome, ele foi logo promovido e pôde fazer seus próprios documentários. Em 1963, Nicolás Guillén dirigiu o documentário *Barrio Viejo*, que retrata hábitos da população negra e pobre da cidade de Havana, algo parecido com o *P.M* (Alberto Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal, 1961). *Barrio Viejo* (1963) incomodou pessoalmente ao presidente Fidel

62 Tradução própria. Original: ¿Qué podía decir Frantz Fanon, desde el continente africano, desde el panorama específico de la lucha de liberación argelina, que tuviera tanto impacto en esta isla revolucionada?: sus ideas sobre la relación intrínseca entre la cultura nacional y el progreso de la conciencia nacional; su análisis psicossocial de los tres estadios de la actitud del intelectual colonizado comprometido con las luchas de liberación nacional (que en Cuba se interconectará con la tesis del intelectual orgánico de Gramsci); su propuesta, apenas esbozada en los finales de *Los condenados de la tierra*, sobre el “hombre nuevo” que ha de construir la sociedad revolucionaria, liberada –idea que será retomada y desarrollada por el Che en *El socialismo y el hombre nuevo en Cuba*, texto también de profundo impacto en todos estos debates.

Castro e após muito debate, só não foi censurado por uma intervenção de Tomás Gutierrez Alea (VILLAÇA, 2006). Outras obras do diretor foram censuradas, como nos conta a historiadora Mariana Villaça:

Apesar de [Nicolás Guillén] haver produzido filmes de reconhecida qualidade, em sua filmografia chama a atenção a quantidade de filmes não finalizados ou que acabaram não sendo exibidos ao grande público, como *Un festival deportivo* (1963), *Ociel de Toa* (1965) ou *Retornar a Baracoa* (1966), após os quais foi preso por diversionismo ideológico e obrigado a trabalhar por dois anos numa granja especial para cidadãos que apresentavam conduta imprópria, à semelhança do que ocorria em campos de trabalho denominados Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAPs). (VILLAÇA, 2006, p. 215, grifos da autora)

Além das acusações de divergência ideológica, “Nicolásito”, como era chamado, era mal visto por beber, usar drogas e manter uma vida boêmia. Terminou sendo internado num hospital psiquiátrico e, quando saiu, recebeu uma segunda chance: fazer um documentário encomendado sobre a produção cafeeira (VILLAÇA, 2006). O documentário, chamado *Coffea Arábica* (1968), deveria servir de propaganda para um plano agrícola de incentivo à produção de café naquele ano.

Nicolás Guillén terminou realizando um dos mais interessantes documentários cubanos. Em princípio, os recursos utilizados no filme o fizeram ser considerado inventivo e seu lançamento no exterior foi preparado. Devido ao reconhecimento do tom irônico e o fracasso do plano cafeeiro, o filme foi colocado de lado e proibido. Só voltando a ser exibido em 2003, após a morte de Nicolás Guillén. Através do uso repetitivo de *closes* em rostos cansados, enquanto rolam versos de uma música que diz “*todos los negros tomamos café*”, e outras insinuações a respeito do abuso de trabalho negro na produção cafeeira estatal (COFFEA, 1967).

Em 1968, em alusão ao centenário da luta iniciada por José Martí, na Guerra de Independência de Cuba, organizou-se o “Congreso Cultural de La Habana”, para a prévia do congresso foram organizados vários seminários ainda no ano de 1967 (LAGE, 2019). Duas das comissões destes seminários incluíam membros do ICAIC, numa delas estavam Nicolás Guillén e Sara Gómez, que foram repreendidos, como relata Mariana Villaça:

Em janeiro de 1968, o *Ministro de Educación, Cultura y Deportes* José Llanusa Gobels (que ocupou o cargo de 1965 a 1970), reuniu-se com intelectuais negros dentre os quais, dois documentaristas do ICAIC; Sara Gómez e Nicolás Guillén Landrián [...]. Nessa ocasião, o Ministro procurou dissuadir esse grupo de levantar a discussão sobre questões raciais, em Cuba, proibindo-os de participar do Congresso, em função de boatos de que seria divulgado ali um “Manifesto Negro”. (VILLAÇA, 2006, p. 180)

Além da censura ao “Manifesto Negro”, este congresso marcou certas mudanças na produção artística. Foi proibido o termo “trabalhador intelectual” por colocar em diferenciação com “trabalhador braçal”; e foi oficializada a recusa de trabalhos que fossem vanguardistas na arte, por não serem assimiláveis pelas massas e assim considerados “pequenos burgueses”. Também foi anunciada a abertura dos meios artísticos para os mais jovens, como um sinal de democratização, que terminou significando o fechamento de espaços de artistas experientes (VILLAÇA, 2006). Um segundo congresso, em 1971, fechou ainda mais as possibilidades artísticas iniciando os “anos cinza”, que seriam difíceis para a cultura na ilha.

Assim como disse Fidel Castro “com a revolução tudo, contra a revolução, nada”, os temas de raça e gênero eram questões muito sensíveis, alguns artistas e cineastas que tocaram neste tema foram censurados. A própria Sara Gómez teve seu filme *De bateyes* (1971) censurado, também *Mi aporte* (1972), que traz reflexões feministas, recusados por serem anti-revolucionários.

No entanto, em várias obras, a primeira cineasta a dirigir no ICAIC, Sara Gómez apontou sua câmera para a população negra de Cuba, resgatando a história da cultura negra cubana e questionando como a construção do “novo homem cubano”, deveria ser pensada para a população periférica ou marginalizada do país. E talvez ela só tenha escapado de qualquer perseguição por conseguir equilibrar o discurso revolucionário e sua postura crítica perante as opressões de raça. Ou seja, fazer críticas desde dentro da revolução, como logo analisaremos. Ou talvez, por ter falecido jovem, antes de aprofundar qualquer conflito com o ICAIC, como palpita Inés Martiatu que acredita que *De cierta manera* (1975-1977) não teria sido lançado se ela estivesse viva (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014).

6 SARA GÓMEZ: UMA CINEASTA NA REVOLUÇÃO CUBANA

Pioneira, como as historiadoras costumam chamar as primeiras mulheres a dirigirem em seus países, Sara Gómez, foi a primeira diretora⁶³ à frente de um longa-metragem em Cuba. E ainda hoje é uma das únicas diretoras negras latino-americanas a ter dirigido um longa-metragem de ficção. Esta pesquisa não encontrou nenhuma outra diretora afrolatino-americana que tenha dirigido antes de Sara Gómez, que estreou com o curta *Plaza Vieja* (1962), produzido para o projeto *Enciclopedia Popular*. A marca de “primeira diretora negra da América Latina” se mantém mesmo se considerarmos seu primeiro documentário autoral *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1965).

Nenhuma pesquisa a respeito desta listagem de diretoras negras na América Latina foi encontrada, partindo esta afirmação da busca em catálogos e do meu índice pessoal. Suas sucessoras, a martinicana Elzhan Palcy e a brasileira Adélia Sampaio teriam realizado seus primeiros trabalhos como diretoras a partir da década de 1970.

Ao longo dos seus curtos 11 anos de carreira, ela realizou 17 documentários, entre curtas e médias, e um único longa de ficção (ver “Filmografia de Sara Gómez”, em anexos). No começo de sua carreira, intercalou suas realizações com trabalhos de assistência de direção para outros diretores, como Agnès Varda, Roberto Fandiño, Tomás Gutierrez Alea e Jorge Fraga.

A obra de Sara Gómez, principalmente seu longa-metragem, tem sido cada vez mais analisada por pesquisadoras do mundo inteiro, como Ann Kaplan ([1983]1996); Sandra del Valle (2017), TEDESCO (2019;2021), entre outros autores e autoras que apontam para a vanguarda dos temas e linguagem de sua obra, principalmente a partir da perspectiva de raça e gênero.

No entanto, pouco se escreveu sobre a trajetória da cineasta em termos extra-fílmicos: como ela chegou ao cargo de direção, em que condições se deram suas produções, quais foram suas exibições, que tipo de relação ela estabeleceu dentro do ICAIC para tornar-se a primeira diretora no Instituto, se seus temas eram bem aceitos e a partir de que momento seu nome se internacionalizou. Reunimos algumas críticas, breves análises e descrições de seus filmes, mas esta pesquisa se centra em compreender os mecanismos pelos quais sua obra foi produzida e debatida, passando para a história do cinema.

⁶³ Rosina Prado também dirigiu um filme em 1962, sendo algumas vezes apontada como a primeira diretora cubana (GARCÍA BORRERO, 2009), neste caso Sara Gómez seria a segunda diretora e primeira a dirigir um longa.

Sara Gómez Yera, nasceu em Guanabacoa, numa família de classe média, e desde cedo se desportou para lidar com arte e cultura. Durante a secundária cursou seis anos de piano no "Conservatório Musical de Havana", escreveu para o jornal estudantil *Mella* e depois para o semanário *Hoy, domingo*, além de ter cursado o primeiro "Seminário de Etnología e Folklore" do Teatro Nacional de Cuba (1960-1961). (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014)

Após concluir os estudos colegiais, correspondentes ao ensino médio no Brasil, Sara viajou a Nova Iorque. Lourdes Martínez-Echazábal (2014) questionou se esta viagem marcaria um encontro com o movimento negro estado-unidense, o que a teria influenciado na construção racializada de sua obra. Segundo as lembranças de Inés Martiatu, escritora e amiga de adolescência de Sara: a mãe de Gómez tinha ido viver nos Estados Unidos e como elas não se viram no aniversário de 15 anos da filha, a viagem de reencontro ficou marcada para as férias de 1958, quando uma vizinha que também faria a mesma viagem a acompanharia (MARTÍNEZ-ECHAZABAL, 2014). A estadia da pequena "Sarita", como ela a chama, no estrangeiro durou 29 dias, afirma com precisão Inés Martiatu, que não acredita que a viagem tenha tido essa influência política, e afirma que Sara já tinha consciência racial, ressaltando que os cubanos já eram influenciados pelo movimento negro estado-unidense, desde a música e parentes que viviam no outro país há décadas.

Seria demasiado soberbo afirmar que apesar de levar toda sua vida como mulher negra e cubana, uma viagem de 29 dias marcou o “despertar racial” da diretora. Pois, como afirma Lélia González ([1988] 2020, p. 145), “para as mulheres amefricanas, a consciência de opressão ocorre antes de tudo por causa da raça”. E é exatamente assim que inicia a carreira de Sara Gómez, primeiro com temas da raça, e só depois com temas do feminismo. É muito mais fácil que Sara Gómez tenha tecido suas influências políticas na própria ilha, junto com sua amiga Inés Martiatu e seus amigos: Nicolas Guillén, Tomás González, Walterio Carbonell, Alberto Pedro, Mendive, Rogelio Martínez Furé, toda uma geração de negros artistas e intelectuais da ilha, que trocavam livros de autores negros como Fanón, biografia de Malcom X, ou escritores cubanos como Nicolas Guillén (avô do cineasta pertencente ao grupo). Segundo a entrevista de Inés Martiatu (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014), buscavam usar roupas e cortes de cabelo que eram proibidos, motivo pelo qual ela afirma não temer chamar o grupo de “movimento”.

No documentário *¿Dónde está Sara Gómez?* (Lisa Fano, 2004), a diretora suíça, acompanha o segundo marido da diretora, Germinal Hernandez e os dois filhos do casal, Ibbis e Alfredo, em busca de relatos de amigos e familiares sobre Sara Gómez e sua trajetória. Em seu depoimento para o filme, Julio Machado, amigo de Sara, concorda com Inés Martiatu e afirma que ela “pertencia conosco a um grupo de negros que pertencia a classe média negra

cubana”⁶⁴ (*¿DÓNDE ESTÁ...*, 2004, 21 min e 20s) e que andavam juntos e pensavam a negritude juntos.

No mesmo filme, mais adiante, Tomás González, co-roteirista e continuista do filme *De cierta manera* (1974-1977), relembra que ela foi a primeira mulher a cortar o cabelo curto e então quando andava pelas ruas lhe chamavam de “mari-macho”⁶⁵, e ela respondia, “mas você gosta, te deixo louco, isso te faz a cabeça” (*¿DÓNDE ESTÁ...*, 2004, 58 min 29 s). Quando cortou os cabelos, segundo Inés Martiatu, Gómez recebeu um telegrama do político martinicano radicado nos Estados Unidos, Strockely Carmichael, felicitando-a por ser “a primeira cabeça livre de Cuba” (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014, p. 260).

Uma verdadeira influência em seu modo de realizar cinema, foi sua participação no “Seminário de Etnologia e Folclore” (1960-1961), que ocorreu no Teatro Nacional de Cuba, embora tenha durado poucos meses, este seminário marcou toda uma geração. Inés Martiatu (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014) relembra que foi ali que o antropólogo Oscar Lewis, se interessou em trabalhar o bairro Las Yaguas, uma zona marginalizada de Habana, que logo foi transformada pela Revolução no bairro de Miraflores. É justamente a transformação da vida dos indivíduos ex-moradores de Las Yaguas para Miraflores que será o ponto central do filme *De cierta manera* (1974-1977) de Sara Gómez mais de 10 anos depois.

Porque también há que saber que todo o trabalho de pesquisa de Las Yaguas, esse bairro marginal, começa no seminário de etnografia. Ela esteve no seminário e era amiga das pessoas do seminário, inclusive há personagens no filme que são personagens que já apareceram em livros, como, por exemplo, 'Manuela, a mexicana', de Aída Alonso, que é prêmio Casa de las Américas dentro do gênero depoimento. Manuela é uma personagem em *De cierta manera*, Aída Alonso era uma antropóloga cubana, que viveu muitos anos no México e ganhou esse prêmio. (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, p. 247-248)⁶⁶

Depois que o seminário terminou, se formou a comissão da Academia de Ciências de Cuba, dentro dessa comissão se criou o “Instituto de Etnologia e Folklore”, para onde foram os seminaristas do Teatro, neste momento Sara Gómez e sua amiga Inés Martiatu ingressaram no ICAIC (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL).

64 Tradução própria, a partir do áudio do filme.

65 Maria-homem numa tradução direta.

66 Tradução própria. Original: Porque también hay que saber que todo el trabajo de investigación de Las Yaguas, el barrio ese marginal, comienza en el seminario de etnografía. Ella estuvo en el seminario y era amiga de la gente del seminario, incluso hay personajes en la película que son personajes que ya han aparecido en libros, como, por ejemplo, Manuela, la mexicana, (pg 257) de Aída Alonso, que es premio Casa de las Américas dentro del género testimonio. Manuela es un personaje en *De Cierta Manera*, Aída Alonso era una antropóloga cubana, que vivió muchos años en México y gana ese premio.

6.1 SARA GÓMEZ NA ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO E ENCICLOPÉDIA POPULAR

Sara entrou para o “Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos” (ICAIC) em agosto de 1961, e pertenceu ao que a pesquisadora Villaça (2006) qualificou como “terceira geração” de cineastas do instituto: nascidos na década de 1940 e que realizaram seus primeiros longas na década de 1970. Essa geração é marcada por ter nascido antes da revolução e vivido sua juventude na primeira década de construção do projeto de um novo país. Dentro do ICAIC, foram submetidos a certo “plano de carreira”, começando na realização de pequenos curtas documentais encomendados, até alcançarem uma “promoção” a diretores de documentários autorais e finalmente alguns chegavam a realizar seus longas de ficção.

Inicialmente, Sara Gómez foi designada a participar do estímulo de jovens na Campanha de Alfabetização (GUTIÉRREZ ALEA, 2011), depois foi destinada ao departamento de corte de negativos e logo de edição. Onde era muito próxima de Inés Martiatu, sua amiga já de alguns anos, que seguiu trabalhando no departamento de montagem por mais anos (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014). Segundo Tomás Gutiérrez Alea (2011), não muito depois Roberto Fandiño solicitou que ela fosse sua assistente de direção no documentário *Tiempos de Pioneros* (1962), sobre a visita de um grupo de crianças argelinas a Cuba, este primeiro trabalho como assistente de direção é pouco comentado nos textos sobre ela. Inés Martiatu (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014) enfatiza que é importante lembrar que não foi Tomás Gutierrez Alea quem convidou Sara Gómez para ser Assistente de Direção e frisa que ela já chamava atenção de outros companheiros do ICAIC por seus conhecimentos. Isto na medida em que é preciso contar sua história a partir de seu próprio mérito, e não de seus possíveis "padrinhos", com quem na verdade veremos demonstrações de que ela colaborou de igual para igual.

Ainda em 1962, aos 19 anos, com a visita de Agnès Vardá à ilha, Sara foi escolhida para ser sua assistente na filmagem do curta documental *Salut Les Cubains* (1963). Segundo Vardá (*¿DÓNDE ESTÁ...*, 2004), ela perguntou aos estudantes do ICAIC por alguma mulher que pudesse dançar o cha-cha-chá para seu filme, e trouxeram duas mulheres, uma delas “era a pequena e simpática Sarita” (Figura 13). Depois, quando ela foi viajar para fazer outras imagens, precisava de uma Assistente de Direção, e lhe indicaram a mesma Sara, com a qual ela relata sua relação nos dias em Cuba:

Nos demos bem e quando o ICAIC me disse que eu deveria ir a Santiago de Cuba, Sarita foi escolhida para vir comigo. Pegamos um avião para Santiago juntas, e dormimos num quarto com duas camas de solteiro, conversamos muito a noite. Sempre discutimos as mesmas coisas: quando *Cleo [de 5 as 7]* foi lançado, em 1962, eu tinha uma filha de 4 anos e fiz filmes. É sempre um problema com cineastas ou

artistas mulheres, a sociedade tenta fazer você escolher entre uma vida normal, cuidar da sua família e assim por diante, ou ser uma artista e sacrificar algo. Mas eu nunca sacrifiquei nada, eu acredito que você deve querer tudo, você deve decidir ter tudo. Isso é o que ela tentou fazer, embora talvez tenha sido demais porque sua saúde não estava muito boa... mas ela estava certa, porque desistir? (*¿DÓNDE ESTÁ...*, 2004).

Figura 13 - Sara Gómez dança o chachachá



Fonte: Frame de *Salut les cubains* (Agnés Vardá, 1962).

Infelizmente, o documentário não foca em apresentar as contribuições cinematográficas de Sara Gómez para Agnés Vardá, ou as trocas que tenham ocorrido entre elas. Para Olga García Yero (2017, apud TEDESCO, 2019) nesta experiência, Gómez aprendeu a técnica da fotomontagem, que ajudou a elaborar a montagem de *Historia de la piratería* (1963), por exemplo.

Há um interesse em pensar que ser mulher e negra é algo que conduz a carreira de Sara Gómez, não só nas temáticas de seus filmes, que seriam uma consequência disso, mas em relação a sua postura, sendo uma das únicas mulheres na carreira de direção no ICAIC na época⁶⁷. Ela precisou conversar sobre maternidade e direção de documentários com Vardá, uma cineasta estrangeira, por não poder se articular com outras mulheres nas mesmas condições dentro do Instituto. Inclusive, apesar do direito à licença maternidade já ter sido conquistado pelas mulheres cubanas, sua licença, anos mais tarde, lhe foi negada, porque o estatuto do ICAIC não previa que uma mulher pudesse ser diretora (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014).

Seu trabalho seguinte como assistente de direção, foi no longa-metragem *Cumbite* (Tomás Gutiérrez Alea, 1964), para o qual, suas contribuições são incontestáveis e declaradas pelo próprio Tomás Gutiérrez Alea (2017) (Figuras 14 e 15). Sua participação no filme, para além de assistente, foi definitiva para a aproximação da narrativa com a cultura negra e

⁶⁷ Também havia Rosita Prado, espanhola que realizou cinco obras no ICAIC entre 1961 e 1968 (CASTILLO, 2019b).

principalmente em encontrar o lugar que a música ocuparia no filme (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014). No entanto, apesar de reconhecer as contribuições de sua assistente, o diretor é apontado por alguns autores como Sandra Abd'allah-Álvarez Ramírez (2017) como mentor de Sara Gómez, ainda que uma aproximação à amizade deles demonstre uma troca horizontal. Anos mais tarde, o próprio Tomás Gutiérrez Alea se inspira no longa de Gómez para seu filme *Hasta cierto punto* (1983) que usa um jogo de palavras parecido com *De cierta manera*, declarando a inspiração.

Figura 14 - Sara Gómez e Tomás Gutiérrez Alea nas filmagens de Cumbite



Fonte: Acervo ICAIC.

Figura 15 - Gómez e Gutierrez Alea nas filmagens de Cumbite



Fonte: Acervo ICAIC.

Na conversa sobre Sara Gómez ocorrida no UNEAC em 1989, Nancy Morejón, poeta e dramaturga negra e cubana, desde sua concepção, afirmou que o trabalho em *Cumbite* parecia fundamental para a carreira de Gómez e teria lhe aberto as portas para a direção. Tomás Gutierrez Alea, então, relembra sua participação no filme assim:

O trabalho com ela foi muito bom durante toda a preparação do filme; no referente à pesquisa, definição de uma ótica, uma atitude, um ponto de vista, mas quando chegamos para filmar era tão dispersa, tinha tantas coisas na cabeça que entramos em crise uma vez: então a mandei para Havana, mas ela não se resignou e voltou; recordei que filmávamos em Guantánamo, foi uma dessas crises que tinham um resultado positivo. Não quero dizer que ela melhorou como assistente, mas sim que marcamos as bases sobre as quais devíamos trabalhar, fizemos concessões de ambas partes, e naqueles tempos foi o que cimentou uma amizade que durou e se aprofundou cada vez mais. (PADRÓN, 1989, p. 39)⁶⁸

Em 1965, Sara também foi Assistente de Direção para o filme *El robo* (Jorge Fraga). Mas durante o período que trabalhou em filmes alheios, ela já havia iniciado suas próprias direções em trabalhos para a *Enciclopédia Popular*.

6.1.1 Enciclopédia Popular

Enciclopédia popular (1961-1963), foi um projeto coordenado por Octavio Cortázar, lançado em 1961, em alusão ao “Año de la Educación”, e consistia em produzir pequenas esquetes didáticos sobre Cuba, voltadas para o público analfabeto do país. Cada episódio da Enciclopédia correspondia a um número da revista, que reunia dois ou três curtas sobre temas diversos, que somados alcançavam média de 10 minutos.

Segundo informações do Portal ENDAC (Enciclopédia Digital del Audiovisual Cubano), para o número 28 da revista *Enciclopédia Popular*, Sara Gómez teria escrito e dirigido *Plaza Vieja* (1962) e Luiz Esteves teria dirigido *Fabrica de tabaco* (1962). No entanto, o filme designado a Luiz Esteves está postado no Youtube com o nome de Sara Gómez e comumente aparece em sua ficha biográfica para diversos trabalhos acadêmicos, como Silvana Flores (2014) e Tainá Mühringer (2016), até o pesquisador, crítico e teórico de cinema cubano Juan

⁶⁸ Tradução própria. Original: El trabajo con ella fue muy bueno durante toda la preparación de la película; lo referente a la investigación, a definir una óptica, una actitud, un punto de vista, pero cuando llegamos a filmar era tan dispersa, tenía tantas cosas en la cabeza que hicimos crisis una vez: entonces la mandé para La Habana, pero ella no se resignó y regresó; recuerdo que filmábamos en Guantánamo por supuesto, era una de esas crisis que tenían un resultado positivo. No quiero decir que haya mejorado como asistente, pero sí ya precisamos bases sobre las que debíamos trabajar, hicimos concesiones de ambas partes, y en esos tiempos fue que se cimentó una amistad que duró y se profundizó cada vez más.

García Borrero (2009) escreveu uma crítica em seu blog *Pupila Insomne* creditando Sara Gómez por este mesmo filme. *Fabrica de tabaco* também foi exibido pela Cinemateca Portuguesa em 2013, conforme programação em seu site, como sendo de Sara Gómez e atualmente aparece na lista de sua filmografia na plataforma Mubi.

O amigo e companheiro de trabalho de Sara Gómez, Tomás Gutiérrez Alea (2011) ao citar os filmes dirigidos pela diretora, não inclui *Fabrica de tabaco*, os sites oficiais do ICAIC e o portal ENDAC também não incluem o filme em sua filmografia. Na ficha técnica da *Enciclopédia Popular n. 28* há uma separação explícita entre o filme de Sara Gómez e o de Luis Esteves, com ela participando do roteiro, direção e edição apenas de *Plaza Vieja*.

Inclusive entre os dois filmes há certa diferença formal, que foi o que inicialmente me fez desconfiar da não participação de Gómez em *Fabrica de tabaco*. Enquanto *Fabrica de tabaco* é um documentário expositivo, com narração masculina. O curta *Plaza vieja* (1962), é marcado por uma narração feminina, escrita e interpretada por Miñuca Villaverde (AGUILERA, 2016) que apresenta a história de uma praça de Havana, ao longo dos diferentes regimes que dominaram Cuba. Característica pouco comum em filmes latino-americanos, onde as narrações tendem a ser masculinas, a não ser quando se tratam de temas exclusivos das mulheres.

O tom didático sobre o qual a obra é realizada, não impede a diretora de construir um pensamento crítico. Ao descrever as mudanças arquitetônicas da Praça, a diretora faz críticas aos modelos políticos de seus períodos. Em determinado momento, a narração enfatiza que “depois da tomada de Havana pelos ingleses, se desenvolve uma burguesia nacionalista, industrial, financeira e escravista”⁶⁹ (PLAZA..., 1962, 2 min 42 s). Um minuto depois, ao narrar que a burguesia se muda para outros bairros e as casas da praça passam a servir de moradia para os trabalhadores, a narração utiliza de certa dose de ironia: “As casas se convertem em quartos para os trabalhadores assalariados da nova esclav... (sic), desculpa, economia”⁷⁰. Este uso irônico da narração estaria presente em muitas de suas obras posteriores, deixando marcada desde aqui as pegadas autorais de Sara.

Já o curta erroneamente designado a Sara Gómez, *Fábrica de Tabaco*, narra didaticamente o processo de preparação de charutos. A narração masculina começa a apresentar o processo de preparação do tabaco, desde que é seco até ser transformado em charuto,

69 Tradução própria. Original: “tras la toma de la Habana por los ingleses, se desarrolla una burguesía nacionalista, industrial, financiera y esclavista”

70 Tradução própria, a partir do áudio. Original: “las casas se convierten en cuarterías para los obreros asalariados de la nueva esclav..., perdón, economía”

detalhando cada parte de sua fabricação. Este documentário não apresenta nenhuma novidade formal em sua construção, mas uma ginástica crítica tem sido feita para encontrar sinais da direção de Gómez em suas cenas. O começo do filme é assim descrito por Juan García Borrero (2009): "Ao princípio alguém (um senhor muito negro) chega a um pequeno posto de venda com a finalidade de adquirir tabacos. O pretexto perfeito para conhecer um pouco de onde saem estes⁷¹". A simples aparição de um personagem negro, de costas, comprando tabaco, definitivamente não se parece a forma como Sara Gómez trata a presença negra em suas telas. Não sabemos afirmar a partir de quando este filme passou a ser designado a ela, mas parece muito curioso que nenhuma correção sobre este dado tenha sido encontrada.

Sara Gómez volta a colaborar com a *Enciclopédia Popular* no número 31, em que realiza *Solar Habanero* (1962), filme no qual aborda as danças populares cubanas, no "Festival de Música Popular", que ocorre em um típico solar de Havana (ENCICLOPÉDIA n. 31, 2020?). Esta pesquisa não teve acesso a este filme, não podendo analisá-lo, mas o tema de música popular não é raro na carreira da diretora, sendo o foco de seu documentário seguinte *Y... tenemos sabor* (1967). Em inúmeros depoimentos do filme *¿Dónde está Sara Gómez?* (Lisa Fano, 2004), seus companheiros recordam o valor da música popular (e negra) na vida de Sarita, como é carinhosamente chamada por eles. Deste filme também não foram encontradas exhibições posteriores em homenagens e ele costuma aparecer duplicado em algumas listas de filmografia suas (por exemplo, MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014; ESTADÃO, 2020), como *El Solar* e *Solar Habanero*.

Sara Gómez deixou mais uma vez explícita sua marca autoral ao roteirizar e dirigir *Historia de la Piratería* (1963), no especial número 35 da revista, último que ela participou. O documentário conta a história dos piratas na América e compara a pirataria dos séculos XVI, XVII e XVIII com a situação contemporânea. No entanto, o filme que originalmente se chamou *Piratas de la América y luz a la defensa de las costas de Indias Occidentales* (1963), utiliza de técnicas já presentes em *Plaza Vieja* (1962), identificados por Tedesco (2019, p. 113), "como a intermedialidade e o uso de materiais diversos, uma lógica de encadeamento entre banda sonora e imagética que extrapola a ilustração, a ironia e o sarcasmo". Ilustremos essa afirmação com um trecho da análise:

Enquanto o narrador nos relata este episódio, [o primeiro assalto pirata a Havana] ocorrido em 1538, um *zoom in* em uma página de jornal mostra uma matéria sobre as

⁷¹ Tradução minha. Original: Al principio alguien (un señor muy negro) llega a un pequeño puesto de venta con el fin de adquirir tabacos. El pretexto perfecto para conocer un poco de dónde salen estos.

balas que atingiram 9 quartos do Hotel Sierra Maestra, cujo título destaca que Cuba saberá se defender. Imediatamente, surgem diversos planos da população nas ruas, passando por cartazes que chamam às armas e pregam morte ao invasor. (TEDESCO, 2019, p. 113).

Ou seja, o sentido de piratas, navegantes que roubam outros barcos, é subvertido para os invasores de Havana, através de uma sobreposição de imagem e narração. A questão para TEDESCO (2019) é compreender as marcas autorais na obra de Sara Gómez, como uma contribuição para a realização documental em Cuba, construção que para a autora ocorreu como um processo coletivo naqueles primeiros anos do ICAIC. Ao apontar que, alguns autores, citam Gómez como aprendiz do também documentalista Santiago Álvarez, considerado um dos expoentes do documentário cubano. Ela traz a crítica de Olga García Yero (2017, p. 94 apud TEDESCO, 2019), que afirma que Gómez empregou alguns recursos em *Historia de la Piratería* (1963), antes de Álvarez, portanto não sendo possível ser influenciada por ele. Ao afirmar que Santiago Álvarez foi mentor de Sara, leva-se a entender que “Álvarez em 2, 3 anos de atuação cinematográfica já era um diretor maduro e com a sua linguagem estabelecida, pronto para transmitir todo seu grande conhecimento as e aos jovens” (TEDESCO, 2019, p. 112).

Santiago Alvarez nesta época montava os *Noticieros ICAIC*, para o qual Sara nunca trabalhou, inclusive o próprio diretor, em evento para homenagear a diretora após os 15 anos de sua morte, em 1989 na UNEAC, resolve a discussão ao comentar não ter sido próximo de Sara Gómez e aprender mais sobre ela a partir da memória de terceiros:

Não tive, lamentavelmente, a conexão com ela como outros companheiros aqui. Eu estava no terceiro piso, fazendo os *Noticieros* que tinham que sair rápido naquela etapa de ebulição épica. Mas quando Sarita passava pelos corredores parecia um redemoinho incandescente: iluminava tudo; tinha uma expressão em seus olhos de uma vitalidade tremenda. (PADRÓN, 1989, p. 41)⁷²

Outro debate trazido por TEDESCO (2019) é reconhecer que naquele momento, dentro do ICAIC, os trabalhos se davam de forma menos vertical, a partir da construção coletiva. No roteiro do filme *De cierta manera*, lançado em 2018, um trecho relacionado aos créditos confirma essa necessidade de construção coletiva. O que não deve ser interpretado no sentido

⁷² Tradução própria. Original: No tuve, lamentablemente, la conexión con ella como otros compañeros aquí. Yo estaba en el tercer piso, haciendo los noticieros que tenían que salir rápido en aquella etapa de ebullición épica. Pero cuando Sarita pasaba por los pasillos parecía un remolino incandescente: lo iluminaba todo; tenía una expresión en sus ojos de una viveza tremenda.

de tirar as conquistas de Sara Gómez da autoria de seu filme. Nas indicações para os créditos iniciais lê-se:

Serão informados os nomes dos intérpretes da equipe técnica e de criação que participará na realização do filme, [...] tudo isto com o propósito de conseguir um conjunto homogêneo dentro das especialidades respectivas, ou seja, fazendo ênfase em destacar o trabalho da equipe, acima das individualidades, que se faz necessário neste tipo de filme. (GÓMEZ e GUTIERREZ ALEA, [1973] 2018)⁷³

6.2 SARA GÓMEZ NO DEPARTAMENTO DE DOCUMENTÁRIOS

Em 1964, Sara Gómez, por toda sua experiência e excelência anterior, foi promovida ao “Departamento de Documentários”, tendo permissão para realizar seus próprios filmes, onde junto com Nicolás Guillén e Octavio Cortázar formou parte de uma vanguarda de documentalistas jovens, que viveram o antes e depois da revolução e a filmaram desde um ponto de vista crítico (GUTIERREZ ALEA, 2017). Nascida antes da revolução, e estudando cinema ao longo de seus primeiros anos, o ponto crítico da obra de Sara Gómez era a inclusão da marginalidade negra na formação do “novo homem”.

Notavelmente comprometida com a busca por uma linguagem cinematográfica revolucionária, um olhar indagador e antropológico, com a música e cultura negra cubana, os filmes de Sara registram com otimismo o projeto emancipatório de Cuba, ao mesmo tempo que questionam o impacto da revolução nas margens da sociedade.

Historiadores e críticos tendem a concordar que o foco do cinema-novo era evidenciar a desigualdade social da América Latina e o papel do continente a nível global. Sara Gómez foi além das classes econômicas e buscou trazer em seus filmes a compreensão daquilo que o feminismo negro chama de interseccionalidades na opressão (AKOTIRENE, 2019), através de sua própria condição como mulher negra.

6.2.1 Iré a Santiago (1964) e Excursión a Vuelta Abajo (1965)

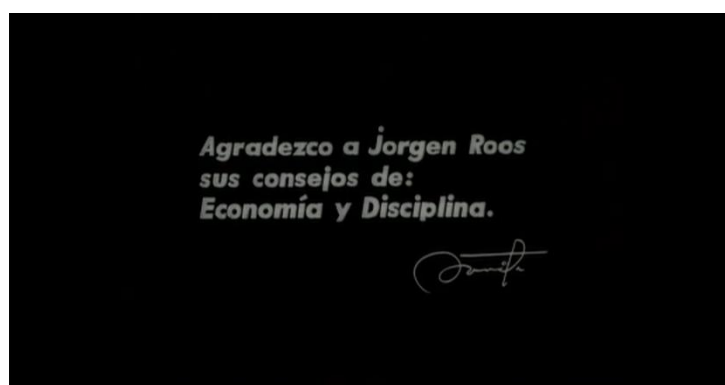
Dos dois primeiros filmes “autorais” de Sara Gómez, apenas um segue disponível para consulta. Com o termo autoral queremos apenas diferenciar suas obras realizadas de maneira

⁷³ Tradução própria. Original: Se informarán los nombres de los intérpretes del equipo técnico y de creación que participará en la realización de la película, [...] todo esto con el propósito de lograr un conjunto homogéneo dentro de las especialidades respectivas, es decir, haciendo énfasis en destacar el trabajo de equipo, por encima de las individualidades, que se hace necesario en este tipo de película.

livre, daquelas realizadas por encomenda para a *Enciclopédia Popular*. Em *Iré a Santiago* (1964), ela marca uma construção positiva da identidade negra, enfatizando através da música de Sergio Vitier o desejo de gerar novos discursos.

Um intertítulo no começo de *Iré a Santiago* (1964) agradece a Jorgen Roos, por seus conselhos em “Economía y Disciplina” e abaixo assina com sua letra "Sarita" (Figura 16). Não encontrei nenhum documento sobre se ela se refere ao cineasta dinamarquês surrealista, Jørgen Roos, e não pude confirmar que ele tenha sido professor no ICAIC ou no Departamento de Documentários. Seria um dado interessante a ser analisado, se ele tem influências sobre a linguagem deste documentário.

Figura 16 – Agradecimento inicial a Jorgen Ross



Frame inicial de *Iré a Santiago* (Sara Gómez, 1964).

Sobre assinar "Sarita", ela também assina assim nos créditos de roteiro e direção. Em seu filme seguinte *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (1965), ela assina com a mesma letra e no diminutivo a dedicatória do filme, mas nos créditos de direção ela se coloca como Sara Gómez. A partir de então sua assinatura varia entre Sarita Gómez e Sara Gómez até seu último filme. O uso de Sarita encontra-se em *Y... tenemos sabor* (1966), *Una isla para Miguel*, *En la otra isla*. Como Sara Gómez ela assina em *Mi aporte*, *Poder local*, *poder popular*, *Sobre horas extras y trabajo*. Nos demais filmes ou não assinou ou não tivemos acesso.

Em *Iré a Santiago* (1964) ela apresenta os santiaguinos, através da música popular negra, e mantém a mesma linguagem aprendida na *Enciclopédia Popular*: a narração, em voz feminina que apresenta algo diretamente para o público, mas ela trata de subverter a “voz de deus” colocando-se em primeira pessoa do plural, faz uma espécie de radiografia do que seriam os "mulatos" de Santiago, aqui sempre traduzidos como negros. Logo, define que “Mulato é um estado de ânimo”.

Após os agradecimentos iniciais, vemos uma citação do poeta espanhol Federico García Lorca, pintado com tinta branca em um muro: “*Cuando llegué la luna estaba llena, iré a Santiago de Cuba, iré a Santiago en un coche de agua negra*”, trecho do poema “Son de negros de Cuba” que anuncia uma viagem a Santiago de Cuba, poema escrito pelo poeta quando esteve na ilha. Recurso que a autora Silvana Flores (2014) define como uma reivindicação da cidade de Santiago de Cuba e suas raízes negras, referência reforçada pela música “Son de la Loma”, interpretada pelo Trío Matamoros, de Santiago de Cuba, que acompanha os créditos iniciais. A música se indaga “*Yo quiero saber, de donde son los cantantes*”. Uma mulher negra passa diante do muro e a câmera a acompanha, ela sobe uma escada, onde acompanhamos os créditos escritos em cada degrau.

A narração se encarrega de destacar as características da identidade dos cubanos, apresenta a cultura negra e de rua, como os vendedores ambulantes a quem ela se refere como um “mercado negro e de pregões” (...*SANTIAGO*, 1964, 2 min 4 s), enquanto vemos pessoas negras conversando ou trabalhando nas ruas. A narração afirma em primeira pessoa do plural: “rimos e falamos em voz alta, com agressividade e orgulho. Nossa mímica é exagerada e engraçada.” (...*SANTIAGO*, 1964, 2 min 33 s). Tratando de construir não só uma apresentação de Santiago, mas uma homenagem à cultura negra da cidade.

Sara Gómez volta a usar o sarcasmo na montagem, como em seus experimentos anteriores. Num momento a narradora começa a pontuar as diferentes facetas da cidade. Então diz “Santiago e os franceses”, enquanto mostra um detalhe de uma arquitetura, mas antes que o expectador possa concluir que “a arquitetura é francesa”, ela explica que os “franceses” são uma comunidade de negros vindos do Haiti e que preservam uma dança que chama “francês” e mostra os “franceses” negros, suas roupas e ritos. O filme termina sendo uma testemunha da construção cultural da cidade como um sincretismo entre as culturas africanas e europeias (FLORES, 2014). Não sabemos afirmar onde o filme circulou na época, mas hoje é uma de suas obras exibidas em festivais internacionais, como no DocLisboa, em 2016, dentro da “Retrospectiva por um Cinema Impossível: documentário e vanguarda em Cuba”, em que seus filmes foram exibidos de maneira dispersa na programação entre outros realizadores cubanos (DOCLISBOA, 2016); e no FICVALDIVIA 2019, dentro da homenagem “Miradas cruzadas: Sara Gómez y Agnès Vardá” (FICVALDIVIA, 2019).

Gerardo Fullea León (1999) afirma que este é o filme de toda sua obra que demonstra a maior sensibilidade poética, tornando-se um dos documentários mais impressionantes filmados em Cuba naqueles anos. Levando a cabo uma revisão implícita de certos conceitos fundadores da negritude cubana, na qual se estabelece o interesse claro de Sara Gómez pela

história e identidade negra cubana, ao focar nas expressões culturais e religiosas da diáspora africana em Cuba.

Seu segundo filme, *Excursión a vuelta abajo* (1965), que segundo Inés Martiatu (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014, p. 242) “foi um filme didático feito sob encomenda”, é sobre o desenvolvimento da produção de tabaco em Piñar del Rio (EXCURSIÓN, 2020?). Tomás Gutierrez Alea (2011) afirma que este documentário não aparece registrado em nenhum guia cinematográfico cubano, mas que a obra se encontra nos arquivos do ICAIC e foi vista por ele em outubro de 2007. Não foi encontrado nenhum trabalho acadêmico ou crítico sobre este filme na literatura consultada em inglês e espanhol, nem exibições posteriores.

6.2.2 Guanabacoa: crónica de mi familia (1965)

Em 1963, Gómez recorreu à sua racializada experiência familiar, para refletir como se dava a transformação da cultura, relacionando as questões de gênero e raça no pensamento das margens sociais. Assim realizou, *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1965), “um documentário que não se conserva muito bem, mas no qual se mostram imagens antológicas do que é uma família negra como a sua, um tema que não aparecia em nenhuma parte”, diz Inés Mariachu em entrevista (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2004, p. 242).

Uma cópia digitalizada deste filme a qual tivemos acesso, coincide com a afirmação anterior e não se conserva bem, não permite a leitura de quase nenhum intertítulo ou imagem que contenha letras. O filme é centrado em várias personagens da família da diretora, em especial, Luisa Maria López, a quem ela chama de *Madrina*. Através de um álbum de família, conhecemos seus familiares de Guanabacoa. Um clipe inicial, que dura mais de quatro minutos sem diálogo, apresenta a cidade de Guanabacoa, uma estátua de Ernest Hemingway, alguns pontos da cidade e seus familiares: homens negros estudando música, um deles é maestro e há também uma criança aprendiz de maestro. Um dos intertítulos legíveis declara a narração em primeira pessoa “Minha família: a de Guanabacoa”.

Através de fotografias, toda sua família é apresentada como memória. Sara Gómez faz a narração e fala de seus parentes como parte de suas recordações: “*Madrina* com seus 80 anos de memória recorda”. *Madrina*, uma senhora sentada em uma sala, fumando um cigarro, responde sobre as fotografias que Sara lhe apresenta. Primeiro ela recorda que ia à igreja apenas para comer. Então Sara aparece ao seu lado lhe fazendo perguntas, como uma criança que pede para ouvir a mesma história outra vez. *Madrina* narra que quando havia bailes, ela não ia porque ela era uma senhorita decente, como agora, com a insistência de Sara do porque não ia, a

senhora finalmente contesta que ela ia aos bailes “para pessoas de cor”. “Para certas pessoas de cor”, reafirma a narração.

Então, vemos uma mulher negra servir-se de um copo de cerveja, quando a narração afirma: Esta é Berta, filha de Manuel Hernandez y Banqueser. De todas minhas primas de Guanabacoa, prefiro a Berta, porque como diz Cuca: ela sim não tem complexos. E questiona: haverá que combater a necessidade de ser um negro distinto, superado? Vir a Guanabacoa e aceitar uma história total? Uma Guanabacoa total e dizê-lo?

Trata-se, portanto, de um filme no qual Sara evidencia sua consciência negra, a partir das experiências familiares, formando uma inquietante indagação sobre as contradições presentes no debate da cultura cubana, remontando uma história que não se inicia com a Revolução e vem de muito antes. A também cineasta afro-cubana Gloria Rolando, relata seu encontro com o filme:

A mim a primeira que me falou de coisas que marcaram este país foi minha avó, era uma mulher de cidade pequena, que era empregada nas casas, mas ela foi a que começou a me falar deste tipo de coisas. Por isso, quando eu vejo a obra *De cierta manera*, ou documentários como *Cronica de mi familia*, que para mim foi fundamental. Eu vejo a Sara Gómez, sentada com a personagem de sua madrinha perguntando, indagando sobre a sociedade de cor, ou seja, essa necessidade por saber, essa necessidade de que essas fotos familiares lhe falassem. Mais que o tema da marginalidade, de Sara me tocou justamente este [...] Essa necessidade de que nos contem, essa necessidade de conhecer como foi a vida social do negro neste país, eu creio que isto me transmitiu muito Sara em *Cronica de mi familia*. (¿DÓNDE ESTÁ..., 2004, 29min - 30min47s)

Gloria Rolando, revela que este filme a inspirou a realizar *Raices de mi corazón* (2000), uma ficção sobre o massacre de pessoas negras ao tentarem fundar um partido negro, em 1912, em Cuba. Ela decidiu recontar a história a partir de uma foto antiga dos bisavós da personagem principal, por influência do uso da fotografia como acesso à memória em *Guanabacoa: crónica de mi familia* (¿DÓNDE ESTÁ..., 2004, 30 min).

Para Inés Martiatu (2015) este documentário trata não só da história de uma classe média negra, como de sua própria família, através dos profissionais intelectuais negros, como músicos e professores, que conformavam as cidades fundadas para negros, como Guanabacoa. E enfatiza a consciência de Sara ao develar a imagem de negros cultos para o cinema, através de um álbum de família, de modo que irrompe um campo onde a imagem do negro havia sido sempre distorcida e estereotipada.

Este filme esteve desaparecido por muito tempo (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014), não sabemos a data de sua recuperação, a data mais antiga que acessamos foi a própria entrevista, publicada em 2014, há a hipótese dele ter sido exibido em um Colóquio, citado na

entrevista por Martiatu, que ocorreu em 2007 em sua casa. Ele também foi exibido no festival chileno FEMCINE 2020, dentro de uma curadoria especial da diretora “Foco Sara Gómez” (FEMCINE, 2020).

6.2.3 Y... tenemos sabor (1967)

Se detrás da leitora ou leitor que vasculha estas páginas, também temos uma espectadora ou espectador, a esta altura já se reconhece algumas características da diretora, como a narração feminina, confrontação entre imagem e narração com objetivo irônico, uso da primeira pessoa do plural para se colocar como parte das personagens do filme e as aberturas dos filmes que usam música e montagem junto aos créditos iniciais, sempre se encarregando de apresentar os traços culturais da cultura negra cubana. Assim é o caso de *Y... tenemos sabor* (1967), que se inicia ao som de uma música popular cubana.

Também como parte de suas características, o próprio título coloca a diretora como personagem, através da primeira pessoa do plural, no sujeito oculto *nosotros*, como também já visto na narração em primeira pessoa de *Iré a Santiago* (1964) e *Guanabacoa: Crónica de mi familia* (1965).

Neste filme ela recorre às origens da música negra cubana, a partir de seus instrumentos, passando pelos músicos, como Amado Borcelá, Guapachá. Através da narração de uma voz feminina ela une os depoimentos dos cantores, com suas músicas e apresentações em shows. Sob um som percussivo captado direto e sincronizado a imagem dos músicos tocando, surge sobre a imagem o primeiro intertítulo:

Ante a impossibilidade de mostrar em um documentário todos os instrumentos da música cubana, nos limitamos a aqueles exemplos de música popular dançante. E, por considerar, que é um caso único que escapa a toda classificação e que merece um estudo especial excluimos ao Organo de Manzanillo⁷⁴. (*Y...TENEMOS...*, 1967, 1min e 18s)

O título do filme aparece e junto a um subtítulo: um documentário para falar dos instrumentos da música cubana. O filme começa apresentando as “claves”, instrumento formado por um par de paus, uma clave macho e uma clave fêmea, que segundo o primeiro

⁷⁴ Tradução própria. Original: Ante la imposibilidad de mostrar en un documental todos los instrumentos de la música cubana, nos hemos limitado a aquellos ejemplos de música popularailable. Y por considerar que es un caso único que escapa a toda clasificación y que merece un estudio especial hemos excluido al Organo de Manzanillo

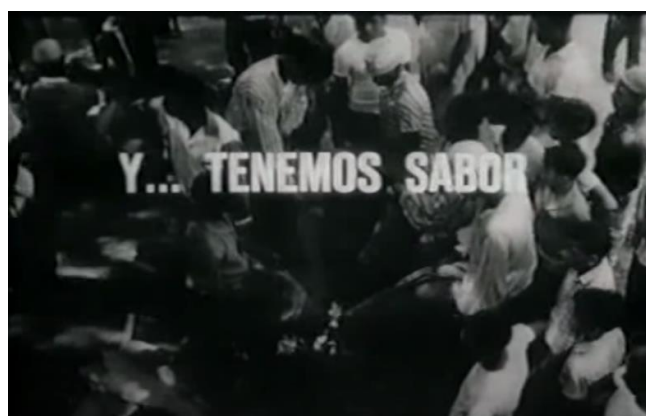
entrevistado, foi trocando de madeira, como todos instrumentos negros⁷⁵ cubanos. Numa mudança de planos, vemos Sara Gómez, sentada diante do entrevistado e seguimos conhecendo outros instrumentos, ritmos e bandas cubanas: a tumbadora, os timbais e os ritmos mambo, rumba. A presença da diretora diante da câmera é similar a posição que ela representa em *Guanabacoa: crónica de mi familia*, sentada entre a câmera e o entrevistado, voltado para ele, como aprendiz que provoca não só a evidência dos aparatos cinematográficos, como promove uma integração entre o espectador e a realizadora, enquanto ouvintes dos personagens filmados (FLORES, 2014).

Para além de servir como uma introdução à música negra cubana, o filme, se demonstra um precioso documento da história da música negra na América Latina, a partir de suas características antropológicas em busca da recuperação de instrumentos em desuso: ser construído a partir da entrevista, com evidência da entrevistadora enquanto mediadora deste discurso e ser focado na compreensão de traços culturais.

Este é um de seus filmes que foi mais bem recebido na época em que foi lançado. Pois conta com a presença de diversos cantores que hoje são muito reconhecidos na música cubana, como o Chucho Valdés, e faz uma apresentação antropológica de toda a formação da música cubana. O presidente do ICAIC, Alfredo Guevara, incluiu este documentário em uma lista de curtas relevantes para seu livro “Tiempos de fundación”, publicado em 2003 (apud IPS CUBA, 2013, sp). O filme foi exibido em homenagens no DocLisboa, em 2016, no FICVALDIVIA, 2019 e no FEMCINE, em 2020.

O título original do filme leva reticências em seu título, como vemos na Figura 17 abaixo:

Figura 17 – Título de *Y... tenemos sabor*



Fonte: Frame de *Y...tenemos sabor* (Sara Gómez, 1967).

⁷⁵ Traduzimos na obra de Sara Gómez o termo mulado para negro sempre que encontrado.

No entanto, na maioria dos trabalhos e festivais consultados o nome é grafado errado. Na programação do festival DocLisboa de 2016, e na do FEMCINE de 2020 o filme foi divulgado com as reticências antes do nome "...Y tenemos sabor", o que não faz sentido de leitura ou semântico. No festival chileno FICVALDIVIA de 2019, as reticências foram tiradas sendo divulgado como "Y tenemos sabor". No artigo de Silvana Flores (2014) o nome do filme é transcrito sem as reticências, enquanto no de TEDESCO (2019) o título aparece com as reticências antes do nome.

Fica evidente que há um descaso mesmo com suas obras que agradam ao Estado e suas instituições, e também que as particularidades de Cuba, impedem o acesso a documentos oficiais que poderiam desfazer as confusões frequentes, que terminam sendo herdadas de um texto para outro.

6.2.4 Trilogia da Ilha de Pinos: En la otra isla (1968), Una isla para Miguel (1968) e Isla del tesoro (1969)

Há uma descrição de Sara Gómez recorrente em muitos depoimentos analisados por esse trabalho: sua amiga Inés Martiatu (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2015), sua prima Yoyi (*¿DÓNDE ESTA...* 2004), ou cineastas que trabalharam com ela, sempre usam algum exemplo para afirmar que “se Gómez sabia que algo estava acontecendo em um lugar, ela queria estar lá filmando” (*¿DÓNDE ESTA...* 2004). Assim passou com a transformação da Ilha de Pinos, que atualmente se chama Ilha da Juventude, que entre os anos de 1967 e 1968 estavam sendo reconstruídas como espaço de reeducação para penalizados. A própria diretora propôs sua ideia de filme ao ICAIC (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014), de buscar em primeira mão o depoimento daqueles que pagavam suas penas na ilha.

Para Sara, atenta leitora de Fanón, o projeto revolucionário devia assumir o desafio de entender as dinâmicas de inclusão e exclusão que operam em todos os pactos sociais, e em vez de se somar de modo acrítico ao discurso celebratório, desnudou a origem dos conflitos, e denunciou a retórica classista que muitas vezes se esconde atrás de uma ideologia que diz defender aos despossuídos, mas assume aos condenados da Terra como um perigo para a ordem das coisas que se estabeleceram⁷⁶(GARCÍA BORRERO, 2020, sp)

⁷⁶ Tradução própria. Original: Para Sara, atenta lectora de Fanon, el proyecto revolucionario debía asumir el desafío de entender las dinámicas de inclusión y exclusión que operan en todos los pactos sociales, y en vez de sumarse de modo acrítico al discurso celebratorio, desnudó el origen de los conflictos, y denunció la retórica classista que muchas veces se esconde detrás de una ideología que dice defender a los desposeídos, pero asume a los condenados de la Tierra como un peligro para el orden de las cosas que se ha establecido

No final da década de 1960, Sara lançou sua trilogia de documentários sobre a Ilha, na qual testou outras possibilidades do cinema etnográfico e do documentário direto. Os filmes: *En la otra isla* (1968), *Una isla para Miguel* (1968) e *Isla del Tesoro* (1969) fazem uso de entrevistas, imagens observacionais, narração em voz *over* e o experimentalismo de intercalar uma voz feminina e outra masculina na narração. Sara não omite sua voz entrevistando e aparece em quadro, coloca-se mais uma vez como parte das personagens que vivem as transformações filmadas.

En La Otra Isla (1968) inicia com um letreiro que informa que se trata de um “documentário de entrevistas”. Sob a voz da cantora negra, Omara Portuondo, a música “De la otra isla” sobrepõe uma sequência de montagem de planos de jovens trabalhando na terra. A voz potente de Omara clama por “*tierra para el hombre que está por venir*”, incorporando a promessa que a reforma da ilha vive. A canção somada ao primeiro depoimento, de Maria, uma adolescente, demarca o tema do filme: a vida dos jovens em uma granja da ilha, onde eles passam por um processo de ressocialização a partir do trabalho e das aulas de cultura.

Logo após uma apresentação de seu cotidiano na agricultura, Maria, relata sobre sua vida, ela não está sentada para a câmera, mas à vontade e deitada, então conta: a mãe trabalhava na rua e depois da Revolução não trabalha mais, e ela gosta do que faz ali. Maria dança e canta no que ela nos apresenta como “ensaio de cultura”, uma atividade que faz parte de seu cotidiano na ressocialização.

Um grupo de homens ensaia uma peça de teatro e passamos ao segundo entrevistado, um professor de teatro. O professor deixa bem claro que a cultura sozinha não resolverá os problemas da sociedade, mas sim o trabalho. Num discurso de apresentação ele revela ser vaqueiro (Figura 18).

Um corte direto para um letreiro diz “Rafael cantaba”, e vemos o rosto negro de Rafael, seu terceiro entrevistado, debaixo de seu chapéu confirmando: “cantava”. Até aqui o filme está focado em mostrar o lado positivo da revolução: jovens que agora têm trabalho, terra e cultura, o programa do governo para a Ilha de Pinos⁷⁷. A diretora se aproxima com intimidade de Rafael, com quem divide um conhecido plano em que ambos conversam de perfil para a câmera.

⁷⁷ Como dito, atualmente a ilha se chama Ilha da Juventude, mas mantivemos o nome utilizado na época do filme nesta análise.

Figura 18 – Sara e Rafael conversam



Fonte: Frame de *En la otra isla* (Sara Gómez, 1968).

Simbolicamente ela enquanto mulher negra, escolhe aparecer nesta cena e não em outra, é mais do que uma opção de “evidenciar os aparatos cinematográficos”, e também não coincide com sua aparição de escuta dos filmes anteriores, em que ela apenas solicitava que as histórias fossem contadas. Aqui, Gómez coloca-se como parte da questão, como personagem, ela e Rafael desenvolvem uma conversa íntima, de diálogo fluido, mais do que uma entrevista.

Embora este método de aparição do entrevistador seja comum para o público de hoje e no Brasil foi muito defendido por Eduardo Coutinho, este modelo de cinema era oposto ao documentário didático, usual no cinema cubano da época, construído a partir de narração em *off* e montagem. Sara aparece porque sua imagem é importante, sua negritude entoa o tom racializado das observações que ela faz sobre os jovens em recuperação na Ilha de Pinos, ela se coloca ao lado do personagem, dentro da trama, ela também vive parte daquele problema.

Sara Gómez pergunta “queremos saber o processo de transformação da sua consciência”. Fugindo assim do caminho óbvio estabelecido, de falar das mudanças econômicas e sociais de maneira panorâmica. Sua atenção está na construção de uma nova consciência do povo. Onde é permitida a desconstrução do patriarcado, do racismo, do preconceito religioso, cultural ou do tipo que seja.

Sendo assumidamente um documentário de entrevistas, o objetivo aqui é ouvir a população sobre a revolução. Neste sentido, o relato de Rafael é o mais impactante e, portanto, o mais analisado não só deste filme, como de toda a trilogia. Rafael conta que era tenor, mas que ninguém gostava dele no Conservatório. Ela questiona o motivo disso, ele tergiversa, mas ela insiste. Então ele diz que era um problema de raça, que ele era o único negro e possivelmente pensavam que era uma coisa anti-estética trabalhar um negro e uma branca juntos em uma ópera.

Rafael comenta que praticamente se alimentava da arte, e agora está ali trabalhando na agricultura, mas que acredita na revolução e espera que estas coisas depois melhorem. Aqui está a mensagem explícita para os caminhos que ainda faltam ser percorridos pela revolução, o filme consegue criticar a revolução desde dentro, tratando de construí-la.

O segundo filme da trilogia, *Una Isla Para Miguel*, foca em adolescentes que foram enviados à ilha para reabilitação, seu foco é a população marginalizada. O filme começa com um intertítulo que cita o psiquiatra martinicano Frantz Fanón: “*Esos vagos, esos desclasados van a encontrar por el canal de la acción militante y decisiva el Camino de la Nación*”, palavras retiradas do livro “Os condenados da terra” (1961).

Desta vez, quando a trilha sonora apresenta as imagens iniciais do filme, vemos os jovens através de um plano *picado*⁷⁸, que explicita a tutela sobre eles. Um jovem dá um soco no outro, outro jovem empurra um colega que encosta nele com um facão, todos eles portam reluzentes facões para a câmera. Então a narração faz uma crítica muito direta, enquanto as brincadeiras violentas entre as crianças continuam: “Nesta empresa da neocolonização juvenil da Ilha de Pinos, os novos conquistadores encontraram uma dificuldade e também uma responsabilidade. Um dia chegaram contingentes de rapazes, quase meninos, com os quais havia que empreender uma tarefa de educação”.

A narradora, que é Isaura Mendonça, segundo os créditos iniciais, repete as regras com as quais eles lidavam nos bairros, a qual aparece outra vez no filme *De cierta manera*, anos mais tarde: “ser homem, ser macho e ser amigo”.

Se no filme anterior, *En la otra isla*, a diretora deixava seus entrevistados tão à vontade, que deitavam nas poses menos estéticas para a câmera. Agora ela provoca através de planos bem fechados em seus entrevistados, como se quisesse invadi-los. Há um flerte que torna o entrevistado e o espectador conscientes da presença da câmera.

O filme contrasta as entrevistas com os menores de idade, mais intimista, com a visão oficial sobre o projeto de governo para aqueles adolescentes considerados conflituosos, a partir de um entrevistado do governo. Ao focar em Miguel, além de acompanhá-lo, ela busca o depoimento de sua família que decidiu enviá-lo para a ilha. Assim se pode resumir os dois primeiros filmes desta trilogia:

En la otra isla e *Una isla para Miguel* não constituem um mero registro, ou representação, de sujeitos ‘outros’. Pelo contrário, propõem a centralidade na transformação rumo à utopia de uma sociedade mais justa, de um novo sujeito plural,

⁷⁸ *Picado* em espanhol, ou *plongée* em francês, ambos termos são estrangeiros e por pertinência com o cinema cubano, usou-se o espanhol. Significa um plano em diagonal de cima para baixo.

multidimensional, a partir do questionamento profundo dessa noção vazia e impossível que foi o 'homem novo'.⁷⁹ (BORREGO e ZAMORA, 2019, p. 6)

A trilogia finda com a destruição do presídio, no filme *Isla del Tesoro* (1969), o mais experimental dos três. Agora a câmera deixa de buscar o processo revolucionário nos indivíduos e foca no território, aqui “a personagem é a ilha” (MÜHRINGER, 2016, sp). O filme retoma o modelo de roteiro ensaístico de seus primeiros documentários, na primeira parte uma voz feminina remonta a história daquela ilha, desde a ocupação pelos piratas aos ianques, que são tratados como uma segunda leva de piratas, como já insinuado em seu filme *Historia de la piratería*. Seriam estes “piratas” que dominaram a ilha por 25 anos quem construíram o Presídio Modelo, para delinquentes e revolucionários. E então, a segunda parte do documentário intercala as imagens de ocupação do presídio pan-ótico pelo governo revolucionário e sua desativação, com as grades sendo arrancadas, até apresentar o presídio vazio.

Essa trilogia é transgressora para seus tempos, não só na montagem, ou através do jogo de som e imagem que dá ritmo aos cortes, mas também nos efeitos obtidos com os movimentos de câmera e fade sobre fotografias e principalmente na *mise en scene*. Gómez aparece ao lado de seus entrevistados, os filma desde uma perspectiva nada oficialista, fazendo imagens de entrevistados deitados em sua cama, como em *En la otra isla* (1968). Ao mesmo tempo em que percorre uma busca antropológica ou sociológica pela vida pregressa e as razões individuais das atitudes de seus entrevistados, como no caso do personagem Miguel, de *Una isla para Miguel* (1968).

Inés Martiatu que foi assistente da montadora Caíta Villalón na trilogia, ao pensar nestes filmes afirma que há no cinema de Sara Gómez uma constante reflexão sobre o papel da câmera, seus documentários são visivelmente planejados à exaustão, desde a maneira de aproximar-se dos entrevistados até a sala de montagem (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2019, p. 243). Manuel Granados chama atenção para a mesma dedicação no encontro da UNEAC, em 1989:

Disseram que a Sara ‘lhe saíam bem as coisas’, como se ela estivesse dotada de algum dom especial. Para o enquadramento; para a organicidade, para enfocar um tema. Eu sou testemunha de que Sara era uma das pessoas mais feras para o trabalho que eu conheci. Detrás do filme ou o documentário bem feitos, havia uma quantidade de trabalho intelectual que o espectador não “leva”: horas e horas, rasgar o roteiro, voltar a começar, até colocar-se frenética, e alguém lhe diz: “mas se isso está bem”, mas ela

⁷⁹ Tradução própria. Original: *En la otra isla y Una isla para Miguel* no constituyen un mero registro, o representación, de sujetos 'otros'. Por el contrario, proponen la centralidad en la transformación hacia la utopía de una sociedad más justa, de un nuevo sujeto plural, multidimensional, desde el cuestionamiento profundo de esa noción vacía e imposible que fue el 'hombre nuevo.'

não se convence. Depois de muito, muito tempo, era que fazia 15 minutos extraordinários. (PADRON, 1989, p. 43)⁸⁰

É importante reconhecer que a excelência dos filmes de Sara Gómez não veio de um golpe de sorte, do aprendizado com outros diretores, ou de qualquer pormenor. O cinema de Sara Gómez é fruto de um trabalho constante e profundo, construído por estudos, leituras, pesquisas, uma prontidão perante a vida e sua crença no cinema como ferramenta de revolução.

Os três filmes da trilogia estão presentes em quase todas as homenagens póstumas e internacionais à obra da diretora. Segundo os catálogos consultados, os dois primeiros filmes foram exibidos no FICVALDIVIA, em 2019, os três aparecem em sessões distintas e não cronológicas da programação do festival DocLisboa, 2016 e apenas *En la otra isla* foi exibido no FEMCINE em 2020.

6.2.5 Poder Local, Poder Popular (1970), Un documental a propósito del tránsito (1971), De bateyes (1971)

Entre 1969 e 1971, Sara Gómez realizou as suas três obras menos analisadas. Para o primeiro, *Poder Local, Poder Popular* (1970), ela viajou a Matanzas para acompanhar a eleição de Ramón Cruz, como presidente do Poder Popular. O frame mais reproduzido deste filme é um *outdoor* logo no começo do filme que diz “as massas têm a palavra” (Figura 19):

Figura 19 – As massas têm a palavra



Fonte: Frame de *Poder local, poder popular* (Sara Gómez, 1970).

⁸⁰ Tradução própria. Original: Se ha dicho que a Sara “le salían bien las cosas”, como si ella estuviera dotada de algún don especial. Para el encuadre; para la organicidad, para enfocar un tema. Yo soy testigo de que Sara era una de las gentes más fieras que he conocido para el trabajo. Tras la película o el documental bien hechos, había una cantidad de trabajo intelectual que el espectador no se “lleva”: horas y horas, romper el guion, volver a empezar, hasta ponerse frenética, y uno le dice: “pero si eso está bien”, pero ella no se convence. Después de mucho, mucho tiempo, era que hacía 15 minutos extraordinarios.

O documentário é focado na eleição do primeiro presidente do Poder Popular, organização que foi o primeiro experimento de democracia participativa na Cuba pós-revolução, concedendo ao povo algumas decisões locais. Como é um documentário muito político, focado em documentar a eleição e os debates da assembleia, este filme não recebe muito valor da crítica ao biografá-la. Sua amiga, Inés Martiatu comenta brevemente a realização:

Ela considerava que o cinema era algo muito importante e que a Revolução podia se aperfeiçoar, que se podia melhorar. Por exemplo, quando se criou o Poder Popular, os primeiros experimentos do Poder Popular foram em Matanzas e ela foi para lá. Sara estava segura de que aquilo ia funcionar, e não funcionou. Quando se inteirava de que ocorria algo em alguma parte, para o bom e para o mal, ia para lá. Estar envolvida, ser crítica e até se arriscar não é ser oficialista, nem um pouco. Mas nada disso funcionou. Ai, se ela se levantasse agora!⁸¹ (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014, p. 256-257)

Este filme foi exibido pela Cinemateca Portuguesa em 2013 e pelo 5o festival LUMIAR, em Belo Horizonte, em 2018, dentro da “Mostra Palavras de desordem: cinema político latino-americano (1968-1982)”.

Nada relevante, além da ficha técnica, foi encontrado sobre o documentário *Un documental a propósito del tránsito* (1971), que dura 17 minutos, e que, segundo sua página no portal Endac, é sobre atividades da “Dirección de Tránsito” e o plano de reeducação dos sancionados por delitos do trânsito. Se bem que Sandra Abd’Allah-Álvarez Ramírez (2017) cita brevemente o filme, mas sem revelar nenhum dado novo de seu conteúdo.

Já o último destes três filmes, *De bateyes* (1971), foi censurado por muitos anos (TEDESCO, 2019), e não tivemos acesso a nenhuma cópia, mas o filme foi exibido no “X Festival de Cine de Mujeres de Chile” (FEMCINE), em 2020 e no FICVALDIVIA, em 2019. Segundo a sinopse disponibilizada pelo FEMCINE, é sobre a história dos Bateyes, assentamentos que surgiam junto às indústrias para dar habitação aos trabalhadores, e que o filme resgata a importância política e cultural dos imigrantes negros. Isdanny Morales Sosa (2020) escreveu um artigo sobre os filmes de Sara Gómez que haviam sido recém-exibidos no FEMCINE, em suas palavras *De Bateyes* (1971) se declara como uma busca às verdadeiras tradições culturais de Cuba e gira em torno das práticas populares das comunidades açucareiras.

⁸¹ Tradução própria. Original: Ella consideraba que el cine era algo muy importante y que la Revolución se podía perfeccionar, que se podía mejorar. Por ejemplo, cuando se creó el Poder Popular, los primeros experimentos del Poder Popular fueron en Matanzas y allí se trasladó. Sara estaba segura de que aquello iba a funcionar, y no funcionó. Cuando se enteraba de que ocurría algo en alguna parte, para lo bueno y para lo malo, iba para allá. Estar involucrada, ser crítica y hasta arriesgarse no es ser oficialista para nada. Pero nada de eso funcionó ¡Ay, si ella se levantara ahora!

Este filme também tem influências da passagem de Sara Gómez no “Instituto de Etnografía e Foklore”. Em artigo sobre a etnologia afro-mexicana e afro-cubana, Alberto Pedro (1998), antropólogo que também esteve envolvido com os seminários e o Instituto na década de 1960 em Cuba, comenta que trabalhou em *Cumbite* (Tomás Gutiérrez Alea, 1964) e posteriormente se uniu a Sara Gómez para realizar *De Bateyes* (1971), descreve *De bateyes* como um filme sobre o processo de repatriação dos trabalhadores haitianos no fim dos anos 1930, sendo uma profunda homenagem a estes trabalhadores que contribuíram para a economia cubana açucareira (PEDRO, 1998).

Ao reconstituir a recuperação do folclore negro na música, no teatro e no cinema cubano, Alberto Pedro (1998) faz uma comparação entre *Cumbite*, de Tomás Gutiérrez Alea e *Bateyes* de Sara Gómez. Segundo seu relato, no primeiro filme, Gutiérrez Alea tratava de cortar o “folclorismo”, e embora *Cumbite* apresente música haitiana e determinadas cerimônias de *vodu*, o faz com descrição. Já em *Bateyes* não há timidez ao mostrar toques e cantos do tambor *maringüin* (mosquito) de procedência bantu. Segundo o autor, uma velha perspectiva sociológica estabelecia a relação entre a Santería (religião) e a delinquência. O que seus estudos apontaram como falsos, e a partir destes resultados, Sara Gómez teria produzido *De Cierta Manera*, no qual ele declara também ter trabalhado (PEDRO, 1998), embora não apareça nos créditos do filme.

Estes três filmes, embora menos estudados, mantêm sua veia antropológica, cativada desde os tempos do “Seminário de Etnología e Folklore”, e aparentes em seus filmes, como descreve Paulo Paranaguá:

Se trata de um cinema mais inclinado para a entrevista ou investigação sociológica, que favorece uma visão ou uma interpretação pessoal do realizador, sem ser submetido por ele a uma excessiva manipulação no material filmado, por isso mais disposto diante do tema, menos submetido às contingências da conjuntura política, mais aberto à compreensão ampla e mais cultural que institucional da sociedade cubana, tanto do passado como da efervescência revolucionária. (PARANAGUÁ, 1996, p. 26)

6.2.6 Filmes sobre a condição feminina: Atención prenatal (1972), Año Uno (1972), Mi aporte (1972)

Ao longo da década de 1960, o desenvolvimento dos chamados Novos Cinemas Latino-Americanos buscou fomentar o olhar social, a partir da exposição de temas ligados à desigualdade social na região, mas a condição feminina não foi uma das opressões centrais neste debate. Coube às poucas diretoras mulheres, como Sara Gómez no caso cubano, refletir

sobre as mulheres nos processos políticos, essa cinematografia “feminista” se desenvolve principalmente a partir da década de 1970.

Condizente com seus tempos, a virada da década de 1970 também marcou os filmes de Sara Gómez. Até então seus documentários abordavam majoritariamente a cultura negra e as mudanças políticas no país, mas entre 1971 e 1972 a diretora produz quatro filmes diretamente ligados ao pensamento feminista e ao entendimento da mulher na sociedade cubana, o que também influenciará a construção de seu longa-metragem *De cierta manera* (1974-1977), em que a questão da mulher e da marginalidade são justapostas.

O interesse em assuntos tidos como “das mulheres”, não veio apenas das feministas e artistas em busca pela representação feminina, mas também gerou demandas de outras direções. Os dois primeiros filmes desta “fase” da filmografia de Sara Gómez foram encomendados pelo pelo Ministério da Saúde Pública (MARTINEZ-ECHAZÁBAL, 2014): *Atención Prenatal* (1972) e *Año uno* (1972), respectivamente tratam sobre a preparação de uma mulher grávida para ter o bebê e o primeiro ano de vida da nova criança. Segundo, Inés Martiatu (MARTINEZ-ECHAZÁBAL, 2014), para a construção destes filmes, a diretora usou o próprio cartão de grávida para entrar na maternidade e fazer entrevistas com diversas mães, grávidas e enfermeiras, chegando até a filmar um parto. Estes filmes estão perdidos, nos restando apenas os relatos daqueles que assistiram, sua prima Yoyi:

Para mim a lembrança mais forte que eu tenho de Sara é sua valentia, para apresentar situações que ocorriam, e dar solução. Neste caminho, posso te mencionar, por exemplo, ela fez um documentário que se chama *Atención prenatal*, que nós não conhecíamos isso naquele presente momento e falava de como devia se preparar para ter um filho, como deveria se preparar quando estivesse grávida, o tratamento que deveria ter, como os médicos deviam preocupar por ela e pela criança que vai nascer. E tão valente que foi, que foi capaz de filmar uma mulher parindo. Isso é uma coisa que eu penso que foi o primeiro que me impactou dela⁸². (¿DÓNDE ESTA..., 2004, 10 min 42 s – 11 min 22 s)

A própria Sara Gómez não conseguiu tirar licença maternidade do ICAIC, Inés Martiatu relembra em entrevista a Lourdes Martínez-Echazábal (2014) que quando ela engravidou de sua primeira filha, Iddia, por volta de 1964 ou 1965, ela precisou se afastar do ICAIC, porque os contratos para os criadores não contemplavam a possibilidade de mulheres diretoras ou grávidas e enfatiza que a licença maternidade lhe foi negada, quando era um direito conquistado antes da revolução. Agora, na década de 1970, quando Sara volta a usar o cartão de grávida

82 Tradução a partir do áudio do filme.

para filmar, pode se supor que outra vez ela não tirou licença maternidade (Figura 20)? É um dado a ser averiguado.

Nenhum dos dois filmes pode ser visualizado para esta pesquisa, também parecem não fazer parte de nenhuma das seleções em festivais recentes que apresentam a obra de Sara Gómez. Seria interessante acessá-los para ver se Sara Gómez se auto-documenta enquanto mulher grávida.

Figura 20 – Alfredo, filho de Sara Gómez nas filmagens de Año uno (1972)



Fonte: Acervo ICAIC.

Se estes dois primeiros filmes parecem retomar o tom didático de suas obras encomendadas, no próximo a diretora subverte a encomenda que lhe foi feita, chegando a ser censurada. Vilma Espín, uma das dirigentes da revolução e esposa de Raul Castro, foi presidente da Federação de Mulheres Cubanas, de 1965 a 2007, quando faleceu. Ela encomendou, em nome da Federação de Mulheres Cubanas (FMC), o documentário *Mi Aporte* (1972), para falar sobre a inserção das mulheres no trabalho.

O que Sara Gómez resolveu realizar, foi uma investigação a respeito das mulheres no trabalho, a dupla jornada de trabalho, as relações machistas com colegas de trabalho e seus maridos. O filme traz as complexidades do trabalho para as mulheres em relação à sociedade ainda patriarcal, que exige delas a educação dos filhos e o serviço doméstico.

Mi aporte inicia com uma citação “O proletariado não tem sexo: o conjunto de todos os homens e mulheres que, em todos os postos de trabalho do país, lutam consequentemente para obter o fim comum”. Depois passa a uma reportagem em que uma entrevistadora pergunta a algumas mulheres no trabalho se elas têm alguma dificuldade em casa para trabalhar. A entrevistada nega ter problemas, e o filme corta para um grupo de homens, entrevistados pela

mesma apresentadora, que comenta que as mulheres trabalham menos, faltam mais e deixam para eles a maior parte do serviço.

Dentro de um carro, a diretora acompanha uma comissão de mulheres que averiguará o que está acontecendo com cada trabalhadora que falta ao serviço. Uma das mulheres da comissão afirma que já conversou com aquela mulher que elas visitam, e que parece que ela não quer trabalhar. A mulher responde que mais que querer, ela precisa trabalhar, mas não pode ir para o trabalho e deixar seus filhos sem ir para a escola, pois eles ficam na rua e perdem os estudos. Enquanto a funcionária oficial do governo reclama da “ausentista”, as imagens que vemos dela trabalhando em casa, são colocadas em sua defesa. Cabe lembrar que a conversa entre Sara Gómez e Agnés Vardá, em que perguntava justamente sobre a dificuldade de trabalhar e ter filhos.

Em outra cena, Sara e mais três mulheres, todas acadêmicas, discutem o problema exposto: a conciliação da carreira e da maternidade. Lucía, uma das acadêmicas diz que renuncia o lugar da maternidade, pois quer ter uma vida intelectual e colaborar para a Revolução. Primeiro Mirta a responde, e depois Sara completa a visão de Mirta, que de certa forma é a visão de todo o filme:

Veja, Lucía, eu acredito que Mirta tem a razão com isso de que é preciso conseguir uma ajuda dos companheiros. Tem uma coisa que eu quero insistir: ninguém pode estar fazendo concessões de nenhum tipo, nem dizer que vai trocar uma frustração por outra. Eu acredito, definitivamente, que quando se faz uma revolução, é para conseguir que o homem se realize em todas suas dimensões, tanto na social, como na biológica. E isso faz que nós tenhamos uma atitude muito forte, muito militante, muito decidida na hora de enfrentarmos aos problemas de tipo domésticos ou pessoais. Se você se sente limitada, porque não há um desenvolvimento na consciência masculina para te realizar nos dois sentidos, eu creio que é preciso violentar essa consciência, agredi-los de alguma maneira. E há meios, há formas, eu, por exemplo, renuncio a me declarar impotente. (*MI APORTE*, 1972, 1 min 14 s – 2 min 07 s)

Em um cine-debate, várias mulheres, brancas e negras, assistem ao que acabamos de assistir e iniciam um caloroso debate. Elas divergem em suas opiniões, algumas acreditam que o trabalho é conciliável com o papel de criadora. Outras, concordam que os homens têm que ter mais responsabilidades com as crianças e todas concordam que as mulheres devem ter o direito de trabalhar e serem mães ao mesmo tempo. É notável que as mulheres que mais insistem na divisão da tarefa doméstica com os homens são as mulheres negras ali presentes. O filme termina com imagens das mulheres que estavam no cine-debate, trabalhando na fabricação de tabaco e os agradecimentos.

Tanto TEDESCO (2019), quanto Lourdes Martínez-Echazábal (2014) afirmam que *Mi aporte* não foi estreado, justamente porque ela subverteu a encomenda. Inés Martiatu recorda

que houve muita discussão acerca do documentário, que Vilma Espín não ficou satisfeita com a obra.

Não foi a propaganda que Vilma Espín esperava, imagina, uma diretora de cinema, mulher, no ICAIC, negra, que lhe mandem fazer um documentário dessa envergadura e que o que faça seja uma crítica, toda uma análise da situação e faça participar todos tipos de mulheres, que se tire aquele personagem unitário, que todas as mulheres são camponesas que vieram aprender a costurar com uma máquina. Não, não, havia de tudo, houve jornalistas, cientistas ou dirigentes sindicais que expunham seus problemas.⁸³ (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014, p. 254)

Na discussão com Espín, Sara Gómez teria lhe contestado que as demais mulheres da sociedade cubana não tinham o privilégio de Vilma Espín, como ter empregadas, por isso ela não entendia o filme. Segundo Inés Martiatu, a censura do filme e essa conversa não foram publicizadas, mas que Gómez não era nada discreta e fazia questão de contar a todo mundo. Também comenta que Alfredo Guevara, presidente do ICAIC, a defendeu, mas não pode lançar o documentário.

Inés Martiatu (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014) considera *Mi aporte* (1972) um de seus documentários mais maduros, e lamenta que ele tenha sumido por tantos anos, precisamente, até 2007, quando se realizou um colóquio sobre a diretora e exibiram o filme pela primeira vez depois de décadas, para um público de aproximadamente 40 pessoas em um colóquio organizado em sua casa (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014).

6.2.7 Sobre horas extras y trabajo voluntario (1973)

Sobre horas extras y trabajo voluntario (1973) foi seu último documentário, também feito por encomenda, para o “XIII Congreso da Central de Trabajadores de Cuba” (CTC). Como o título já descreve, é sobre as horas extras e o trabalho voluntário, atividades obrigatórias para os trabalhadores revolucionários. O filme é realizado a partir das opiniões dos trabalhadores da indústria têxtil sobre as teses do Congresso da CTC, aponta problemas na construção do socialismo, nas décadas de 1960 e 1970, a partir do conflito entre as metas pessoais e as exigidas pelas brigadas de trabalho.

⁸³ Tradução própria. Original: No fue la propaganda que esperaba Vilma Espín, te das cuenta, una directora de cine, mujer, en el ICAIC, negra, que le manden hacer un documental de esa envergadura y que lo que haga sea una crítica, todo un análisis de la situación y haga participar a todo tipo de mujeres, que se quite aquel personaje unitario, que todas las mujeres son campesinas que vinieron a aprender a coser con una máquina, no, no, había de todo, ahí hubo periodistas, científicas o dirigentes sindicales que planteaban sus problemas.

Junto a outros filmes realizados para esta ocasião, o filme recebeu em 1973 uma menção ao “grupo de documentários realizados com motivo do Congresso”, pela Seleção Anual da Crítica. Foi encontrada uma exibição posterior, pela Cinemateca Portuguesa, em 2013, mas não encontramos nenhuma crítica ou trabalhos acadêmicos sobre o filme, que está disponível digitalizado.

6.3 DE CIERTA MANERA (1974-1977): O PRIMEIRO LONGA-METRAGEM DE UMA MULHER NEGRA E CUBANA

O final dos anos 1960 foi agitado na ilha revolucionária. O governo cubano acabava de proibir a propriedade privada e em 1970 a safra açucareira fracassou, desencadeando uma crise econômica. No ano seguinte, 1971, foi proibida a vacância, iniciando o “Ano da Produtividade”, no campo da cultura, dava-se início a um período de dogmatização da “arte revolucionária”, tornando mais difícil a produção de obras que não servissem aos interesses “revolucionários” do governo, o período ficou conhecido como o “quinquênio cinza” (VILLAÇA, 2006; FOWLER, 2018) e desencadeou no exílio de vários intelectuais e artistas.

Diferente da década anterior, na qual haviam sobressaído vários títulos que fizeram da crônica crítica do presente seus argumentos (*La muerte de un burócrata* (1965); *Memorias del subdesarrollo* (1969), a dos setenta se caracterizou por um predomínio do cinema historicista (*Una pelea cubana contra los demonios* (1971); *Los días del agua* (1971); *El otro Francisco* (1973), ou no caso da atenção ao presente, de um tratamento ‘politicamente correto’ (*El hombre de Maisinicú* (1973); *Ustedes tienen la palabra* (1973); *El brigadista* (1976). Enquanto a estréia de um filme como *Un día de noviembre* (1972) seria postergado ao não coincidir seu tom entre taciturno e cético, com a clara euforia coletiva que se promovia na arte mais “oficial”⁸⁴. (GARCÍA BORRERO, 2007b, sp)

Os motivos da promoção de Sara Gómez no ICAIC não são bem elucidados⁸⁵, mas contraditoriamente foi neste contexto político adverso, que em 1973, Gómez recebeu permissão para realizar seu primeiro longa-metragem de ficção, “sob a tutela de Tomás Gutierrez Alea, a

84 Tradução própria. Original: A diferencia de la década anterior, en la que habían sobresalido varios títulos que hicieron de la crónica crítica del presente su argumento (*La muerte de un burócrata*/ 1965; *Memorias del subdesarrollo*/ 1969), la de los setenta se caracterizó por un predominio del cine historicista (*Una pelea cubana contra los demonios*/ 1971; *Los días del agua*/ 1971; *El otro Francisco*/ 1973), o en el caso de atención al presente, de un tratamiento “políticamente correcto” (*El hombre de Maisinicú*/ 1973; *Ustedes tienen la palabra*/ 1973; *El brigadista*/ 1976). En cambio, el estreno de una película como *Un día de noviembre* (1972) sería postergado al no coincidir su tono entre meditabundo y escéptico, con la clara euforia colectiva que se promovía en el arte más “oficial”

85A resposta oficial de Alfredo Guevara sobre a promoção de Sara, reproduzida por alguns pesquisadores, não revela nada, além de que era um procedimento comum (ver em Abd’Allah-Álvarez Ramírez, 2017. p. 29).

aprovação de Alfredo Guevara e a colaboração de Tomás González” (FULLEDA LEÓN, 2018, p. 84), ela inicia a empreitada na construção de seu primeiro longa-metragem.

Sara Gómez decide retomar várias de suas experiências anteriores e voltar ao tema das classes marginalizadas, explorada nos filmes *En la otra isla* (1968) e *Una Isla para Miguel* (1968), o sistema educacional para crianças em ressocialização, as diferenças de classes ainda existentes após a revolução, os conflitos das mudanças de valores entre as relações individuais e a construção da nova sociedade e as questões de gênero dentro deste contexto. Para o ator principal do filme, Mario Balmaseda, que conhecia Sara Gómez há muitos anos, o conflito central do filme, dado entre uma mulher de classe média e um homem marginal veio da própria experiência da diretora ao casar-se com Germinal Hernandez:

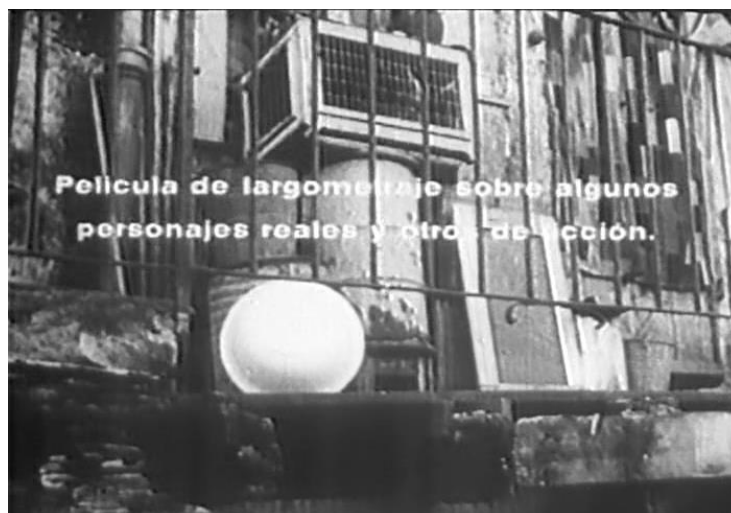
O primeiro esposo de Sara foi Héctor Veitía, com quem teve uma menina. Depois se separaram e começou uma relação, que durou até a morte, com Germinal Hernández, o técnico de som do ICAIC. Germinal provinha de um mundo totalmente distinto ao de Sara. Ele era um marginal total, do centro de Cayo Hueso, e Sara começa a se relacionar com esse meio. [...] Germinal nos apresenta ao Ambia e a Tomás González. Tomás e Sara juntos eram uma loucura; sem eles não haveria saído o filme. [...] Fizemos contatos com muita gente e a Sara lhe ocorreu, já sensibilizada com este problema, que em vez de atores ia utilizar as pessoas de verdade e fazer improvisações com pessoas do bairro⁸⁶. (LEYVA MARTÍNEZ, 2018, p. 68)

Tomás González relembra que um dia Sara lhe propôs escrever um roteiro sobre o ambiente marginal, já com a proposta de partir de um casal, que levaria o nome de seus atores e que o resto iriam vendo (*¿DÓNDE ESTA...*, 2004, 36min 10s). Gómez havia decidido construir o filme com apenas três personagens ficcionais: Mario, interpretado por Mario Balmaseda; Humberto, interpretado por Mario Limonta e Yolanda, interpretada por Yolanda Cuéllar⁸⁷. O restante do elenco era composto por personagens reais que ela conheceu ao longo da pesquisa, o que fica explícito logo nos créditos do filme (Figura 21):

86 Tradução própria. Original: El primer esposo de Sara fue Héctor Veitía, con quien tuvo una niña. Después se separaron y empezó una relación, que duró hasta la muerte, con Germinal Hernández, el sonidista del ICAIC. Germinal provenía de un mundo totalmente distinto al de Sara. Él era un marginal total, del centro de Cayo Hueso, y Sara comienza a relacionarse con ese medio. (...) Germinal nos presenta al Ambia y a Tomás González. Tomás y Sara juntos eran una locura; sin ellos no hubiera podido salir la película. (...) Hicimos contactos con mucha gente y a Sara se le ocurrió, ya sensibilizada con este problema, que en vez de actores iba a utilizar a la misma gente y a hacer improvisaciones con personas del barrio.

87 Yolanda Cuellar se mudou para Miami na década de 1980 e não foi mais encontrada pelos pesquisadores, os outros dois prestaram algumas entrevistas usadas como fonte por esta pesquisa.

Figura 21 – Cartela informativa sobre personagens reais e ficcionais



Fonte: Frame de *De cierta manera* (1974-1977)

A construção do roteiro aberto, com uso de não atores e trechos documentais, só foi possível a partir de um exaustivo trabalho de pesquisa. Germinal Hernández, seu marido, apresentou Sara e Tomás González a uma figura central para a criação do filme: *el Ambia*, morador de Cayo Hueso, que foi responsável por introduzir os roteiristas, e mais tarde os atores, a todo o mundo da marginalidade do bairro. Segundo o próprio Ambia, Sara se encantou que ele era um marginal que havia lido a Eritreia e o apresentou como um fenômeno do mundo marginal a Tomás Gutierrez Alea, Rogelio Furé e outros nomes. (LEYVA MARTÍNEZ, 2018)

Em entrevista, Ambia diz que o filme mudou sua vida e lhe permitiu escrever os livros que escreveu⁸⁸ e relembra com carinho a relação com Sara Gómez: uma negra inteligente e meio burguesa, que logo deixou de sê-lo ao aproximar-se de Germinal Hernandez. (LEYVA MARTINEZ, 2018, p. 69). No filme, ele aparece entre os operários na fábrica, na Assembléia, no bar depois da assembléia e no jogo de dominó, onde Humberto conta para Mario que irá viajar.

Segundo o Ambia, Gómez lhe indicava como se portar nas cenas e pedia que ele não se passasse, pois ela tinha medo do filme ser censurado por ter tantos marginais. Na assembleia (figura 22), ele questiona que o trabalho é dividido para todos trabalhadores, e quando um trabalhador se ausenta, ele falta com seus companheiros. No bar, quando os operários discutem sobre a assembleia, em cenas documentais e improvisadas, ele diz: a revolução é maior que nós mesmos. Ele representa um “marginal” inclinado às mudanças da Revolução.

⁸⁸ Mais tarde o Ambia (Eloy Machado) tornou-se muito famoso como “o poeta da rumba cubana”.

Figura 22 - Ambia na Assembléia de Trabalhadores



Fonte: Frame de *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974-1977).

Outro personagem real, surgido a partir da pesquisa foi Guillermo, que interpreta a própria história no filme. Germinal Hernandez recorda como Gómez escolheu Guillermo para ser personagem do filme em seu depoimento para o documentário *¿Dónde está Sara Gómez?*:

Sara foi a uma festa, como o toque que filmamos, uma festa yorubá e aí estava Guillermo com outros amigos, através do dono da casa. E Guillermo lhe narra um pouco a história que conta no filme: de que matou um homem, que esteve preso, nasceu em Las Yaguas. [...] E Sara o incluiu rapidamente, este personagem não estava no filme. Este personagem ela o encontrou em uma festa e o incluiu, como a personagem da mexicana também. Ela conheceu a mexicana através de Guillermo e seu filho Lázaro. Então ela foi armando isso através de personagens reais. Ela já tinha mais ou menos a história organizada, a função de Mario e Yolanda, mas ao redor disso ela tinha que armar uma atmosfera.⁸⁹ (*¿DÓNDE ESTA...*, 2004, 41 min 10 s - 42 min 16 s)

Se o Ambia foi um guia pela marginalidade de Cayo Hueso, Guillermo representaria o mesmo no Reparto Martí, outro bairro construído pela revolução para os habitantes da antiga Las Yaguas (LEYVA MARTÍNEZ, 2018).

A mexicana e Lazarito, são dois personagens que participam do conflito de Yolanda, quando ela como educadora se encontra com a difícil situação de Lázaro, um aluno insubordinado, com o qual ela é designada a trabalhar. Suas inserções na história foram baseadas em uma situação que havia lhe ocorrido de verdade pouco antes das filmagens (LEYVA MARTÍNEZ, 2018). Lazarito também pode ser associado a Miguel, de *Una isla para Miguel* (1968). Outro personagem real é Candito, que trabalhou no plano de reconstrução do

89 Traduzido direto do áudio do filme e sua legenda em inglês.

bairro de Las Yaguas, inclusive aparecendo no filme em uma reconstrução daquele momento, e segundo o que consta no roteiro: “foi um pilar decisivo no trabalho de campo que precedeu ao roteiro” (GÓMEZ e GONZÁLEZ, 2018, p. 10). No filme, Candito e sua esposa aparecem em sua casa real, eles são os pais de Mario, que no caso foi inspirado em um filho verdadeiro de Candito (GÓMEZ e GONZÁLEZ, 2018).

O filme aposta em uma estrutura narrativa moderna, ou até cinema-novista, em que a não linearidade dos fatos e a mistura entre ficção e a não-ficção resultam em inúmeras experimentações linguísticas que o tornam sujeito a diversas camadas de interpretações. Para Luis Reyes (2018) os experimentos modernistas empreendidos no filme são paradigmáticos na tradição da cinematografia cubana, também pelo fato de enfrentar uma complexidade singular entre os filmes cubanos, o significado da promessa de justiça social feita pela revolução socialista.

Infelizmente, Sara Gómez faleceu durante a montagem de seu longa, que foi terminado por Tomás Gutiérrez Alea. Uma cópia mimeografada do roteiro intitulado “Residencial Miraflores”, assinado por Sara Gómez e Tomás González Pérez (escritor e dramaturgo negro cubano) foi doado a Cinemateca de Cuba em 2006 (FOWLE, 2018), e publicado em forma de livro em 2018. A publicação do roteiro original permite verificar tanto a autenticidade da obra final, em relação à ideia original de Gómez, como compreender como se deu o processo de pesquisa e filmagem. Para além da compreensão exclusiva da obra *De cierta manera*, o roteiro publicado é um dos raros exemplos de “roteiro aberto” tornado público. Muito usado nos Cinemas Novos, este tipo de roteiro parte de uma premissa da ficção a ser adaptada aos personagens reais com o qual o filme lida. A leitura permite uma compreensão de como a diretora transformou sua pesquisa em ficção, e como elaborou a interação de seus três atores, com um mundo verdadeiro formado por não-atores.

6.3.1 A narrativa do filme *De cierta manera*

De Cierta Manera constrói uma narrativa híbrida entre documentário e ficção, cujo tema é a transformação ideológica das classes marginais cubanas perante as reformas da Revolução. O filme apoia-se na figura de Yolanda, uma professora branca, cuja origem anterior à revolução era a classe média, e que cumpre na narrativa um papel exemplar e disciplinário, alegorizando a Revolução em seu trabalho em Miraflores. E Mário, filho de Candito, que cresceu em uma família marginalizada e agora vive no bairro de Miraflores, para onde os ex-moradores de Las Yaguas foram removidos.

Distante dos valores de Yolanda, Mario representa o setor marginal, a subalternidade e alguma resistência às mudanças da revolução. O conflito entre a relação de Mario e Yolanda, parte do choque entre os valores carregados por suas classes sociais e é estendido a partir da relação deles com outros personagens.

Mario Balmaseda, ator que interpreta a Mario, realizou em 1977 uma obra teatral a partir do roteiro de Gómez, chamada “Al duro y sin careta”, em entrevista ele define bem o caráter da narrativa: A obra reflete a irrupção do poder revolucionário em Las Yaguas, dentro do chamado “ambiente” de bairro marginal, e narra tensões provocadas pela tomada de consciência dos personagens (ILEANA BOUDET, [1977] 2018). A partir da união desta trama descrita, com as imagens documentais o filme se forma:

As relações e os conflitos que se estabelecerão entre eles estarão acompanhados pelas seções documentais, onde uma voz em *off* expõe, desde uma perspectiva muito antropológica, os conflitos, desafios e valores culturais da marginalidade em Cuba, a tradição popular preservada neste setor e as mudanças espaciais, institucionais e humanas/ pessoais que lhes impõe a Revolução.⁹⁰ (VALDEZ LEON, 2016, pg. 109)

O filme se inicia com uma discussão em um sindicato. Um dos trabalhadores, Humberto, um dos três únicos personagens interpretados por atores no filme, faz um discurso explicando que faltou ao trabalho para cuidar de sua mãe doente, e sugere que alguém o tenha acusado de mentir. Então outro trabalhador, Mario lhe contesta, dizendo que o único que sabia a verdade era ele e sentindo-se acusado, denuncia que o amigo estava com uma mulher e que não tem nenhuma mãe doente.

Logo entram os créditos, que informam precisamente que o filme é uma mistura de personagens reais e ficcionais e apresenta o nome de cada um por sua categoria. Tudo isso, em cima de uma montagem rápida, com muitos movimentos de câmera e zoom, sobre as imagens das reformas da cidade de Habana. Antigas casas e prédios são demolidos por guindastes gigantes e novas casas e serviços públicos são construídos. O que era o bairro precário de Las Yaguas, agora é o novíssimo bairro de Miraflores.

Porque sua obra é urbana e fala do que dói e se sabe de cor: a velha, querida e sonhada cidade de Havana, que se desmorona ante nossos olhos, pese aos esforços por

90 Tradução própria. Original: Las relaciones y los conflictos que se establecerán entre ellos estarán acompañados por las secciones documentales, donde una voz en *off* expondrá, desde una perspectiva muy antropológica, los conflictos, retos y valores culturales de la marginalidad en Cuba, la tradición popular preservada en este sector y los cambios espaciales, institucionales y humanos/ personales que les impone la Revolución.

sustentá-la, enquanto o povo uma gigante sustenta uma onda renovadora. Ninguém como Sara foi além nesta temática em nossa cinematografia.⁹¹ (LEÓN 2018, p. 86)

Yolanda, professora em uma escola de Miraflores, fala diretamente para a câmera, em um plano esteticamente documental: que está surpresa com chegar neste lugar, ela pensava que já não existiam lugares assim. Corta para um trecho de documentário expositivo, exhibe-se o famoso plano de *Tire Dié* (Fernando Birri, 1960), em que as crianças correm ao lado de um trem pedindo que os passageiros atirem dez centavos. A citação explícita ao filme argentino, considerado um fundador do documentário de entrevistas com pessoas “do povo” (MOURA, 2006), pode ser entendida como uma declaração sobre a inscrição do filme no Cinema Novo.

Enquanto a montagem de cenas que inclui *Tire Dié* é exibida, a narração explica a formação das camadas marginais latino-americanas, através da marginalidade econômica, como o desemprego, tema similar ao da obra de Fernando Birri. No momento seguinte, o filme demonstra que irá mais a fundo, quando questiona a marginalização cultural e a dificuldade destes grupos historicamente marginalizados abandonarem suas antigas condutas em prol da Revolução. Esse será o centro do debate do filme.

Na maioria de seus filmes anteriores, a narração sempre foi feminina, aqui alterna entre vozes de Othon Blanco e de Barbara Hernandez, que apresentam um panorama da questão da marginalidade na revolução e as reformas nos antigos bairros marginalizados. No roteiro a narração não foi dividida em duas, sempre sendo indicada como “narrador”, e não sabemos se a decisão da dupla narração foi de Gómez ou da equipe que terminou o filme.

A primeira reforma apresentada é a da educação, a narradora explica sobre o projeto educacional realizado nestes novos bairros, enquanto vemos um clipe com imagens do bairro de Miraflores, intercaladas com imagens da professora Yolanda, trabalhando na escola. No filme foi cortada uma conversa entre Yolanda e Candito, prevista no roteiro, que apresentava Candito no conselho do bairro. O conteúdo da conversa nos auxilia na interpretação do filme.

Yolanda: Mas se a Revolução lhes deu tudo, tudo. Casas novas, escola... tudo. O que podem perder?

Candito: Perdem, perdem uma maneira de ser, professora, e têm medo, repito que têm medo.⁹² (GÓMEZ e GONZÁLEZ, 2018, p. 10)

91 Tradução própria. Original: Porque su obra es citadina y habla de lo que duele y conoce al dedillo: la vieja, querida y soñada ciudad de La Habana, que se depaupera a grandes trazos ante nuestros ojos, pese a los esfuerzos por apuntalarla, mientras una marejada renovadora sostiene a sus pobladores. Nadie como Sara ha ido más allá en esta temática en nuestra cinematografía.

92 Tradução própria. Original: Yolanda: Pero si la Revolución se los ha dado todo, todo. Casas nuevas, escuela... todo. ¿Qué pueden perder? Candito: Pierden, pierden una manera de ser, maestra, y tienen miedo, le repito que tienen miedo.

Este diálogo é essencial narrativamente, para compreender um diálogo futuro no filme, quando Mario lhe revela que tem medo, às vésperas da assembleia que julgará Humberto. O diálogo explicita o principal conflito de Yolanda, de trabalhar com crianças marginalizadas e não compreender as fragilidades do sistema marginal ainda vigente em suas vidas. O que é bem respondido por Candito, personagem real.

Yolanda e Mario se conhecem quando a professora vai almoçar na casa de sua família, convidada por Candito. Yolanda já está almoçando, quando Mario chega do trabalho. Yolanda o acompanha interessada com o olhar, enquanto ele tira a camisa. A próxima cena é o primeiro encontro de Mário e Yolanda, em que ele narra seu passado como um homem que se criou na rua e ela se apresenta como vinda de uma família que tinha recursos. Mario conta sobre seu passado em Las Yaguas.

Corte para uma reprodução documental do que seria o censo realizado nestes bairros, enquanto ouvimos a voz de dois homens conversando e desacreditando que a revolução vai mudar algo. A voz da narradora explica que em 1960 o governo revolucionário iniciou um censo e uma campanha de alfabetização dessa população. Nestas imagens aparece Candito, que diz que a Revolução lhes deu terreno e material de construção para construir suas próprias casas.

De volta a conversa de Mario e Yolanda, ele revela que quis ser Abakuá. Uma reportagem documental apresenta quem são os Abakuás. Este trecho é polêmico em várias instâncias, o primeiro foi sua filmagem. Gómez quis filmar a cerimônia de juramentação dos Abakuá, o que é proibido de ser filmado, e também é proibida a presença de uma mulher, mas como relembra Balmaseda:

Sara se meteu a filmar os sacrificios dos animais no *fambá*, que ali não se pode entrar, e muito menos uma mulher. Mas ela se meteu e só não houve um incidente, porque estava nesse grupo de amigos. E uma noite apareceram para se meter na filmagem, protestando e exigindo que havia que tirar as mulheres dali. Não sei como se conseguiu convencer as pessoas, não sei se foi ela que os convenceu, mas o incidente se apaziguou.⁹³ (LEYVA MARTÍNEZ, 2018, p. 73)

Por isto mesmo, a única cena que Balmaseda eliminou na sua adaptação da obra para teatro, foi a cena dos Abakuás. Além da filmagem, outra polêmica é o tom moralizante a partir

93 Tradução própria. Original: Sara se metió a filmar los sacrificios de los animales en el *fambá*, que allí no se puede entrar, y mucho menos una mujer. Pero se metió y hubo un incidente, porque solo estaba en eso un grupo de amigos. Y una noche se aparecieron a meterse en la filmación, protestando y exigiendo que había que sacar a las mujeres de allí. No sé cómo se logró convencer a la gente, no sé si fue ella la que los convenció, pero el incidente se aplacó.

do qual a narração trata a religião. Enquanto vemos as imagens proibidas do ritual, a narração explica que: a Sociedade Secreta dos Abakuá tem origem no povo Calabar (cidade da Nigéria), é uma sociedade de homens que permaneceu na cultura marginalizada de Havana, a partir da junção da cultura africana e dos piratas descendentes de europeus que chegaram à ilha.

Narrador: [...] a criação da Sociedade Secreta Abakuá, fato cultural este que sintetiza as aspirações sociais, normas e valores do machismo no pensamento tradicional da sociedade cubana, e transcende os limites do rito e do mito. Pode-se dizer que sua natureza de sociedade secreta tradicional e excludente a situa contrária ao progresso e incapaz de inserir-se dentro das necessidades da vida moderna.⁹⁴ (GÓMEZ e GONZÁLEZ, 2018, p. 20)

Lourdes Martínez-Echazábal (2014) após ler exatamente o trecho acima, questiona a Inés Mariatu, se não lhe parece um discurso problemático, cuja carga ideológica assusta, também questiona o uso de termos como “vida moderna”, “caráter excludente” e “integração social”. A Sociedade Abakuá é apresentada no filme como uma tradição que mantém a marginalidade e o machismo na sociedade revolucionária. Mario define que para ser Abakuá é preciso ser “bom homem, bom marido e bom amigo”, e sobretudo “tem que ser muito homem e jamais delatar a um amigo”. É justamente esse pensamento que se tornará o conflito, quando Mario delata seu amigo Humberto.

O amigo de Mário, Humberto, falta ao trabalho para viajar com uma amante e lhe conta em segredo. Sua falta, já repetida, é levada à assembleia de trabalhadores para avaliar se podem perdoá-lo ou se ele deve ir trabalhar nas Granjas, serviço de reabilitação. Quando Humberto já quase consegue se safar da assembleia, ele acusa de que “alguns” poderiam estar dizendo algo contra ele. Ofendido, Mario revela que sabe o segredo do amigo e que ele não estava com a mãe doente, como afirmou para os companheiros, mas com uma mulher. Aqui está o conflito de Mario: ser bom homem e nunca delatar a um amigo ou ser bom revolucionário. Este conflito é analisado por Mariana Villaça:

Inspirando-se em passagens do livro ‘Os condenados da terra’, de Fanon, Sara Gómez abordou o problema do lúmen-proletariado, mostrando que na sociedade cubana os negros pobres, marginalizados e sem a devida consciência política, deviam receber mais atenção pois, além de não estarem integrados, podiam perpetuar práticas

94 Tradução própria. Original: (...) que hace posible la creación de la Sociedad Secreta Abakuá, hecho cultural este que sintetiza las aspiraciones sociales, normas y valores del machismo en el pensamiento tradicional de la sociedad cubana, y trasciende los límites del rito y del mito. Puede decirse que su naturaleza de sociedad secreta tradicional y excluyente la sitúa contraria al progreso e incapaz de insertarse dentro de las necesidades de la vida moderna.

indesejáveis na nova sociedade (delinquência, violência contra a mulher, valores colonialistas etc). (VILLAÇA, 2006, p. 221)

Mário se vê como um revolucionário, que defende a ética e o compromisso político. Entretanto, assume padrões de comportamento machista, como ser violento quando Yolanda se atrasa para o cinema. Numa das primeiras cenas do casal, Yolanda conta que já foi casada, que faz muito tempo que se separou e já se acostumou. Mário pergunta se ela se acostumou a “estar só”, ofendida com a pergunta ela responde que está acostumada “a ser independente”. A resposta evidencia o processo de emancipação da personagem. Mário ignora e insiste no assunto, pergunta se ela “continua só”, insinuando a relação entre os dois. Ela repete que “segue independente”.

O conflito central de Yolanda é sua dificuldade de compreender como a revolução não soluciona as questões de crianças que cresceram na marginalidade, especificamente Lázaro, a criança da qual ela se aproxima. Ao mesmo tempo, ela não compreende estes resquícios da marginalidade em Mario. Em uma rara entrevista de Sara Gómez para a cineasta Marguerite Duras, a cubana explica o processo revolucionário no indivíduo, o que viria a ser o verdadeiro conflito de seu longa:

Eu diria que aqui, no terreno do indivíduo não aconteceu nada, mas tudo ‘está acontecendo’, e está acontecendo por meio de uma longa e dolorosa ‘dissolvença’, para falar em termos cinematográficos. Eu penso que se bem no que se refere às mudanças revolucionárias na base econômica, estas se produzem ‘por corte’, não ocorre assim na escala dos valores éticos individuais. (DURAS e GÓMEZ, 1967, p. 1)⁹⁵

Há uma mistura primorosa de realidade e ficção que contribui para a multiplicidade de pontos de vistas das situações do filme. Após uma discussão com Mario por chegar atrasada no cinema, Yolanda sai andando pelas ruas e Mario vai atrás dela discutindo. No caminho, um homem sai de um bar e cumprimenta Mario. Yolanda se sente incomodada e deixa demonstrar, ficando suspensa ao lado dos dois enquanto eles conversam. Uma sequência documental apresenta quem é Guillermo, um ex-boxeador que matou um homem que espiava sua mulher pela janela e ficou preso por um tempo. Em seguida, Mario e Yolanda comparecem a um show

95 Tradução própria. Original: Yo diría que aquí, en el terreno del individuo no paso nada, sino que todo “está pasando”, y está pasando por medio de una larga y dolorosa “disolvença”, para hablarle en términos cinematográficos. Yo pienso que si bien en lo que se refiere a los cambios revolucionarios en la base económica, estos se producen “por corte”, no ocurre así en la escala de los valores éticos individuales.

de Guillermo em que ele toca sua música “Vendele”, que afirma que é preciso vender tudo aquilo que não te faz bem, inclusive o “ambiente”, expressão para “ambiente marginal”. O mesmo Guillermo, em cena posterior, aconselha a Mario a não ter medo das mudanças, copio aqui a fala como foi planejada no roteiro.

Guillermo: [...] Mas não se esqueça. Você pode deixar completamente o ambiente. Você tem o principal e é que já perdeu o medo, o medo ao que existe fora do ambiente. Eu te digo que tem muitos que não o deixam por covardia. [...] De certa maneira o ambiente é algo que já conhecem, você sabe, o ‘manual’, como viver e até como morrer nele. Mas se o deixam não sabem nunca o que pode acontecer e ali se sentem mais seguros. Assim, têm medo. Eu te digo, Mario, é preciso ser mais valente para deixar o ambiente que para seguir nele.⁹⁶ (GÓMEZ e GONZÁLEZ, 2018, p. 44)

As figuras de Guillermo e do Ambia, como marginais, homens negros retintos, que optam por ser revolucionários, conduzem Mario no sentido da compreensão das mudanças a favor da Revolução. Ainda que este “novo homem” não esteja pronto, como afirmou Gómez em entrevista a Duras, o processo vai se desencadeando.

Outro momento em que o choque entre os personagens ficcionais e reais ajuda na compreensão das dificuldades das classes marginais se incluem nos planos do governo, é quando Yolanda repreende a mãe de um de seus alunos, por ela não conseguir manter o garoto na escola. A mãe de Lázaro, a Mexicana, relata que faz o que pode, dentro dos limites de sua dupla jornada de trabalho e que as crianças não têm pai. Uma professora mais velha trata de mostrar a Yolanda que ela está errada, refletindo as dificuldades que atingem principalmente as mulheres negras e as mães solteiras, temas também expressos em seu filme *Mi aporte* (1972).

As mulheres reais que a ficção incorpora expõem para a câmera, de modo realista e corajoso, que não é possível ser suficientemente ‘revolucionária’ – tal como exige Yolanda, em seu papel de professora e porta-voz da revolução – quando se é obrigada a criar os filhos sozinha, equilibrando as tarefas de casa com a busca de sustento fora. (MESQUITA e VEIGA, 2021, p. 31)

O filme retorna onde começou, em uma reunião sindical, onde os companheiros julgam Humberto por sua falta não justificada. Depois da reunião, Mario entra em crise, ele se sente muito mal por ter traído ao amigo, mas todos com quem ele conversa dizem que ele fez o certo. O roteiro previa uma intervenção brechtiana, em que Mario e Humberto se encontrariam e

96 Tradução própria. Original: Pero no lo olvides. Tú puedes venderle completamente al ambiente. Tú tienes lo principal y es que has perdido el miedo, el miedo a lo que hay fuera del ambiente. Yo te digo a ti que hay muchos que no lo dejan por cobardía. [...] De cierta manera el ambiente es algo que conocen ya, tú sabes, el “manual”, cómo vivir y hasta cómo morir en él. Pero si lo dejan no saben nunca qué es lo que puede pasar y allí se sienten más seguros. Así, tienen miedo. Yo te lo digo, Mario, hay que ser más valiente para dejar el ambiente que para seguir en él.

resolveriam numa briga física, em que primeiro Humberto saía vitorioso, e depois voltaria a cena ao começo, agora com Mario saindo vitorioso. A conclusão dos atores seria a de que não se pode resolver assim, então os dois atores discutiriam que agora eles têm chance de mudar o destino e a compreensão de solidariedade, mas esta intervenção não foi utilizada no filme.

O filme volta para a discussão de se Humberto ou Mario estão errados. Na cervejaria após a assembleia, os companheiros discutem, alguns acreditam que Humberto faltou com seu amigo, ao não comparecer ao trabalho, outros acreditam que Mario não foi homem com Humberto. A cena, conduzida pelo Ambia, tinha a pretensão de recolher a opinião verdadeira dos operários sobre a posição de Mário: ele é culpado por trair seu amigo, ou o amigo é culpado por metê-lo em tal situação? A amizade ou a revolução devem prevalecer? Balmaseda relata como esta cena foi realizada:

Além disso, como na cena da cervejaria ou na cena da assembleia na fábrica de ônibus de Girón, ela reunia pessoas ou trabalhadores não-atores, pessoas que nunca haviam estado na frente de uma câmera em sua vida, ela lhes dava um tema, nos colocava Mario e eu naquele tumulto e começamos a improvisar, sem ensaiar. No dia em que foi filmada a cena da assembleia, no final cruzamos para a cervejaria, pois a discussão começa na assembleia, mas continua na cervejaria da Rua 16. Sarita disse: "Sirva cerveja de verdade" e deu cerveja para todo aquele grupo, que eram mais de vinte. A discussão começou, foi feita mais ou menos uma vez, armando o que tinham a dizer, em que ordem cada um ia falar, como uma preparação técnica. Mas quando a cena foi gravada o clima já estava quente e havia canecas voando acima da cabeça das pessoas, cerveja por toda parte.⁹⁷ (LEYVA MARTÍNEZ, 2018, p. 74)

O filme termina com Mario e Yolanda caminhando e discutindo entre as novas construções de Havana (Figura 23). Discutindo, como discutem durante quase todo o filme. Evidenciando as complexidades no processo de constante mudança revolucionária na sociedade, que não se terminam. Inconcluso, a revolução não está pronta, as discussões continuam.

97 Tradução própria. Original: Además, como en la escena de la cervecería o en la de la asamblea en la fábrica de ómnibus Girón, ella reunía a la gente o a los trabajadores no actores, personas que nunca en su vida se habían parado delante de una cámara, les daba un tema, nos metía a Mario y a mí en ese molote y empezábamos a improvisar, sin ensayar. El día que se filmó la escena de la asamblea, al finalizar cruzamos para la cervecera, porque la discusión comienza en la asamblea, pero continúa en la cervecería de la calle 16. Sarita dijo: "Denles cerveza de verdad" y le dio cerveza a todo el grupo ese, que eran más de veinte. Empezó la discusión, se hizo más o menos una vez, armando lo que tenían que decir, en qué orden iba a hablar cada uno, como una preparación técnica. Pero cuando se hizo la escena ya el ambiente estaba caliente y hubo jarras volando por encima de la cabeza de la gente, cerveza por todas partes.

Figura 23 – Cena final, Yolanda e Mario seguem discutindo



Fonte: Frame do filme *De Cierta Manera* (1977).

O olhar histórico, revolucionário, anti-colonialista e etnográfico dos documentários de Sara permaneceu em *De cierta manera*, como se seus personagens anteriores agora confluíssem num só filme, retratando a construção de uma nova consciência, uma nova sociedade e seus valores éticos. *De cierta manera* não é um filme aristotélico, no sentido de ter início, meio e fim, consequentes um ao outro. Seus personagens não possuem objetivos claros e a história não segue os arcos narrativos e os umbrais da viagem do herói. É um filme cheio de digressões narrativas, em busca dos valores e ética humana, um pensamento novo sobre ser revolucionário através do trabalho e da participação na sociedade. Ao mesmo tempo, não perde a oportunidade de apresentar uma constante crítica às dificuldades da revolução de absorver a cultura marginal.

Por último, cabe frisar que o cenário em Cuba, era similar ao brasileiro em sua representação racial, Mario Limonta conta em entrevista que ele era um dos únicos atores negros na tv cubana, sendo ele um negro de pele clara (LEYVA MARTÍNEZ, 2018). A questão não era apenas criar um filme sobre a marginalidade, mas também um filme de elenco negro, o que não era necessariamente novidade, *Cumbite* de Tomás Gutierrez Alea, é outro bom exemplo de elenco negro no ICAIC.

O hibridismo entre ficção e documentário proposto por Sara, traz “o debate entre duas formas diametralmente opostas de enfrentar a nova sociedade, em franca recusa aos preconceitos raciais e ao marginalismo” (CASTILLO, 2019, p. 33). Assim como duas formas diametralmente opostas podem contar uma história, a revolução precisa lidar com a convivência dos opostos dentro de si.

6.3.2 Da finalização a exibição de *De cierta manera*

Sara Gómez era asmática crônica, e os esforços excessivos que fez e fazia em nome do cinema, sempre foram preocupantes para sua saúde. O filme *¿Dónde está Sara Gómez?*, explora bastante o fim da vida de Gómez, sua opção por ter seu terceiro filho, Alfredo, mesmo com o agravamento de sua saúde e de sobrepor essa decisão a produção de seu primeiro longa-metragem. Segundo o depoimento de Germinal Hernandez no documentário, Gómez teria tido uma grave crise asmática e ido para o hospital com a consciência de que não voltaria, deixando ele avisado de que não se esquecesse de levar as filhas para a escola. Sara faleceu de uma crise asmática em 2 de junho de 1974, antes de terminar de montar esta sua primeira ficção. Sua morte foi um golpe para os amigos próximos, e para aqueles que trabalhavam com ela. A execução do filme parou por um tempo, depois, seu amigo Tomás Gutierrez Alea, junto a García-Espinosa, terminaram de montar o filme.

Sara Gómez quis executar o filme em 16 mm para não se perder na plasticidade das imagens (FULLEDA LEÓN, 2018), durante a conversão para 35 mm, o negativo foi danificado, tardando ainda mais a edição e a película foi recuperada na Suécia (ABD'ALLAH-ÁLVAREZ RAMÍREZ, 2017). Enquanto não se estreava, o ator Mário Balmaseda estreou o roteiro de Sara Gómez como uma peça teatral de nome *Al duro y sin careta* (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014). Tomás Gutiérrez Alea brigou com Balmaseda por isso, mas a peça terminou sendo uma boa pressão para o filme finalmente contornar a censura e estrear no ano seguinte. Como o ator conta:

Sara começou a trabalhar no laboratório e nisso estava quando faleceu. Titón [Gutierrez Alea] assume a finalização do trabalho de montagem. Logo a exibem em privado e um alto dirigente do país a critica, porque segundo ele não se podia admitir a imagem de um marginal deitado com uma professora de escola na cama. Isso foi o que fez com que o guardassem por quase cinco anos. Na realidade, o filme nunca teve uma estréia formal, como se faz no cinema. Foi só uma estréia para os amigos⁹⁸. (LEYVA MARTÍNEZ, 2018, p. 75)

Balmaseda afirma que o filme não foi estreado oficialmente, no entanto na pesquisa de Elena Goycochea (2019) aparece uma promoção do filme realizada pelo diário *Granma Campesino*, em 1977, ano do lançamento, que segundo a autora, afirmava que o filme colocava

98 Tradução própria. Original: Sara comenzó a trabajarla en el laboratorio y en eso estaba cuando fallece. Titón asume la terminación del trabajo de montaje. Luego la pasan en privado y un alto dirigente del país la critica, porque según él no se podía admitir la imagen de un marginal acostado con una maestra de escuela en la cama. Eso fue lo que produjo que se guardara casi cinco años. En realidad la película nunca tuvo un estreno formal, como se hace en el cine. Fue solo un estreno para los amigos

em evidência o choque cultural antes e durante a revolução. Segundo a crítica, o filme apresenta a revolução como uma promessa de progresso sob a lógica “destruir para construir”. No mesmo ano, o filme foi considerado um dos dez mais significativos do ano, pela Seleção Anual da Crítica, em Cuba.

6.4 SARA GÓMEZ NA HISTÓRIA

No começo do capítulo intitulado "Quien es Sara Gómez?", Tedesco (2019) afirma que se perguntar quem é Sara Gómez é pertinente tanto pelo desconhecimento em relação a diretora, apesar do aumento de interesse em sua obra em publicações recentes, quanto pela falta de destaque a respeito de seus filmes no momento em que foi produzida. Ao longo de sua vida Sara Gómez realizou 18 filmes, mas faleceu sem receber o merecido reconhecimento por sua obra singular. Em entrevista a Lourdes Martínez-Echazábal (2014, p. 245), Inés Martiatu afirma que nem sequer como “a primeira diretora mulher, revolucionária e ou negra” o ICAIC promoveu a obra de Sara Gómez.

Enquanto viva, seus filmes não foram inscritos pelo ICAIC em festivais internacionais (YERO, 2017 apud CAVALCANTI TESDESCO, 2019), o que a impediu de concorrer a prêmios internacionais e ser notada pela crítica, ou seja, impedida de dar dois importantes passos importantes na validação das obras cinematográficas, para que finalmente sejam absorvidas pela “história do cinema”. Em 2007, Inés Martiatu, escreveu para seu blog uma pequena biografia da diretora, na qual também destacou a invisibilidade da história de Sara.

A obra de Sara Gómez e sua personalidade como artista foram invisibilizadas e muito pouco promovidas. Se revisamos uma coleção da revista 'Cine Cubano' encontraremos que aquela mulher negra e jovem, a única que por muito tempo se pôs com sensibilidade e talento detrás de uma câmera de cinema para dirigir, e a única que até agora realizou um longa-metragem em nosso país, não aparece em suas páginas. Tardamente, lhe foi dedicado um dossiê no número 127 da revista Cine Cubano, em 1989, há quinze anos de sua morte ocorrida em 1974. (MARTIATU, 2007, sp)⁹⁹

99 Tradução própria. Original: La obra de Sara Gómez y su personalidad como artista fueron invisibilizadas y muy poco promovidas. Si revisamos una colección de la Revista Cine Cubano encontraremos que aquella mujer negra y joven, la única que por mucho tiempo se puso con sensibilidad y talento detrás de una cámara de cine para dirigir, y la única que hasta ahora ha realizado un largometraje en nuestro país, no aparece en sus páginas. Tardamente se le dedica un dossier en el número 127 de la revista Cine Cubano, en 1989 a quince años de su muerte acaecida en 1974.

Em 2014, Lourdes Martínez-Echazábal, faz a mesma reivindicação pela memória de Gómez ao escrever uma introdução para sua entrevista sobre Sara com a mesma Inés Martiatu, informando que pouco se sabe por linha direta sobre Gómez. De fato, só contava com uma entrevista à diretora e o resto de sua reconstrução foi feita através de depoimentos e relatos de terceiros. Mesmo que os anos se passem e novos documentos e depoimentos sejam colhidos, o estudo da obra de Sara Gómez é cheio de lacunas a serem preenchidas.

Esta ausência de entrevistas com Sara Gómez, é uma lacuna evidente ao longo da escrita desta dissertação, sobretudo na comparação direta com Matilde Landeta, quem viveu mais 50 anos após dirigir, e teve oportunidade de relatar sua memória e confirmar dados imprescindíveis para remontar sua trajetória cinematográfica.

A pesquisadora Elena Goycochea (2019), interessada na apropriação da obra de Sara Gómez por distintas agendas culturais ao longo do século XX e XXI, viajou a Cuba para compreender a recepção crítica de seus filmes, a partir de buscas nos acervos do ICAIC. Na impossibilidade desta pesquisa acessar os acervos cubanos por via online, ou ter acesso direto a documentos da época, este breve artigo se tornou essencial na compreensão da recepção de sua obra dentro de Cuba dos anos 1970 e 1980.

Para Elena Goycochea (2019) a crítica dos anos 1970 focava em destacar o vanguardismo estético dos documentários de Gómez, como o uso da mistura entre documentário e ficção, e a realização de filmes de “roteiro aberto”. Ela aponta que o jornal *Granma Campesino* (n. 26, 1977) comenta o entusiasmo da diretora por documentar o projeto moral da Revolução em seu começo, através de uma consciência de gênero que rompia com a forma que se relacionavam os cubanos antes da revolução (GOYCOCHEA, 2019). Outra crítica do mesmo jornal, permite a autora afirmar que o ICAIC interpretava e promovia, *De cierta manera* (1974-1977) como um filme que:

[...] apresenta o tema da confrontação entre os novos valores humanos que gera a sociedade que estamos construindo, e certas concepções erradas da vida herdadas do passado que ainda se manifestam nos setores da consciência popular. (Granma Campesino, s/n apud GOYCOCHEA, 2019, p.6)¹⁰⁰

A referência aos setores populares como se a classe baixa fosse a mais atrasada no discurso da revolução, não é exatamente a interpretação do filme *De cierta manera* que

100 Tradução própria. Original: [...] que presenta el tema de la confrontación entre los nuevos valores humanos que genera la sociedad que estamos construyendo, y ciertas concepciones erróneas de la vida heredadas del pasado que aun se manifiesta en sectores de la conciencia popular.

permanece em dias atuais. Já que a narrativa complexifica as relações de raça e gênero com a revolução, expondo contradições que extrapolam o político e os valores humanos. Como Elena Goycochea (2019, p. 6) faz questão de lembrar, a própria Sara Gómez já havia afirmado em seu filme anterior *En la otra isla* (1968) que: “a revolução não fará nada, são as pessoas que têm que começar a mudança”.

Ao desvincular o problema do racismo com a marginalidade, a crítica local se debate entre reconhecer ou não as colaborações de Gómez à construção da Revolução. Assim, a crítica da década de 1970 prefere ignorar o problema do racismo, tido quase como acidental em sua longa-metragem *De cierta manera* (1974-1977) (GOYCOCHEA, 2019). Enquanto críticas mais recentes, como as de Olga García Yero (2017, apud TEDESCO, 2019), apontam para o interesse da diretora pelo tema da mestiçagem cultural da nação em todos seus filmes, e o reconhecimento dessa cultura negra na formação de Cuba.

6.4.1 Sara Gómez na bibliografia cinematográfica

Nos anos 1980, o filme *De cierta manera* (1974-1977) foi incluído em diversas listas organizadas em Cuba, nos Estados Unidos e na Europa: um artigo publicado no *The Washington Post*, em 1984 inclui o filme em uma exibição de filmes cubanos que ocorreria no museu Smithsonian e, em 1988, o Festival Film San Sebastián também exhibe *De cierta manera* (IPS CUBA, 2013). Em Cuba, o reconhecimento é mais tardio, Michael Chanan inclui a obra em uma lista com os melhores filmes dos anos 1960 e 1970 no país, para a revista *Cine Cubano* em 1989 (IPS CUBA, 2013; ABD'ALLAH-ÁLVAREZ RAMÍREZ, 2017).

Se por um lado tardou até 1989 para a diretora ser homenageada em seu próprio país, a sua apropriação pelas escritoras dos Estados Unidos foi muito mais rápida. Em 1983, no livro “A mulher e o cinema”, Ann Kaplan dedicou um capítulo à obra *De cierta manera*. Em sua tradução ao português (KAPLAN, 1995) o capítulo se chama “A mulher diretora no Terceiro Mundo” e parte de uma análise comparativa do que seria uma mulher cineasta em um país socialista e em um país capitalista, concluindo que o uso alinhado de documentário e ficção permite ao espectador aprender e pensar em si mesmo e no próprio comportamento. O que só teria sido possível por Gómez filmar num país socialista, com apoio do Estado e sem a obrigatoriedade do sucesso de bilheteria. Chama a atenção ver que a análise de Ann Kaplan se

baseia em um texto anterior de Julia Lesage (1978)¹⁰¹, e suas notas de rodapé recomendam outros números da revista *Jump Cut* que teriam mais análises de filmes da diretora e entrevistas com outros cineastas que falam da obra de Sara Gómez. Isto é, a recepção da obra de Sara Gómez nos Estados Unidos parece ter sido imediata ao lançamento de seu longa-metragem.

Em 1990, para a coincidência desta pesquisa, Matilde Landeta e Sara Gómez tiveram suas obras exibidas em uma mostra retrospectiva que exibiu os filmes de algumas diretoras latino-americanas, no “XI Festival Internacional de Filmes de Mulheres de Créteil”, em Paris (EL INFORMADOR, 1990).

Apesar de receber reconhecimento na Europa e Estados Unidos, o cinema de Sara Gómez não tem, até os dias atuais, impacto importante na literatura de cinema latino-americano. Segundo Sandra Abd’Allah-Álvarez Ramírez (2017), em correspondência trocada com Frank Padrón, crítico cinematográfico cubano, ele também concorda que a obra de Sara Gómez ressonou mais nos círculos universitários de tendência feminista dos Estados Unidos, sem ser muito conhecida dentro da literatura latino-americana.

Em 1985, ao esboçar uma história comparada dos cinemas na América Latina, Paulo Paranaguá (1985) apenas cita o longa *De cierta manera* (1974-1977) entre os filmes que debatem a atualidade de Cuba. O artigo não insere os documentários da diretora ao lado de outros cineastas e documentaristas cubanos, como Tomás Gutierrez Alea, Humberto Solas ou Octavio Cortazar. Paulo Paranaguá só escreve mais detalhadamente sobre a filmografia completa de Gómez, em 1990, quando dedica duas páginas a biografia da cineasta, ao escrever especificamente sobre as pioneiras do cinema latino-americano (PARANAGUÁ, [1990] 1996).

Gómez aparece com destaque um pouco maior no livro “El carrete mágico” de John King (1990), o autor a coloca ao lado de outros documentaristas quando diz que ela também fez importantes documentários nesse período, mas sem citar nenhum de seus documentários. Mais adiante faz uma breve descrição de seu filme *De cierta manera* (1974-1977), que é apontado como o único filme sobre temas femininos realizados por uma mulher em Cuba.

Sobre o fato de Gómez não aparecer ao lado de outros documentaristas, é uma reivindicação válida. García Borrero (2007a), um dos grandes historiadores do cinema de Cuba, a reconhece ao lado de Nicolás Guillén Landrían, com *Coffea Arábica* (1967) e Julio García Espinosa de *Son o no son* (1980) como uma das cineastas que mais se dedicou em colocar em crise a ditadura do cânone aristotélico dentro do cinema cubano. Embora, o mesmo autor não

101 No texto de Kaplan ela refere-se ao texto com a data de 1979, mas a cópia publicada no site da revista *Jump Cut* é datada de Maio de 1978.

cite Sara Gómez em nenhuma das várias partes que caberia, em seu conhecido artigo “El discurso fílmico de la duda”, em que analisa uma enorme gama de filmes do cinema cubano e suas contribuições temáticas e linguísticas.

León Frias (2016) em seu livro sobre o Novo Cinema Latino-Americana, utiliza os diversos artigos sobre Sara Gómez já publicados e dá conta de mostrar diversos pontos do cinema de Gómez, incluindo seus documentários. Primeiro, o autor cita que em Cuba vários curtas experimentaram o som, exemplificando com Sara Gómez entre outros dois documentaristas do ICAIC (p. 219). Mais adiante cita *Iré a Santiago*, entre outros seis exemplos de filmes que supostamente foram influenciados pelo *free cinema* dos Estados Unidos e por isso eram mal vistos pelo ICAIC (p. 275). Na terceira vez que cita seu nome, Leon Frias apresenta a diretora:

Me refiro especialmente aos curtas de Nicolás Guillén Landrián e de Sara Gómez, uma cineasta conhecida por seu único longa, uma ficção híbrida, *De cierta manera*, quem, depois de um largo período de relativo esquecimento, nos últimos anos têm sido objeto de estudo por parte de especialistas.¹⁰² (FRIAS, 2016, p. 312)

Leon Frias (2016) ainda cita o nome de Sara Gómez outras vezes em seu livro, sobre a trilogia da Isla de Pinos ou Isla de la Juventud (p. 313). Inclusive traz uma reflexão de Juan García Borrero, nas palavras de Paulo Paranaguá sobre o fato do apagamento da diretora ser relacionado às temáticas dos filmes incomodarem ao governo (p. 315). A diretora ainda é citada no livro mais duas vezes, ambas em relação a seu longa-metragem.

O ano de 1989, marcou os 15 anos do falecimento de Sara Gómez, Olga García Yero (2017, p. 43 apud TEDESCO, 2019) aponta que além do dossiê na *Revista Cine Cubano*, naquele ano surgiram trabalhos jornalísticos sobre a cineasta nas revistas *Bohemia* e *Romance*. Também é neste ano que ocorre um debate sobre sua memória na UNEAC. A partir desta data, uma maior difusão de seus filmes e análises a respeito deles vem aumentando na literatura latino-americana e mundial, principalmente quanto a análise do seu longa *De cierta manera* (1974-1977) que atrai um grande número de pesquisadoras e críticas do mundo inteiro, seja pelo fato dela ser a primeira mulher e negra a dirigir no Caribe, pela qualidade de sua narrativa híbrida, ou por sua forma singular de tratar a revolução cubana naqueles anos.

Seu filme mais analisado continua sendo *De cierta manera*, enquanto sua obra documental é brevemente citada e muitas vezes sem nenhuma descrição dos filmes, não

102 Tradução própria. Original: Me refiero especialmente a los cortos de Nicolás Guillén Landrián y de Sara Gómez, una cineasta conocida por su único largo, una ficción fronteriza, *De cierta manera*, quienes, después de un largo periodo de relativo olvido, en los últimos años han sido objeto de estudio por parte de especialistas.

aparecendo ao longo da pesquisa nenhum trabalho que analise alguns deles. É o caso do filme *Iré a Santiago* (1964), que só foi analisado por Lourdes Martínez-Echazábal (2019), segundo a própria autora, quando compara o poema de García Lorca e o filme de Sara Gómez homônimos. Cabe ressaltar que neste texto, a autora que também escreveu em outras oportunidades sobre Sara Gómez, duplica *El solar* e *Solar habanero* em sua filmografia.

Quando seus filmes são analisados é sempre por um artigo específico sobre sua obra, ou de uma perspectiva da participação das mulheres no cinema. Ou seja, ela é tida como uma figura interessante, mas não se torna símbolo de nenhum movimento ou época, da maneira que a história do cinema constitui os períodos a partir de seus autores e propostas. Sua filha mais velha, Iddia Vetía Gómez faz uma crítica a essa insistente abordagem setorializada da obra de Gómez:

Nestes últimos anos começaram a dizer muitas coisas, mas eu sinto que concentraram na busca, em sua obra, de determinados tópicos (marginalidade) [sic] a partir dos discursos de gênero, feminista ou racial, com todos os perigos reducionistas em sua interpretação que isso implica. Talvez esteja faltando um olhar um pouco mais centrado no cinema como disciplina por si.¹⁰³ (ABD'ALLAH-ÁLVAREZ RAMÍREZ, [2011] 2017, p. 36)

Silvana Flores (2014) escreve um dos artigos mais antigos que traça um recorrido pela obra documental de Sara Gómez e faz uma boa análise da filmografia em termos formais. Os filmes analisados por ela: *Plaza vieja* (1961), erroneamente *Fabrica de tabaco* (1961), *Una isla para Miguel* (1968), ao qual ela se refere como “Una isla para Manuel”, *Iré a Santiago* (1964), *Y... tenemos sabor* (1967) são os mesmos filmes disponíveis no Youtube e em outros sites da internet. Inclusive o nome “Manuel” parece vir do nome disponível no Youtube, ficando seus filmes menos acessíveis sem a construção crítica e teórica para sua historicização.

TEDESCO (2019) a fim de compreender as contribuições de Gómez para a linguagem documental analisa *Historia de la piratería* (1963), que não está disponível online como os mais analisados, o que justifica este ser um dos únicos artigos sobre a obra. A mesma autora analisa *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1965), ressaltando o pioneirismo de Gómez no documentário autobiográfico (TEDESCO, 2021), este filme aparece em mais análises, por estar disponível apesar da má qualidade em que se preserva sua cópia digital.

¹⁰³ Tradução própria. Original: En estos últimos años se han comenzado a decir muchas cosas, pero yo siento que se han centrado en la búsqueda, en su obra, de determinados tópicos (marginación) desde los discursos de género, feminista o racial, con todos los peligros reducionistas en su interpretación que eso implica. Quizás esté faltando una mirada un poco más centrada en el cine como disciplina per sé.

Solís Perez (2020), justamente faz um recorrido de sua obra disponível no Youtube, fazendo breves comentários sobre os documentários: *Plaza Vieja* (1962), *Iré a Santiago* (1964), *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1965), *En la otra isla* (1968), *Una isla para Miguel* (1968) e *Isla del tesoro* (1969). Isdanny Morales Sosa (2020) também busca reconstituir a filmografia documental da diretora, a partir dos filmes exibidos no festival chileno FEMCINE e faz breves descrições analíticas dos documentários assistidos, o que traz a novidade de breves comentários sobre *De bateyes* (1971), que quase nunca é comentado. É perceptível que um dos propulsores para o aumento de análise de seus filmes são as homenagens e re-exibições de sua obra.

6.4.2 Retrospectiva e festivais com filmes de Sara Gómez

Desde a recuperação de seus filmes em Cuba, várias vezes sua filmografia foi levada a festivais internacionais. Em 1989 uma retrospectiva de sua obra, com presença de seus amigos e colegas de trabalho, foi realizada no UNEAC, em Cuba. No ano seguinte, 1990, Gómez é exibida no “XI Festival Internacional de Filmes de Mulheres de Créteil, em Paris” (EL INFORMADOR, 1990).

Em 2007, Inés Martiatu, realizou um colóquio sobre Sara Gómez, com seus alunos em sua casa, neste momento reexibiu-se pela primeira vez *Mi aporte* (1972) (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014). Em 2011, dentro do festival Punto de Vista, da Espanha, algumas retrospectivas de cunho feminista foram realizadas dentro da mostra “Lo personal es político”, em que seu filme *Guanabacoa, crónica de mi familia* foi exibido. Em 2013, uma pequena seleção de filmes de Sara Gómez, que pode se considerar os menos polêmicos, foram exibidos dentro da programação “Cuba libre: cinema e musica cubana”, da Cinemateca Portuguesa (CUBA LIBRE, 2013): *Sobre horas extras e trabalho voluntário* (1973), *Poder local, poder popular* (1970), *Historia de la piratería* (1963) e erroneamente *Fabrica de tabacos* (Luiz Esteves, 1961).

Em 2016, uma pequena seleção de filmes de Sara Gómez aparece dentro da programação “Dentro da Retrospectiva Por um Cinema Impossível: Documentário e Vanguarda em Cuba”, no festival português DOCLISBOA. A seleção incluiu os filmes *Iré a Santiago* (1964), *En la otra isla* (1968), *Y... tenemos sabor* (1967), *Isla del tesoro* (1969) e *Una isla para Miguel* (1968) foram exibidos nesta ordem e de maneira dispersa dentro de sessões com outros filmes da retrospectiva (.).

Em 2018, o “XXIV Taller Nacional de Crítica Cinematográfica”, realizado em Cuba, homenageou a diretora pelos seus 75 anos e seu amigo Nicolás Guillen, pelos 80 anos. Apresentando o painel “Sara Gomez una mujer de cine”, moderado por Miryorly García Prieto, com mesa formada por Olga García Yero, Reinaldo González e Astrid Santana, durante o evento foi publicado o livro “Sara Gómez, un cine diferente”, escrito por Olga García Yero (TALLER, 2020?). No mesmo ano foi lançado seu roteiro “Residencial Miraflores” para o longa *De cierta manera*, com uma coletânea de textos e entrevistas sobre o filme. E *Poder local, poder popular* foi exibido em Belo Horizonte, dentro da “Mostra Palavras de desordem: cinema político latino-americano (1968-1982)”, realizada no 5º Festival LUMIAR (LUMIAR, 2018)

No ano de 2019, uma seleção de filmes da diretora foi exibida no FICVALDIVIA (Chile), dentro de uma programação dos filmes de Sara Gómez e Agnès Varda, exibindo praticamente todos seus filmes autorais: *De Bateyes*, *De Cierta Manera*, *En la otra isla*, *Guanabacoa: crónica de mi familia*, *Iré a Santiago*, *Mi Aporte*, *Una Isla Para Miguel*, *Y... Tenemos Sabor* (FICVALDIVIA, 2018)

Em 2020, com a onda de festivais online devido a pandemia de Covid-19, seus filmes também foram exibidos e debatidos online no “Foco Sara Gómez” do FEMCINE, também no Chile: *De bateyes*, *Mi aporte*, *En la otra isla*, *Y...tenemos sabor* e *Guanabacoa: crónica de mi familia* (FEMCINE, 2020). Reforçando a importância da reexibição da obra da diretora, logo após o FEMCINE um novo artigo foi publicado sobre a diretora no país:

A recém-concluída X edição do FEMCINE trouxe não poucas surpresas. Entre elas, uma mostra da obra da realizadora cubana Sara Gómez (1943-1974). Especificamente, se puderam ver cinco de seus documentários: *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966) [sic], *Y...tenemos sabor* (1967), *En la otra isla* (1968), *De bateyes* (1971) e *Mi aporte* (1972), os quais, muito certamente selecionados, deixam ver elementos chaves de sua poética, ao mesmo tiempo que a inserem neste contexto convulsivo que foram os primeiros anos do triunfo da Revolução Cubana.¹⁰⁴ (MORALES SOSA, 2020)

Hoje, Cuba já não é a mesma dos documentários de Sara na década de 1960, e isso pode datar os filmes, mas a perspectiva das discussões lançadas sobre os conflitos da revolução, são temas que não envelheceram, não se localizam e não se dataram. É exatamente por isto que sua

104 Tradução própria. Original: La recién concluída X edición del FEMCINE trajo no pocas sorpresas. Entre ellas, una muestra de la obra de la realizadora cubana Sara Gómez (1943-1974). Especificamente, se pudieron ver cinco de sus documentales: *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966), *Y...tenemos sabor* (1967), *En la otra isla* (1968), *De bateyes* (1971) y *Mi aporte* (1972), los cuales, muy certeramente seleccionados, dejan ver elementos claves de su poética, al tiempo que la emparentan con ese convulso contexto que fueron los primeros años del triunfo de la Revolución Cubana.

obra ainda não pode ser dada como superada, e ao contrário vem sendo recuperada pela atual geração de pesquisadores, ou como propõe Tomás Gutiérrez Alea:

O realizador cubano Tomás Gutiérrez Alea dizia que se sentia feliz quando sua obra envelhecia, porque significava que os problemas que propunha estavam superados. Nos temas dos filmes de Sara, há histórias que não estão superadas e por isso, entre outros aspectos, sua obra segue vigente. (DEL VALLE apud SIERRA, 2007, sp)

6.4.3 Sarita por ela mesma

No sentido de sanar informações contraditórias, como Sara Gómez não ter dirigido *Fabrica de tabaco*, sua viagem aos Estados Unidos não ter impactado sua filmografia e postura política, ou que seus colegas da mesma geração seriam seus mentores. Esta pesquisa se esforçou ao máximo para encontrar fontes diretas do pensamento de Sara Gómez, seja através de suas amigas, depoimentos de seus familiares, dos novos documentos catalogados pela ENDAC. E finalmente, ao fim deste processo, encontramos algumas falas diretas da diretora. Um texto sem autor publicado pelo site IPS Cuba afirma que:

Em sua curta vida, Sara Gómez ofereceu algumas entrevistas à imprensa: a primeira, realizada pelo jornal *Juventud Rebelde* no contexto da pré-filmagem dos documentários sobre a Ilha de Pinos. Outra foi publicada no *El Caimán Barbudo* em 1968, da qual lembramos estas palavras suas: « Até agora não me interessa a ficção e cada dia me interessa muito menos. Na revista *Pensamiento Crítico* se expressou a propósito do papel do cineasta na revolução cultural e no suplemento de *El Mundo* respondeu a uma enquete na que se perguntava sobre cinema e crítica cinematográfica. Finalmente, na entrevista em que concedeu a Margarite Duras, a cineasta cubana expõe seus critérios sobre a sociedade cubana pós-revolucionária (IPS CUBA, 2013, sp)¹⁰⁵.

Os nomes de cada uma das entrevistas foram buscados a partir das referências do texto. De todas as entrevistas citadas, apenas uma foi encontrada na íntegra por esta pesquisa, a

105 Tradução própria. Original: En su corta vida, Sara Gómez ofreció algunas entrevistas a la prensa: la primera, realizada por el periódico *Juventud Rebelde* en el contexto de la prefilmación de los documentales acerca de la Isla de Pinos¹. Otra fue publicada en *El Caimán Barbudo* en 1968, de la cual recordamos estas palabras suyas: «Hasta ahora no me interesa la ficción y cada día me interesa mucho menos»². En la revista *Pensamiento Crítico*³ se expresó a propósito del papel del cineasta en la revolución cultural y en el suplemento de *El Mundo*⁴ respondió a una encuesta en la que se le preguntaba sobre cine y crítica cinematográfica. Finalmente, en la entrevista que ofreciera a Margarite Duras, la cineasta cubana expone sus criterios sobre la sociedad cubana posrevolucionaria.

entrevista concedida a Marguerite Duras, que foi encontrada em um arquivo da Cinemateca de Cuba e disponibilizada pelo blog “Negra cubana tenía que ser”. A entrevista não está datada, no entanto García Borrero (2013), que conseguiu a entrevista completa para o blog “Negra cubana tenía que ser”, afirma que, em consulta à revista *Cine Cubano* n. 45-46 (Ano 7) confirmou que Marguerite Duras esteve em Cuba em Maio de 1967, e visitou a Ilha de Pinos, onde Sara Gómez filmava nesta época sua trilogia documental sobre a ilha. Não se pode afirmar com precisão que a entrevista ocorreu ali, mas possivelmente coincidiu com a reflexão de Sara Gómez na realização destas obras.

A entrevista para Marguerite Duras, embora seja realmente um achado, gira em torno das opiniões da diretora sobre os processos revolucionários. Gómez se demonstra incomodada com as perguntas de Duras, que já pressupõe algo antes, mas otimista com os processos revolucionários, reafirma várias vezes que a revolução é um processo humano e não está pronta. As únicas referências à palavra cinema aparecem duas vezes. Na primeira aparição, Sara diz que “vai usar uma expressão cinematográfica” para respondê-la, e diz que as mudanças na ilha ainda estão ocorrendo em “dissolvência” (termo de montagem). E na última vez, quando parece que as duas se desentendem sobre suas perspectivas políticas, Sara encerra a entrevista, dizendo que está respondendo com toda boa vontade, mas não consegue compreender as perguntas de Duras. Aqui faço questão de não traduzir e evitar qualquer troca de sentido:

[...] a. Ud. me habló del carácter absurdo, o inútil, no recuerdo, de la vida... no sé que quería decir exactamente, pero no comprendo, créame que yo no la comprendo; y si Ud. cree todo esto está justificando mi desconcierto antes (sic) su obra, ante su cine. Sinceramente deseo que me disculpe por esto último, estoy llena de buena voluntad también para usted, créamelo, solo que no logro comprenderla." (DURAS e GÓMEZ, 1967?, p.5).

Embora a entrevista reafirme o pensamento da diretora como participante do processo da revolução. O que ajuda a reafirmar as interpretações de sua obra como a disposição de construir a Revolução, de modo crítico. Não há na entrevista informações biográficas ou filmográficas que nos permitam sanar as dúvidas ainda existentes até aqui.

A outra aparição de um depoimento de Gómez, estaria em um número da revista *El Caimán Barbudo* de 1967, em uma reportagem convidou cinco cineastas para relatarem suas trajetórias cinematográficas. Deste texto encontramos apenas citações em trabalhos alheios. No trecho da reportagem de IPS Cuba (2013), reproduzido na página anterior, Gómez afirma que naquele momento não pensava em escrever ficção, o que viria a ocorrer anos depois.

Por conta da digitalização de todos os números da revista *Pensamiento Crítico*, as reflexões de Sara Gómez mais conhecidas são seus parágrafos publicados no número 42 da revista. Abaixo uma citação que seguramente foi repetida em inúmeros trabalhos e define a forma como ela colocava seu cinema à disposição da revolução e como uma ferramenta para tal.

Para muitos de nós a vocação de cineastas nasceu com a de revolucionários e ambos ofícios chegaram a constituir-se como inseparáveis. Se sentimos a necessidade de um cinema didático enquanto revolucionários, este sempre será útil, interessante e cinematograficamente válido enquanto cineastas. O cineasta cubano se expressa sempre em termos revolucionários; o cinema, para nós, será inevitavelmente parcial, estará determinado por uma tomada de consciência, será o resultado de uma definida atitude diante dos problemas nos propusermos, diante da necessidade de descolonizar-nos política e ideologicamente e de romper com os valores tradicionais sejam econômicos, éticos ou estéticos. (GÓMEZ, Sara. 1970, p. 94) ¹⁰⁶

No entanto, é mais adiante no mesmo número da revista *Pensamiento Crítico*, que um trecho de seu texto menos conhecido define que o público para o qual seus filmes foram destinados (ver figura 24). Aquele mesmo que forneceu os recursos técnicos para a realização do filme, ou seja, os trabalhadores “das classes urbanas e os camponeses das serras”. De alguma maneira Gómez imagina seu público em Cuba, inclusive ao referir-se ao público “com um critério que se amplia com o crescente desenvolvimento dos planos de educação integral”:

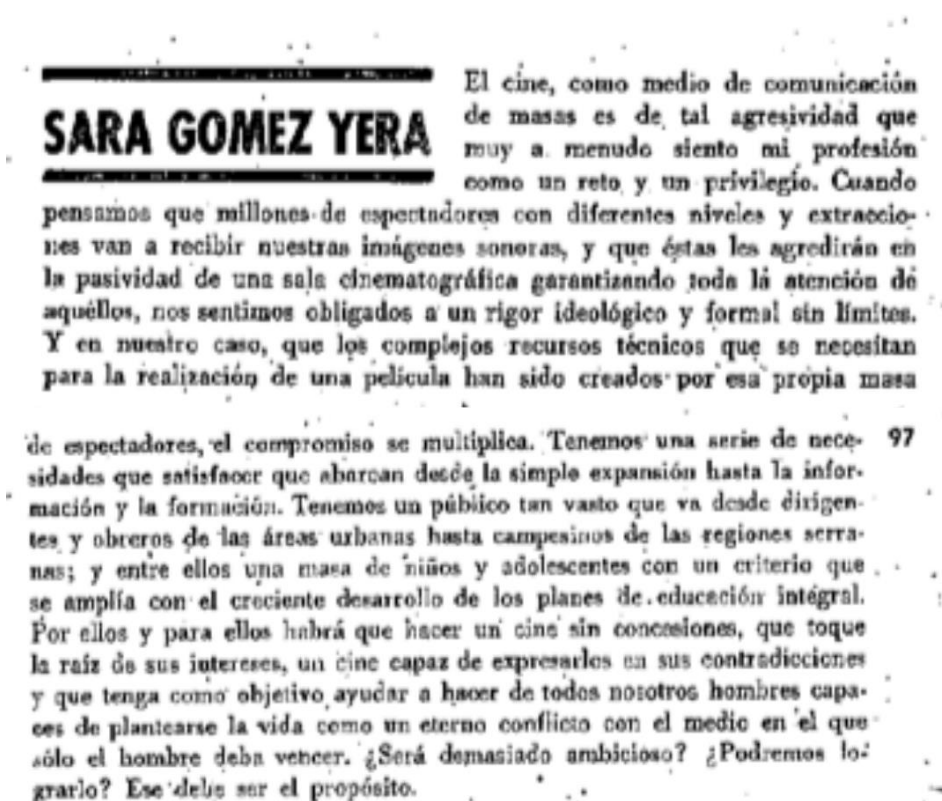
O cinema, como meio de comunicação de massas, é de tal agressividade que muitas vezes sinto minha profissão como um desafio, um privilégio. Quando pensamos que milhões de espectadores com diferentes níveis e origens vão receber nossas imagens sonoras e que estas lhes agredirão na passividade de uma sala cinematográfica garantindo toda a atenção daqueles, nos sentimos obrigados a um rigor ideológico e formal sem limites. E em nosso caso, que os complexos recursos técnicos que se necessitam para a realização de um filme foram criados por essa própria massa de espectadores, o compromisso se multiplica. Temos uma série de necessidades que satisfazer, que abarcam desde a simples expansão até a informação e formação. Temos um público tão vasto que vai desde dirigentes e trabalhadores das áreas urbanas, até camponeses das regiões serranas; e entre eles uma massa de crianças e adolescentes com um critério que amplia com o crescente desenvolvimento dos planos de educação integral. Por eles e para eles haverá que fazer um cinema sem concessões, que toque a raiz de seus interesses, um cinema capaz de expressar-lhes em suas contradições e que tenha como objetivo, ajudar a fazer de todos nós homens capazes de planejar a vida como um eterno conflito com o meio em que só o homem deve vencer. Será

106 Tradução própria. Original: Para muchos de nosotros la vocación de cineastas nos nació con la de revolucionarios y ambos oficios han llegado a constituirse como inseparables. Si sentimos la necesidad de un cine didáctico en tanto que revolucionarios, este siempre será útil, interesante y cinematográficamente válido en tanto que cineastas. El cineasta cubano se expresa siempre en términos de revolucionario; el cine, para nosotros, será inevitablemente parcial, estará determinado por una toma de conciencia, será el resultado de una definida actitud frente a los problemas que se nos plantean, frente a la necesidad de descolonizarnos política e ideológicamente y de romper con los valores tradicionales ya sean económicos, éticos o estéticos.

muito ambicioso? Podemos conseguir-lo? Esse deve ser o propósito. (GÓMEZ, 1970, p. 96-97)

Dentro do marco revolucionário, do sentimento de pertencimento a uma geração que vivia tamanha transformação política e social, como foi Cuba dos anos 1960 (dado que ela escreve no ano de 1970), Sara Gómez pensava seu cinema como uma ferramenta revolucionária, cujo público eram as classes sociais trabalhadoras rurais e urbanas de seu país. Atualmente a obra da cineasta é bem recebida e analisada em diferentes países, e resta a pergunta sobre o que teria impedido sua difusão internacional ainda nos anos 1960, quando seus primeiros filmes foram realizados. Será que tudo se reduz aos seus temas incomodarem ao governo?

Figura 24 – Texto de Sara publicado em 1970



Fonte: Colagem da página 96 e 97 da *Revista Pensamiento Crítico*, n. 42. 1970.

Questionada se considera que os documentários de Gómez tenham sido bem recebidos naqueles momentos e se Gómez estava satisfeita com seu público, Inés Martiatu responde que a maioria de seus filmes apenas se estreou e que alguns, como *Y... tenemos sabor* (1967) foi bem recebido, mas outros nem tanto. E que poucas pessoas viram os filmes, pois não foram exibidos muitas vezes (MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, 2014, p. 255).

Dos 18 filmes realizados por Sara Gómez, pelo menos 9 foram encomendados por algum órgão do Estado: *Plaza Vieja*, *Solar Habanero* e *Historia de la piratería* foram realizados para o projeto de alfabetização *Enciclopedia Popular*; *Atención prenatal* e *Año uno*, encomendados pelo Ministério da Saúde; *Mi aporte*, encomendado pela Federação de Mulheres Cubanas; *Sobre horas extras y trabajo voluntario*, para o XIII Congresso do CTC e *Un documental a propósito del tránsito* para o plano de reeducação por delitos de trânsito. Destes pelo menos cinco não circulam festivais atualmente ou não estão disponibilizados para visionamento pelo ICAIC ou a Cinemateca de Cuba, todos eles têm menos de 10 minutos, exceto *Un documental a propósito del tránsito* que tem 17 minutos.

Os outros filmes que partiram de propostas autorais da própria diretora, são na maioria maiores que 10 minutos, exceto *Isla del Tesoro* (1969), que possui justos 10 minutos. Os demais filmes, realizados a partir de ideias originais de Sara Gómez, possuem entre 10 e 30 minutos de duração: *Iré a Santiago*, *Guanabacoa: crónica de mi familia*, *Y... tenemos sabor*, *En la otra isla*, *De bateyes*, *Una isla para Miguel*, *Un documental a propósito del tránsito* e *Mi aporte*. E seu único longa, com mais de 60 minutos é *De cierta manera* (79 minutos).

O motivo de maior interesse em sua ficção parece reter a própria valorização dos longas de ficção no mercado, de alguma forma este filme traz pensamentos exercitados em seu filme passado. Apenas dois anos haviam se passado do ano de 1975 e todas suas recuperações da história de mulheres, e agora quando lançado o filme de Sara Gómez consegue chamar atenção imediata em alguns lugares.

Se para Ann Kaplan (1995) havia maior liberdade artística para Gómez ao realizar seus filmes dentro do sistema socialista, e de fato o volume de sua produção é bastante grande se comparado ao de outras realizadoras latino-americanas no mesmo período, por outro, as censuras sob as quais suas obras estiveram submetidas, desaparecidas, incluindo o tardio lançamento do seu longa, demonstram que ela não estava muito distante de cineastas como Eva Landeck ou Maria Luisa Bember que relataram perder seus filmes ou parte deles para a censura das ditaduras cívico-militares.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi movido pela busca de compreender a trajetória de duas realizadoras e o motivo de suas omissões na história do cinema latino-americano: Matilde Landeta, que foi continuísta, assistente de direção, diretora, roteirista, sindicalista, professora e ocupou outras áreas da realização cinematográfica no México entre 1933 e 1992, aproximadamente; e Sara Gómez, que foi assistente de direção e diretora no ICAIC, em Cuba, entre 1961 e 1974.

O primeiro grande desafio da pesquisa foi enfrentar as dificuldades de pensar o cinema latinoamericano a partir do Brasil, onde grande parte da literatura sobre outros países ainda não está acessível. Por escolher dois países que não fazem fronteira com o Brasil, tornou-se impossível o deslocamento para aproximar-se de outras fontes, o que foi agravado pela pandemia de Covid-19, que têm mantido os acervos fechados ou em funcionamento limitado, contudo foi possível resgatar muitas fontes disponíveis online.

A análise econômica, política e simbólica em torno da realização dos filmes, suas distribuições e a produção de documentos, nos levou a considerar que a legitimação de uma diretora é dada através de um caminho formado por uma constelação de fatores que se agrupam: primeiro a legitimação dentro da própria realização, conseguindo permissão ou apoio financeiro para realizar suas obras; em segundo lugar, o apoio na distribuição, lançamento, divulgação e inscrição em festivais internacionais; depois é preciso que se exiba e escreva constantemente sobre as obras, até que enfim as diretoras possam se cristalizar como nomes importantes do cinema.

Na análise das trajetórias das realizadoras algumas semelhanças e diferenças puderam ser notadas e algumas comparações entre os dados das duas podem ser úteis para pensar sobre a escrita da história do cinema latino-americano. Quanto à realização, os casos se diferem bastante, enquanto Matilde Landeta produziu seus filmes dentro do sistema industrial, precisando de permissão dos sindicatos e apoio dos produtores para seus filmes, Sara Gómez produziu a partir no ICAIC, em um país socialista, cujo cinema era diretamente financiado por este. A vantagem para Gómez foi produzir em um sistema que não era voltado para a bilheteria, permitindo uma maior flexibilidade na construção das obras. E a desvantagem é a censura que ela teve que driblar, sempre precisando realizar suas críticas desde dentro da Revolução, como disse Fidel Castro (1971) com a revolução tudo, contra a revolução, nada.

Do ponto de vista narrativo, Landeta centraliza suas histórias em mulheres e todas suas protagonistas vivem crises em relação aos homens: Angústias teme apaixonar-se e se apaixona, mas desiste porque a paixão é antagônica à sua liberdade como revolucionária; Lola Casanova

tem sua história inteira pautada em viver com seu marido, o Coyote; as irmãs em Trotacalles têm toda trama em torno do pecado de ter vários homens, seja através da prostituição ou da infidelidade. Os filmes e depoimentos posteriores de Landeta, demonstram a permanência de um pensamento neocolonial em sua concepção sobre a liberação feminina e na transformação de indígenas e negros em folclores, representados por atrizes brancas. O que não deveria ser justificado pelo tempo histórico da diretora, que é contemporânea a movimentos neorrealistas. Ela viveu anos suficientes para compreender os problemas do uso de *blackface*, mas nunca admitiu o erro, reafirmando sua ignorância em relação ao debate racial e até feminista, em anos posteriores como em entrevistas durante a década de 1990.

Sara Gómez rompe com a tradição de outras pioneiras do cinema latino-americano que tendem a iniciar suas carreiras com filmes sobre a temática de gênero. É importante perceber que na sua condição de mulher negra de classe média, ela se aproxima primeiro dos movimentos raciais, sobre o qual promove pensamentos profundos, e só incorpora os debates feministas a partir dos anos de 1970, depois de uma década dirigindo filmes. Este caminho corrobora com o debate de Lélia González ([1988] 2020) quando afirma que as participações políticas das mulheres negras tendem a se dar dentro do movimento negro e não no movimento feminista, por diversos motivos, como ter um maior espaço para discutir as questões específicas das mulheres negras a partir da racialidade. É preciso investigar mais sobre o cinema realizado por mulheres negras no continente, para confirmar a afirmação deste trabalho de que Sara Gómez seja a primeira realizadora negra da América Latina e Caribe e compreender seu pioneirismo e influência em outras obras a partir desta categoria.

As teóricas e críticas feministas que analisam a obra de Sara Gómez, principalmente *De cierta manera*, tendem a focar na busca por um olhar feminista de Gómez. Neste sentido, caberia uma análise mais profunda das relações de Sara Gómez com ambos movimentos: negro e feminista, da influência de outros escritores sobre ela e analisar sua obra a partir de outras teóricas negras, como bell hooks e o olhar opositivo da mulher negra. Sobretudo, como também sugeriu sua filha Iddia, há que valorizar mais suas contribuições formais para a construção do cinema.

Percebemos a limitação das análises das obras de Landeta e Gómez à categoria simbólica "cinema de mulheres", em que as teorias feministas são aplicadas na análise fílmica e na construção histórica, por isso é preciso ampliar o olhar sobre suas conquistas para analisá-las por outros ângulos além do gênero, que construam outras possibilidades de historicização.

A organização da trajetória de Sara Gómez evidenciou sua aproximação com a antropologia, através de sua passagem pelo "Instituto de Enología e Folklore" e a influência

destes estudos em seus trabalhos posteriores. A antropologia está presente na escolha de suas temáticas, maneiras de filmar e o interesse sempre evidente pela cultura. A partir da classificação de parte de sua obra como "documentário antropológico", seu cinema pode ser agrupado ao de outros realizadores desta tradição na América Latina, como a colombiana Marta Rodríguez. Até o momento, Gómez só foi analisada individualmente, agrupada a partir da perspectiva de "cinema de mulheres" ou, ainda, ao lado de outros documentaristas cubanos da primeira década do ICAIC, mas seus filmes não vêm sendo analisados com base nos estudos da linguagem antropológica.

Apesar de algumas décadas e conquistas de direitos femininos separarem ambas obras, tanto Landeta, quanto Gómez, filmam após uma revolução. Em ambas revoluções, apesar de suas distâncias ideológicas e temporais, os homens são privilegiados na sua condição de revolucionários. Susie Porter (2004) afirma que uma das reivindicações dos trabalhadores no México industrial argumentava que a Revolução teria sido uma conquista masculina. No filme *Mi aporte* (Sara Gómez, 1972) uma das entrevistadas afirma que os homens pensam que só eles são revolucionários. Ambas diretoras, dentro dos governos revolucionários que viveram, enfrentaram o machismo e outras formas de boicote a sua obra.

Ao reconstituir a trajetória de Matilde Landeta, ficou evidente que o sistema de produção de sua época: dos sindicatos aos produtores e exibidores, estava alinhado no intuito de dificultar a ascensão de uma mulher ao posto de direção. Apesar de seu reconhecimento técnico, ela teve dificuldades para se tornar Assistente de Direção, explicitamente por ser mulher e, mais tarde, também surgiram entraves para que ela se tornasse diretora, por ser arriscado financiar uma direção feminina. Seus filmes foram produzidos de maneira independente, sem apoio de produtores, ou do BNC, até finalmente roubarem seu roteiro mais antigo, *Tribunal de menores*, que foi passado para um diretor estreante. Mesmo depois de todo seu reconhecimento, quando resolveu realizar um novo filme no ano de 1992, a diretora não conseguiu financiamento satisfatório.

Ainda que situações como a ausência de licença maternidade e a censura das temáticas feministas perpassam a carreira de Sara Gómez, sua obra parece ter sido esquecida não por um boicote a seu gênero, mas por um interesse de Estado. Quase todos os filmes realizados pela diretora sofreram censura por algum período: não sabemos nada sobre *Solar habanero*, e se o ICAIC ainda possui uma cópia visualizável, *História de la piratería* é pouco visado, foi analisado por TEDESCO (2019), não sabemos onde ela teve acesso a ele. *Atención prenatal* e *Año uno*, encomendados pelo Ministério da Saúde, não seguem para os festivais de cinema atuais, nem foram rastreadas críticas que teriam acesso aos filmes. *Un documental a propósito*

del tránsito também parece ser um filme desaparecido, sem menções de visualizações pelos autores averiguados. *De bateyes* foi censurado e recentemente foi exibido no FEMCINE, no Chile. Na sequência do festival, Isdanny Morales Sosa (2020) publicou um texto que traz algumas breves descrições da obra, mas até então não havia sido encontrado por nós em outros festivais e bibliografias que incluíssem este filme. E claro, sem deixar de mencionar a censura que *De cierta manera* sofreu entre a morte de Sara Gómez, em 1974, e a sua tímida difusão em 1977.

Apesar da insuficiência de fontes, em ambos os casos, nota-se a ausência de eventos de lançamento dos filmes e distribuição internacional, contemporâneas ao lançamento dos mesmos. Nem Landeta, nem Gómez foram publicizadas como “primeiras realizadoras” em seus lugares de origem, nem pelo próprio Estado que promovia o cinema nos dois países, nem pelo Instituto de cinema, nem mesmo por grupos organizados por mulheres. O que significa que elas foram tolidas da história, antes mesmo de terem a chance de ser avaliadas pelo público e pelos críticos.

Sabemos que a exibição e a crítica cinematográfica da época do lançamento de um filme, auxiliam muito na construção da história pelos historiadores, pois são elas que geram os documentos que impõem ao futuro historiador uma visão daquela geração sobre o passado. Quando novos movimentos retomam as cinematografias anteriores e voltam a exhibir e produzir textos sobre o assunto, a obra é novamente referência. Por isso, há que ressaltar o imprescindível papel da revisão historiográfica feminista, cineclubes e festivais ao tirar do apagamento as diretoras que na sua época não tiveram condições de se fazerem assistidas.

Amaranta César (2016) pergunta-se como não nos questionar que a não exibição dos filmes de mulheres seja fruto direto das perspectivas de curadorias majoritariamente masculinas. E se partirmos da consideração de que a curadoria é uma instância fundamental para inscrição dos filmes na história do cinema, não podemos delegar aos historiadores todas as ausências em suas pesquisas. A não difusão de suas obras garantiu que nenhuma das duas diretoras conseguiu ter seus trabalhos reconhecidos e premiados no momento em que os fizeram. Em ambos os casos são raros os artigos e críticas escritas sobre seus filmes na época de seus lançamentos. Isso colabora diretamente para o esquecimento de seus filmes, sendo que ambas diretoras foram resgatadas décadas mais tarde por textos e mostras focadas no cinema de mulheres. No caso de Gómez pela pouca digitalização de acervos cubanos, foi inclusive mais difícil rastrear suas exibições.

O lançamento do filme *De cierta manera*, em 1977 marca o início imediato do interesse das críticas e teóricas dos Estados Unidos pela obra de Sara Gómez, como apontado a partir das

referências usadas por Ann Kaplan ([1983] 1995) para analisar o longa-metragem. No entanto, a distribuição de sua obra depende da intencionalidade do Estado cubano. A partir do ano de 1989, o ICAIC e outras instituições cubanas têm promovido homenagens a diretora, e até um prêmio que leva seu nome no Festival de Havana foi criado. Também foi publicado pelo ICAIC o roteiro *Residencial Miraflores*, que se tornou o filme *De cierta manera* e outras ações que levam à recuperação de sua obra e história.

No caso de Matilde Landeta, que foi reexibida no Ano Internacional da Mulher, em 1975, as motivações da recuperação de sua obra estão diretamente ligadas aos movimentos feministas da década de 1970 e 1980. Praticamente todas exibições posteriores encontradas de seus filmes, foram projeções em festivais de filmes realizados por mulheres, ou panoramas similares. Em nenhum dos eventos analisados seu filme estava ao lado de seus pares masculinos do período, ou seja, sua obra é ressaltada como importante para o dito "cinema de mulheres", sem ainda ser valorizada entre os filmes clássico-industriais mexicanos ou outras categorias possíveis.

A maioria das dissertações, teses, artigos e reportagens que traçam a carreira de Landeta são baseadas em seus três filmes da fase industrial e nos reiterados boicotes que sua carreira sofreu. Ao expandir o olhar dos filmes para seus mecanismos de produção e distribuição, revelamos que ao contrário do que se pensava, seus filmes tiveram algum sucesso na época da estreia. *Lola Casanova* não teve destaque nem êxito na estreia. E para o lançamento de *La Negra Angústias*, ela e seu irmão buscaram negociar diretamente com um dono de salas de exibição para garantir uma estreia a altura, o que segundo a diretora teve impacto direto na bilheteria do filme. Seu terceiro filme, *Trotacalles* também gerou lucros a partir de sua bilheteria para o seu financiador, Aberlardo Rodríguez.

A ruptura entre o sucesso das exibições de seus dois últimos filmes e a não listagem deles na história, parece então ser devido à ausência de escritos sobre as obras e não a ausência de exibições. As únicas duas críticas encontradas sobre sua obra ainda nos anos em que foram estreados, todas por mulheres, e as pequenas notas sobre Landeta produzir e ser boicotada nos sets, não davam conta de apresentar a diretora e sua obra para os parâmetros "autoristas" que moviam a história do cinema antes dos anos 1970. A aparição destas pequenas notas em jornais, usadas neste trabalho, demonstram-se inéditas e não aparecem em outros estudos acerca de sua trajetória. O visionamento destes documentos corrobora com o que a própria diretora afirmou, que é difícil encontrar algum tipo de promoção em relação ao seu pioneirismo na época.

É notável que a escassez de fontes sobre determinados dados na carreira das diretoras, produz algumas confusões. No caso de Matilde Landeta, alguns artigos indicam que ela nasceu

em São Luís de Potosí e outros no Distrito Federal e também alternam em afirmar que o ano de seu nascimento foi 1910, ou 1913. Chegamos à conclusão, a partir das fontes mais fiáveis, que ela nasceu na capital do México, em 1913. Por um lado, seus filmes receberam alguma atenção e passaram a ser analisados em diversos trabalhos e, inclusive, vem sendo incorporados pelos livros à história do cinema industrial no México. Por outro, não há informações suficientes sobre sua carreira como assistente de direção e continuísta, o que não permite aprofundar em suas contribuições nestas posições. Tal lacuna ainda merece ser investigada, já que ela era profissionalmente muito elogiada. Gabriel Muñoz (2005) afirma que a opinião de Landeta era importante para todos setores: roteiro, iluminação, cenários e edição.

Toda a carreira póstuma de Matilde Landeta, entre 1951 e 1999, também não é bem documentada, e quase não há interesse em escrever sobre sua atuação fora dos sets. Após deixar de dirigir, ela teria sido dona de uma sala de cinema, escrito roteiros que não foram adiante, participado de parte da realização da série televisiva *Howdy Doody*. Ela também exerceu outras funções fora da produção audiovisual, como o de supervisora na sociedade de escritores SOGEM, atuou no Sindicato de Técnicos e Manuais da Produção Cinematográfica. Teve, ainda, uma carreira como professora de Técnica Cinematográfica e foi presidenta da Comissão de Premiação da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas, entre 1982 e 1986.

As lacunas também promovem a repetição de certos erros na biografia de Sara Gómez. Não se sabe exatamente como ela foi promovida dentro do ICAIC, apesar de sua obra às vezes ser considerada controversa e muitas vezes não ter sido exibida. Elena Goycochea (2019) viajou a Cuba para acessar arquivos que não estão disponíveis em acervos online, ainda assim, ela comete os mesmos erros de outros pesquisadores: primeiro, afirma que Gómez produziu 18 documentários, quando são 17, pois inclui erroneamente na lista *Fabrica de tabaco*. Depois, declara que todos seus filmes foram produzidos para a *Enciclopédia Popular*, quando só seus três primeiros documentários foram e essa dúvida pode ser tirada a partir dos próprios créditos dos filmes.

Estas constatações levam a acreditar que os problemas estão na fonte, no próprio ICAIC, por exemplo. Já que o filme *Fabrica de tabaco*, foi incluído erroneamente na filmografia de Sara Gómez por anos, aparecendo até mesmo em exibições no exterior com o nome da diretora. A descoberta desta confusão parece ter sido elucidada há pouco tempo e ainda não refletir nos trabalhos sobre a diretora, o caso pode ser melhor averiguado por trabalhos futuros que tenham contato com o ICAIC. Mariana Villaça (2006), apesar de todos esforços empreendidos em sua tese sobre o ICAIC, também comete alguns equívocos e afirma que Sara Gómez começou sua

carreira paralelamente no *Noticiero ICAIC* e na *Enciclopédia Popular*, mas Gómez nunca pertenceu ao *Noticiero*.

Em muitas de suas filmografias, o filme *Solar habanero* é duplicado como *Solar*, e a grafia de *Y... tenemos sabor*, é quase sempre mal empregada, com a omissão das reticências ou mudança delas para antes da letra "Y", embora tenhamos tentado encontrar uma origem comum destes erros, ainda precisa ser confirmada a hipótese de uma divulgação errada de sua filmografia a partir das próprias instituições cubanas.

Podemos demarcar o ano de 1975 como propulsor dos coletivos de realizadoras e começo do resgate de história de mulheres que participaram do cinema, com crescimento na década de 1980, quando essa movimentação surte em novas publicações na América Latina, como a organização de catálogos, artigos, livros e outras buscas pela organização e reconhecimento das mulheres do cinema. Foi neste ano que se deu a reexibição de *La negra Angústias* que influenciou diretamente na busca por mais trabalhos de Matilde Landeta, a aparição de sua obra em mais festivais em torno do mundo e consequentemente na crítica, catalogação e outras formas acadêmicas de debate acerca da trajetória da diretora e sua arte.

A hipótese de que o aumento de estudos sobre as realizadoras está diretamente ligado ao aumento de exibições de suas obras foi confirmada. Ao cruzar as datas de exibições dos filmes das diretoras com críticas produzidas nos mesmos lugares, verifica-se a relação direta entre exibição e escrita. Primeiro, a constatação de que após a exibição de *La negra Angústias*, em 1975, a obra de Matilde Landeta foi elogiada pelo crítico Ayala Blanco e mais tarde por Paulo Paranaguá, dois historiadores bastante referenciados. Sucedidos por uma enorme lista de trabalhos referenciados ao longo desta pesquisa.

Encontramos também uma referência direta a exibição de uma seleção de filmes Sara Gómez no ano de 2020, no Chile, e a produção de um artigo sobre a obra da mesma, que inclui uma breve análise de uma obra pouco visionada e analisada: *De Bateyes*. O artigo é iniciado com a referência a exibição: "A recém concluída X edição do FEMCINE não trouxe poucas surpresas. Entre elas, uma mostra da obra da realizadora cubana Sara Gómez". Pensar que Sara Gómez ainda seja uma novidade em 2020 e continue existindo partes de sua obra não analisadas, demonstra que apesar das conquistas da escrita de sua memória e análise de sua obra, ainda não podemos dá-la como uma obra superada e demonstra que as incorporações de estudos sobre a diretora em trabalhos historiográficos ainda não foram satisfatórias.

Ao contrário do que pensávamos, descobrimos que novas historiografias do cinema da América Latina vêm incorporando as realizadoras que já foram exaustivamente estudadas, como as duas aqui analisadas, mas de maneira ainda insuficiente ou insatisfatória. Este dado

confirma a importância das organizações feministas para resgatar grande parte do que hoje sabemos sobre a história das mulheres no cinema e marca a necessidade de continuidade destes trabalhos. Afinal, as exibições e os estudos sobre suas obras aparecem em maior número em mostras e trabalhos organizados por e para homenagear mulheres, o que ainda indica a necessidade de diversificar os espaços de poder ocupados no cinema.

Uma importante questão levantada ao remontar a trajetória das duas diretoras e algumas breves descrições sobre outras realizadoras, é a evidência do quão falho é o método de historiografia a partir dos filmes. Primeiro, pelas falhas de métodos para inferir se um filme é digno de entrar para a história do cinema e o consequente apagamento dos que não passarem no método adotado. Depois, pela ineficácia de não alcançar os processos cinematográficos além do filme, como os meios de exibição, as colaborações coletivas na construção das obras, os meios de preservação e outros tantos setores. Não sabemos, por exemplo, através de quem e como foram redescobertos os filmes de Landeta para a exibição na Cineteca do México em 1975, por uma ausência de pesquisa e documentação neste sentido.

Um impacto direto deste modelo de pesquisa nas trajetórias de Sara Gómez e Matilde Landeta, é que mesmo que elas sejam estudadas enquanto diretoras, vemos que todas as demais partes de suas carreiras não são valorizadas, estudadas e documentadas. O que necessitaria um trabalho maior, com possibilidade de visita aos acervos de seus países para complementar estes estudos, neste sentido.

Ainda restam muitas dúvidas sobre como construir métodos para uma História do Cinema que seja capaz de compreender os diversos processos além dos filmes, que seja capaz de contemplar a diversidade de modos de ver e representar o mundo. O que já é evidente aqui, é que embora gostaríamos de não precisar mais tratar do cinema realizado por mulheres especificamente e poder pensar coletivamente a construção artística do mundo. Estamos longe de atravessar as barreiras de raça e gênero que conformam nossos sistemas de trabalho, memória e história. Ferramentas como festivais setorizados por gênero ou raça, ainda são imprescindíveis para formar, estimular e dar a conhecer a diversidade na realização latino-americana.

Ao longo deste trabalho citamos algumas historiadoras que apontam para a necessidade de renomear os marcos da história, principalmente no que tange a afirmação do cinema moderno como cinema novo. A outra questão é ao trazer os preceitos do cinema novo para a busca pela construção histórica do cinema latino-americano, isto é, ao partir da oposição “cinema de autor” e “cinema comercial” a construção da História do Cinema Latino-Americano se reduz a uma parte mínima do que poderia ser.

A análise a partir de Landeta e Gómez, duas mulheres que atuaram como diretoras, enquadra-se em alguma medida, dentro deste sistema que escreve a história a partir da autoria, mantendo o criticado mecanismo de fazer a história do cinema através das obras fílmicas. Somos conscientes dos problemas deste método de escrever a história do cinema, que é insuficiente para legitimar as mulheres presentes na enorme cadeia de produção, realização, exibição, produção crítica e acadêmica nas quais viemos colaborando para o cinema latino-americano. O modelo também é inútil para reconhecer aquelas que algumas vezes participaram da equipe de criação e não receberam os devidos créditos. A utilização deste método se justifica no sentido de comprovar que elas poderiam ter sido incluídas dentro da história do cinema escrita pelos autores anteriores, que seguiram este método.

Primeiro comprovou-se que a ausência de informações não está ligada apenas aos métodos de pesquisa do historiador, mas a uma cadeia de produção de documentos, que é diferente para os casos de Landeta, no México e Gómez, em Cuba. E concordamos que a busca por uma história satisfatória deve desapegar da autoria como caminho único.

Para a inclusão de realizadoras na história do cinema, bem como outras diversidades de profissionais, é imprescindível a ampliação das propostas que investiguem o cinema para além do produto fílmico, buscando o processo completo de todas as fases do cinema e produza a partir disso propostas históricas, de forma que o método “autorista” seja apenas mais um, somado aos outros.

Enfatizamos “e produza propostas históricas”, pois estudos sobre recepção, crítica e outras áreas do cinema não são novidades, mas não são incluídas na disciplina “História do cinema” de forma satisfatória. É preciso revisar a divisão “cinema mudo”, “cinema industrial” e “cinema novo” sob a qual vem se constituindo a história do cinema latino-americano. No caso do cinema industrial, é preciso revisar a literatura, incluindo os demais países e a situação de seus cinemas, ocorridos nas décadas abarcadas pelo período, mesmo que não cheguem a ser indústrias. No caso do “cinema novo”, apontamos a possibilidade de adotar “cinema moderno”, para abarcar o cinema moderno feminista, o cinema novo e outras categorias a serem propostas.

Outro caminho de pesquisa a ser ressaltado, é a possibilidade de fazer uma análise contemporânea, a respeito de como estão se inscrevendo na história as realizadoras ativas neste momento. O alcance dos festivais de realizadoras, a participação de mulheres nos festivais que não são setorizados por gênero, a premiação de trabalhadoras do audiovisual em grandes festivais, a publicação de críticas e artigos sobre elas. Ainda que trabalhos panorâmicos estejam em crise na academia, seria útil a criação de novos catálogos panorâmicos que permitam avaliar

a participação das mulheres na América Latina, atualizando trabalhos anteriores como o de Teresa Toledo (1987), e inserindo também outras áreas do cinema para além da direção.

Ao longo destas páginas vimos alguns nomes de mulheres que participaram dos períodos analisados desde outras funções, como a montadora Gloria Schoemann, contemporânea de Matilde Landeta e Caíta Villalón que trabalhou com Sara Gómez. Sobre estas e outras realizadoras que não se dedicaram à direção, há poucos materiais escritos, algumas vezes nada. O que se abre como possibilidade de realizar investigações historiográficas acerca destas outras realizadoras, que aparecem ainda menos na história, mas seguramente trouxeram importantes experiências para as obras em que trabalharam e ajudam a remontar aspectos técnicos e teóricos de suas áreas.

Além de pesquisar indivíduos que atuem em distintas áreas cinematográficas, também é necessário reconstruir dados sobre os coletivos de mulheres no cinema, que embora descontinuados, aparecem sistematicamente desde os primórdios do cinema e ainda existem nos dias atuais. Urge falar sobre os processos de exibição, além das salas comerciais, mostras e festivais, seria frutífero para a história do cinema, compreender a difusão em cineclubes, acervos online e a diversidade das salas de exibição do passado.

Voltar ao perfil de Sara Gómez e Matilde Landeta nos demonstra que, independente da fórmula fílmica usada pelas realizadoras do cinema e dos meios encontrados por elas para produzirem seus filmes e colocarem suas ideias na tela, as bases políticas dos sistemas nos quais seus cinemas estiveram inseridos, não estavam preparadas para valorizar os pensamentos propostos por elas. Em definitiva, podemos concluir que não é a qualidade técnica e narrativa dos filmes que os colocam na história do cinema, pelo menos não naquela escrita pelos parâmetros autoristas. O que os coloca na história é a importância que as atuais gerações projetam sobre aquela obra do passado, e as instâncias de legitimação do cinema precisam ser organizadas através de novos métodos que permitam construir reflexões sobre o cinema em sua diversidade.

REFERÊNCIAS

- ABD'ALLAH-ÁLVAREZ RAMÍREZ, Sandra. Trascendencia de la obra cinematográfica de Sara Gómez. *In: DEL VALLE, Sandra. Sara Gómez: lecciones de y para la Revolución. In: DIÉGUEZ, Danae C. (org.) Con la mirada inquieta*, 2017, p. 24-39.
- AGUILERA, Carlos A. **El cine-límite de Miñuca Villaverde**. Hyper Media Magazine, 2016. Acesso 27 de junho de 2021 em: <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/carlos-aguilera-el-cine-limite-de-minuca-villaverde/>.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen, 2019.
- ARANGO, A.; FOWLE, V. (org.). **De cierta manera (guión de Sara Gómez y Tomás González)**. Cuba: Ediciones ICAIC, 2018.
- ARAUJO, Ana Cristina. **História das Mentalidades**. Lisboa, 1999. Acessado em: <https://aph.pt/historia-das-mentalidades/>
- ARREDONDO, Isabel. **Tenia bríos y, aún vieja, los sigo teniendo**: entrevista a Matilde Landeta, in Estudios Mexicanos 18.1, 2002.
- BAEZ, Manuel. **La mujer paraguaya en el desarrollo del cine nacional**. 2015. Disponível em: <http://www.paraguay.com/espectaculos/la-mujer-paraguaya-en-el-desarrollo-del-cine-nacional-124306>
- BARTRA, Eli. **How black is La Negra Angustias?**. Third Text, V. 26, n. 3, Maio. 2012, p. 275-283.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2a Edição. São Paulo: Annablume, 2008.
- BETHEL, Leslie. **O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica**. Est. Hist. Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, julho-dezembro de 2009, p. 289-321.
- BORREGO, Nils Longueira; ZAMORA, Yelsy. **Islas dentro de la isla: repensando la ‘otredad’ en dos documentales de Sara Gómez**, Universidad de Yale: LL Journal, 2019.
- BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. **Quase Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)**. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.
- BURKE, Peter. Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro. *In: BURKE, Peter et al. Formas de hacer historia*. Alizanza Editorial, Madrid: 1996, p. 11-37.
- CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. Rio de Janeiro: 2019.
- CASTILLO, Luciano. **Tomás Gutiérrez Alea: dialéctica del documentalista**. Doc On-line, SI 2019, setembro de 2019, p. 24-39.

CASTILLO, Luciano. **Homenaje de la Cinemateca de Cuba a Rosina Prado**. Cubacine, 21/11/2019b. Disponível em: <http://www.cubacine.cult.cu/es/articulo/homenaje-de-la-cinemateca-de-cuba-rosina-prado>

CAVALCANTE, Alcilene. Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura militar. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (orgs). **Feminino e Plural**. Campinas, SP. 2017.

CINETECA de México: "Información". 2017?. Acesso em: <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=contexto>

DEL VALLE, Sandra. Sara Gómez: lecciones de y para la Revolución. In: DIÉGUEZ, Danae C. (org.) **Con la mirada inquieta**, 2017, p. 15-23.

DE SIERRA, Geronimo. **América Latina, una y diversa**. In: BIALAKOWSKY, Alberto L.; CATHALIFAUD, Marcelo Arnold; MARTINS, Paulo Henrique. El pensamiento latinoamericano: diálogo en alas, 2015.

DI NUBILA, Domingo. **Historia del cine argentino**. Buenos Aires: Editora Cruz de Malta, 1959.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo. In: HIDALGO, Adriana. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: 2011, p. 137-237.

DIÉGUEZ, Danae. **Sara Gómez detrás del lente**. Inter Press Service en Cuba. Disponível em: <http://ipscuba.net/espacios/altercine/hacer-visible-lo-invisible/sara-gomez-detras-del-lente/>.

ESCOBAR, Juan Pablo Silva. **La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social**. Revista Culturales, vol. VII, núm. 13, (pp. 7-30), Universidad Autónoma de Baja California, México, enero-junio, 2011,

ESPINOSA, Garcia. **Por un cine imperfecto**. 1969. in Hojas de Cine Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, Universidad Autonoma Metropolitana, México 1988.

FECÉ, José Luis. Prólogo. In: LAGNY, Michele. **Problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Bosch Casa Editorial, 1997.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Paz e Terra, 1992.

FILM DES DONES: "Matilde Landeta, pionera del cine nacional", 2003. Acesso em: <https://arxiu.mostrafilmsdones.cat/matilde-landeta-pionera-del-cine-nacional/>

FLORES, Silvana. **Fundamentos teóricos y estéticos del Nuevo Cine**. Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS. Porto Alegre, v. 19, n.1, p. 42-64, jan./jun. 2013.

FLORES, Silvana. **Mujeres emergentes en el cine político: los cortometrajes de Sara Gómez**. Cinemas d'Amerique Latine, 2014.

FOWLER, Victor. Ni fincas ni cafetales: contornos para el cine de Sara Gómez. In: ARANGO, A.; FOWLE, V. (org.). **De cierta manera (guión de Sara Gómez y Tomás González)**. Cuba: Ediciones ICAIC, 2018, p. 88-113.

FRADINGER, Moira. **Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1894-1978)**. Cinémas d'Amérique latine, 22, 2014 p. 12-23.

FREGOSO, Rosa Linda. **Mujer y cine en américa latina: proyectando una visión alternativa de la nación**. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Vizcaya, España: Papeles del CEIC, n. 2, 2016, p. 1-18.

FRIAS, León. **El nuevo cine latinoamericano de los sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica**. Universidad de Lima, 2016.

FULLEDA LEÓN, Gerardo. ¿Quién eres tú, Sara Gómez?. La Gaceta de Cuba, no. 4, La Habana, septiembre-octubre de 1999. In: ARANGO, A.; FOWLE, V. (org.). **De cierta manera (guión de Sara Gómez y Tomás González)**. Cuba: Ediciones ICAIC, 2018, p. 77-87.

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. **El discurso fílmico de la duda**. Editorial Oriente: 2005.

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. **Sara Gómez (1)**. Blog Cine Cubano, la pupila insomne. Março de 2007a. Disponível em: <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2007/03/18/sara-gomez-1>

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. **Sara Gómez (2)**. Blog Cine Cubano, la pupila insomne. Março de 2007b. Disponível em: <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2007/03/18/sara-gomez-2/>. Acessado em 16 de junho de 2021.

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. **Fabrica de Tabaco (1962), de Sara Gómez**. Blog Cine Cubano, la pupila insomne, Maio de 2009.

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. **Marina Ochoa sobre las mujeres y el cine cubano**. 2009a. Acesso em: <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2009/08/17/marina-ochoa-sobre-las-mujeres-y-el-cine-cubano/>

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. **Para presentar a Sara Gómez en la ENDAC**. Blog Cine Cubano, la pupila insomne, 2020.

CHAPARRO GONZÁLEZ, Nina; OSÓRIO, Margarita Martínez. **Mujeres robando pantalla: cuando Cine-Mujer quiso mostrar otros mundos en Colombia**. Dejusticia, agosto de 2016.

GIROUD, Ivan. **Historia del cine cubano**. Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América; SGAE, 2011; Tomo 3, p. 55-71.

GONZÁLEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. [1988] In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (org.) **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOYCOCHEA, Elena Chavez. **Las distintas Sara Gómez. Recepción crítica de su filmografía a nivel local y las disputas en torno a la raza, el género y la nación**. LAILaC, 2019. Acesso em: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/elenachago/>

HARDOUIN, Éloïde; LANDECK, Eva. **Eva, la atrevida**. Femmes du cinema, n. 22, 2014, p. 57-67.

HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia. **México, una breve historia: del mundo indígena al siglo XX**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (orgs). **Feminino e Plural**. Campinas, SP. 2017a.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (orgs). **Feminino e Plural**. Campinas, SP. 2017.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **O conceito de esclarecimento**, 1985.

ILEANA BOUDET, Rosa. **Balmaseda: al duro y sin careta**. Revolución y Cultura, n. 56, abril de 1977, de la p. 12-15. In ARANGO, A.; FOWLE, V. (org.). De cierta manera (guión de Sara Gómez y Tomás González). Cuba: Ediciones ICAIC, 2018, p. 61-76.

JAIME, Bernardo: **Cine al borde de un ataque de mujeres: Apuntes para una bibliografía de las directoras de cine mexicano (1917-1999)**. Iteso, México, 2001.

JARA DONOSO, Eliana: **Cine mudo chileno**. Ministerio de la Educación, Santiago de Chile: 1993.

KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KANOST, Laura. **Viewing the Afro-Mexican Female Revolutionary**: Francisco Rojas. 2010.

KING, John. **El carrete mágico: una historia del cine latino-americano**. Tercer mundo ediciones, 1994.

KRIEGER, Clara. **Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine argentino**. Cuadernos Asaeca n. 1. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2010, p. 159 - 169.

LAGE, Valégia González. **Objetivos, discursos y protagonistas del Congreso Cultural de La Habana (1968)**. SÉMATA, Ciencias Sociais e Humanidades, 2019, vol. 31, p. 273-296.

LAGNY, Michele. **Problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Bosh Casa Editorial S.A., Barcelona, 1997.

LANDETA, Matilde. Bienvenidos a la boca del infierno. in FIGUEROA, Francisco Blanco. **Mujeres Mexicanas del Siglo XX**, Tomo I, 2001, pp. 294-303

LARA, Hurgo. **El cine mexicano y la política de estatización (1970-1976)**. Corre Camara, 2006.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LAURETIS, Teresa De. **Repensando el cine de mujeres teoría estética y feminista**. Debate feminista, ISSN 0188-9478, n. 5, 1992.

LE GOFF, Jacques. **A História deve ser dividida em pedaços?** São Paulo: Editora Unesp, 2015.

LESAGE, Julia. **One way or Another: dialectical, revolutionary, feminist.** Jump Cut, n. 20, Maio de 1978.

LEON, Camila Valdés. **De cierta manera, lecturas de Frantz Fanón en Sara Gómez.** Revista Análises del Caribe, 2016.

LEYVA MARTÍNEZ, Yaima. Ensayo general para un hombre nuevo. Mario Balmaseda, Mario Limonta y Eloy Machado Pérez Ambia hablan sobre Sara Gómez. In: ARANGO, A.; FOWLE, V. (org.). **De cierta manera (guión de Sara Gómez y Tomás González).** Cuba: Ediciones ICAIC, 2018, p. 67-76.

LUIS REYES, Dean. “Residencial Miraflores”: sostener la mirada al subalterno de la Revolución. In: ARANGO, A.; FOWLE, V. (org.). **De cierta manera (guión de Sara Gómez y Tomás González).** Cuba: Ediciones ICAIC, 2018, p. 1-7.

LUNA, Isis Saavedra. **El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994.** EIAL: Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe, ISSN-e 0792-7061, Vol. 17, Nº. 2, págs. 107-128, 2006.

MAFUD, Lucio. **Mujeres cineastas en el período mudo argentino:** los films de las sociedades de beneficencia (1915 - 1919). Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. n 16 - 2017. ISSN 1852-9550

MARTIATU, Inés María. **La obra de Sara Gómez y su personalidad.** Habana, 2007. Disponível em: <http://inesmartiatu.blogspot.com/2007/07/la-obra-de-sara-gomez-y-su-personalidad.html>

MARTIATU, Inés María. **Una isla para Sara Gómez.** Blog Afrocubanas: 2015. Acesso em 5 de junho de 2021: <https://afrocubanas.wordpress.com/2015/04/03/una-isla-para-sara-gomez/>

MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes. **¡Sara es mucha Sara!.** Revista Afro- Hispanica, n. 33, 2014, p. 235-260. Acesso em: <http://www.jstor.org/stable/24585207>

MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes. Santiago de dois peregrinos: Federico García Lorca e Sara Gómez em busca do oriente cubano. In: BARBOSA, Maria Aparecida; MARSAL, Meritxell Hernando; DA FONSECA, Jair Tadeu (orgs.). **Levantar bem alto um livro!** Arquivo, tempo e imagem. Fl. ed. São Paulo, 2019.

MCKEE, Robert. **Lola Casanova: la Malinche invertida en la cultura nacional mexicana.** Literatura Mexicana, vol. XVIII, núm. 1,. Universidad Nacional Autónoma de México. Distrito Federal, México, 2007 (59-87).

MELO, Izabel de Fátima Cruz Melo. **Cinema é mais que filme:** uma história das jornadas de cinema da Bahia (1972-1978). Salvador: EDUNEB, 2016.

MESQUITA, Cláudia; VEIGA, Roberta. **O feminismo de Sarita: limiar, dialética e interseccionalidade em De Cierta Manera - In:** Significação - Revista de Cultura Audiovisual v. 48 n. 55 (2021) (17-35).

MOCARZEL, Eduardo. Ana Carolina Teixeira Soares: Cineasta Brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MOLINA, Pilar. **La olvidada primera directora chilena**. El Mercurio, 2017. Acesso em: <http://podcast-revistasabado.com/wp-content/uploads/2017/06/la-olvidada-primer-directora-chilena.pdf>

MORALES SOSA, Isdanny. **Sara Gómez: ejercicios de zoom in**. Universidad del Chile, 2020.

FILMOGRAFIA DE SARA Gómez. *In*: MUBI. Disponível em: <https://mubi.com/es/cast/sara-gomez>

MUHRINGER, Tainá. **Sara Gomez: O indivíduo e a dissolvença**. Revista Moventes, 2016. Disponível em: <https://revistamoventes.com/2016/09/14/sara-gomez-o-individuo-e-a-dissolvença/>

MULLALY, Laurence H. **Rastros de la esclavitud en la sociedad revolucionaria cubana: la isla según Sara Gómez**, Études caribéennes, 2019, Acesso em 6 de junho de 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/17617>

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. São Paulo: Graal, 1983, p. 437-453.

MULVEY, Laura. **Placer visual y cine narrativo**. Trad. Santos Zunzunegui. Documentos de Trabajo Eutopía. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988. (ISBN 84-89055-59-9).

MUÑOZ, Gabriel Trujillo. **Entrecruzamientos: la cultura bajocaliforniana, sus autores y sus obras**. Consejo Nacional para la cultura y las artes, 2005.

MURILLO, Ilse Mayté. Matilde Landeta y su revolución en el cine. *In*: BLAS, Margarita Espinosa; GRAGEDA, Blanca Estela Gutierrez. (org.). **Compendio de Visiones Historiograficas Compartidas I**. Universidad Autónoma de Querétaro, 2015. ISBN 978-607-513-154-2

NOBRE, Francisco Silva. **Pequena história do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: AABB, 1955.

OCHOA, Alejandro Cárdenas. **Matilde Landeta el despertar del cine**. El universal, página 8, 27 de junho de 2003.

ORTEGA TORRES, José Luis. **Matilde Landeta**. Archivo do Centro de Documentación e Investigación Conaculta Cineteca Nacional. Expediente n. E-00061. Centro de Documentación e Investigación en Cinematografía, 2003.

ORTIZ, Carlos. **Romance do Gato Preto**. Casa do Estudante do Brasil, 1953.

OSSA, Carlos Ossa . **Historia del cine chileno**. Quimantú, Santiago de Chile, 1971.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **El cine en América Latina: lejos de Dios y cerca de Hollywood**. Buenos Aires, 1985.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Cineastas pioneras de América Latina**. Hispanística XX, ISSN 0765-5681, Nº. 14, 1996.

PEDRO, Alberto. África y Asia en el teatro cubano: reflexiones sobre la dignidad del inmigrante en la escena. In: TANAKA, Michiko. **Encuentros en cadena: las artes escénicas en Asia, África y América Latina**. El colegio de México: 1998, p. 35-56.

PORTER, Susie S. **Empleadas públicas**: normas de feminidad, espacios burocráticos e identidad de la clase media en México durante la década de 1930. Revista Signos Históricos, num. 1, janeiro-julio, 2004, 41-63

QUENTAL, Pedro de Araújo. **A latinidade do conceito de América Latina**. GEOgraphia, 14(27), 2013, p. 46-75.

RABELO, Carla. **Mulheres No Audiovisual**: A Pioneira Do Cinema Peruano María Isabel Sánchez Concha. Portal Exibidor: a mulher no cinema. Abril de 2021a.

RABELO, Carla. **Mujeres en el cine del Perú: (in)existencias entre 1910 y 1960**. Resumos Socine, 2021b. Disponível em: <https://www.socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2021/?id=21283>

RANGEL, María del Carmen de Lara. **El cine documental mexicano hecho por mujeres**. Revista Usal, 2019. ISSN: 2172-9077

MELO, Luís Rocha. **Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes**. ARS ano 14, n. 28, 2016, p. 221-245.

ROJAS GONZÁLEZ, Francisco. **Lola Casanova [1947]**. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

SARMET, Érica; TEDESCO, Marina. **Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980**. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (orgs). **Feminino e Plural**. Campinas, SP. 2017.

SEGUÍ, Isabel. **Las mujeres del Grupo Ukamau: dentro y fuera de la pantalla**. Secuencias, n. 49-50, 2020, p. 33–56. Acesso em: <https://doi.org/10.15366/secuencias2019.49-50.002>

SCOTT, Joan Wallach. **Género e historia**. Trad. de Conssol Vilà I. Boadas. México: 2008.

SIERRA, Raquel. Sara Gómez. **Recordando a la primera directora de cine del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico**. Noviembre, 2007. Disponível em: <http://www.mujaresenred.net/spip.php?article1207>

SOLÍS PEREZ, Emmanuel. **Cuestionar la revolución cubana desde la militancia: el cine de Sara Gómez**. Universidad Veracruzana: Revista Balajaú, n. 12, junho de 2020.

SCHVARZMAN, Sheila. Gilda Bojunga: caminhos e percalços de uma afirmação. HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (orgs). **Feminino e Plural**. Campinas, SP, 2017. p. 31-42

TAYLOR, Charles. **Imaginários sociais modernos**. Paidós Básica 125. Barcelona, 2006.

TEDESCO, Marina Cavalvanti. **Da esfera privada à realização cinematográfica: a chegada das mulheres latino-americanas ao posto de diretoras de cinema**. Extraprensa (USP) – Ano VI – n. 10. Julho de 2012.

- TEDESCO, Marina Cavalvanti. **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, SI 2019, setembro de 2019, www.doc.ubi.pt, pp. 104-117.
- TEDESCO, Marina Cavalvanti. **Guanabacoa: Crónica de mi familia: o pioneirismo de Sara Gómez no documentário autobiográfico.** Revista Imagofagia, n. 23, 2021.
- TRELLES PLAZAOLA, Luis. **Cine y mujer en América Latina: directores de largometrajes de ficción.** Río Piedras: UPR, 1991, p. 105-123.
- TOLEDO, Teresa: **Realizadoras latinoamericanas 1959-1987.** La Habana: Cinemateca de Cuba, 1986.
- TORRES SAN MARTIN, Patricia. **Matilde Landeta.** Revista Pantalla n.16, 1992, p. 26-31.
- TORRES SAN MARTIN, Patricia. **Cine latinoamericano de mujeres memoria e identidad.** In: La Ventana n. 4. p. 151-171. Guadalajara, 1996
- TORRES SAN MARTIN, Patricia. **Mujeres Detrás de Cámara.** In: Revista Nueva Sociedad n. 218, noviembre-diciembre de 2008, ISSN: 0251-3552, <www.nuso.org>.
- TORRES SAN MARTIN, Patricia. **La Negra Angustias.** In Archivo de la filmoteca: La revolución mexicana en imágenes, Octubre, 2011 (145-157).
- TORRES SAN MARTIN, Patricia. **Cineastas de América Latina: desacatos de una práctica filmica,** Cinémas d'Amérique latine [on line], 2014. Acesso em 06/02/2021: <https://journals.openedition.org/cinelatino/747>
- TUÑÓN, Julia. **Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952).** Colégio de México, 1998.
- TUÑÓN, Julia. **Las mujeres y sus lugares. La representación del comedor familiar y del camerino como metáforas del cuerpo en el cine mexicano de la edad de oro.** Revista Género Año 8, No.23. Febrero, 2001 (pp. 56-62)
- TUÑÓN, Julia. **Matilde Landeta, hija de la revolución.** Conaculta e IMCINE, 2003.
- URRUTIA, Elena. **Las mujeres en la 'edad de oro' de la cinematografía mexicana.** Revista de la Universidad de Mexico, 1998 (70-72).
- VALDEZ LEON, Camila. **De cierta manera Lecturas de Fanon en Sara Gómez.** In: Frantz Fanon: por un hombre nuevo, por un nuevo humanismo. Anales del Caribe, 2016 (108-116)
- VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro.** Rio de Janeiro, 1959.
- VILLAÇA, Mariana Martins. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991).** 2006. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.8.2006.tde-06112006-174750. Acesso em: 2020-05-22.

FILMOGRAFIA

A ENTREVISTA. Dir: Helena Solberg. PB. 1966.

- AGUAS potables de la ciudad*. Dir: Adriana e Dolores Elhers. México: 1920.
- AMALIA*. Dir: Enrique García Velloso. PB. Argentina: 1914.
- AMOR Maldito*. Dir: Adélia Sampaio. Brasil: 1984.
- AÑO UNO*. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1972 (10 min).
- ATENCIÓN prenatal*. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1972 (10 min).
- AZUL*. Dir: Marcela Fernandez Violante. 16mm. PB. México: CUEC, 1967.
- BARRIO Viejo*. Dir: Nicolás Guillén. PB. Cuba: ICAIC, 1953.
- CAMILA*. Dir: María Luisa Bemberg. Cor. Argentina: GEA Producciones, 1984 (107 min).
- COFFEA Arabiga*. Dir: Nicolás Guillén Landrián. PB. Cuba: Icaic, 1967.
- COSAS de Mujeres*. Dir: Colectivo Cine Mujer. México: 1975-1978.
- CUMBITE*. Dir: Tomás Gutierrez Alea. PB. 35mm. 1964 (82 min).
- DAS TRIPAS CORAÇÃO*. Dir: Ana Carolina. Brasil: 1987.
- DE BATEYES*. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1971 (20 min).
- DEL MATRIMONIO al manicomio*. Dir: indeterminada. Roteiro: Maria Sanchez Cocha. Peru: 1913.
- EL PAÑUELO de Clarita*. Dir: Emilia Saleny. Argentina: 1917.
- EL PERÚ ante el mundo*. Dir: Maria Isabel Sanchez Cocha. Peru: 1925.
- EL ROBO*. Dir: Jorge Fraga. Cuba: 1965.
- ENAMORADA*. Dir: Emílio Fernandez. PB. México: 1949.
- FABRICA de Tabaco*. Dir: Luiz Esteves. PB. Cuba, Enciclopédia Popular n. 28: 1962.
- GUANABACOA cronica de mi familia*. Dir: Sara Gómez. Cuba: 1965 (13 min).
- DAS TRIPAS, Coração*. Dir: Ana Carolina. Brasil, 1987.
- DE CIERTA MANERA*. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1974-1977 (79 min).
- ¿DÓNDE ESTA Sara Gomez?* Dir: Lisa Fano. Color e PB. Suiça/Cuba: 2004 (77 min).
- EL AUTOMOVIL GRIS*. Dir: Enrique Rosas. México: Azteca Films, 1918.
- EL CANTÁRO ROTO*. Dir: Alfredo B. Crevenna. México: 1945
- EL CAMINO de la vida*. Dir: Alfonso Corona Blake. México: 1957.
- EL COMPADRE Mendonza*. Dir: Fernando de Fuentes. PB. México, 1933.
- EL PRISIONERO 13*. Dir: Fernando fuentes, México, 1933.
- EL TÍMIDO o el candidato fracasado*. Dir: Rosa Cano. PB. Argentina, 1917.

- En la OTRA ISLA*. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1968 (41 min).
- ENAMORADA*. Dir: Emílio Fernandes. PB. México, 1946.
- EXCURSIÓN a Vuelta Abajo*. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1963 (10 min).
- GUANABACOA: crónica de mi familia*. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1965 (13 min).
- HISTORIA DE la piratería*. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1963.
- HOWDY Doody*. Dir: E. Roger Muir. 1953.
- INCONFIDÊNCIA Mineira*. Dir: Carmem Santos, 1948.
- INDÚSTRIA*. Dir: Ana Carolina. Brasil, 1968.
- INDUSTRIA PETROLERA*. Dir: Adriana e Dolores Elhers. PB. México: 1920.
- INTENSOS Fulgores*. Dir: Cecilia Quiroga. Bolívia: 1987.
- Iré a SANTIAGO*. Dir: Sara Gómez, PB. Cuba: 1964 (15 min).
- ISLA DEL TESORO*. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1969 (10 min).
- LA AGONÍA de arauco o el olvido de los muertos*. PB. Dir: Gabriela Bussenius. Chile, 1917.
- LA CALANDRIA*. Dir: Fernando de Fuentes. PB. México: 1933.
- LA DESCONOCIDA*. Dir: Alberto Casares Lung, Argentina: 1922.
- LA GUERRA de los pasteles*. Dir: Emilio Gomes. México: 1944.
- LA NEGRA Angústias*. Dir: Matilde Landeta. PB. México: TACMA S.A, 1950. Cópia da Cineteca de México, VHSRip.
- LA SANGRE del cóndor*. Dir: Jorge Sanjinés. Bolívia: 1969.
- LA TIGRESA*. Dir: Mimí Derba. PB. México: Azteca Films, 1917
- LAS BANDERAS DEL AMANECER*. Dir: Beatriz Palácios e Jorge Sanjinés. Cor. Bolívia: Grupo Ukamau, 1985. (76 min.)
- LOLA Casanavona*. Dir: Matilde Landeta. PB. México: TACMA S.A., 1949.
- LOS OLVIDADOS*. Dir: Luis Buñuel. PB. México: 1950.
- MAR de Rosas*. Dir: Ana Carolina. Cor. Brasil: 1977.
- MARÍA CANDELÁRIA*. Dir: Emílio Fernandez. PB. México: Films Mundiales, 1944.
- MARIA CANO*. Dir: Camila Loboguerrero. Cor. Colômbia: 1990.
- MATILDE LANDETA*. Dir: Patrícia Martinez de Velasco. Cor. México: Centro de Capacitación Cinematográfica. 25 min. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=W_f7vBbYq3g

MIMÍ Derba. PB e Color. México: UNAM (79 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E1GnSszmztl&t=120s>

MI APORTE. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1972 (35 min).

MUSEO DE arqueología. Dir: Adriana e Dolores Elhers, México: 1921.

NELLY o la primita pobre. Dir: Luis Klappenbach, 1913.

NOCTURNO A Rosario. Dir: Matilde Landeta. México: 1992.

O ÉBRIO. Dir: Gilda Abreu. Brasil: 1946.

OLD San Francisco. Dir. Alan Crosland. PB. Estados Unidos: 1927.

OS HOMENS que eu tive. Dir: Teresa Trautman. Brasil: 1973.

PARAHYBA Mulher Macho. Dir: Tizuka Yamasaki. VHS. Cor. Brasil: Coleção Isto é. 1987.

PIRÁMIDES de Teotihuacán. PB. Dir: Adriana e Dolores Elhers. México: 1920.

PARA RECIBIR el canto de los pajaros. Cor. Dir: Jorge Sanjinés. Bolívia: 1995.

PLAZA Vieja. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1962 (5 min).

P.M. Dir: Alberto Cabrera Infante e Orlando Jiménez Leal. PB. Cuba: 1961.

PODER LOCAL, poder popular. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1970 (9 min).

RAÍCES de mí corazón. Cor. Dir: Gloria Rolando. Imagenes del Caribe: 2000.

REAL ESPAÑA X REAL MADRI. Dir: Adriana e Dolores Elhers. México: 1920.

RONDA REVOLUCIONARIA. Dir: Carmem Toscano. México: 1976

SALUT les Cubains! Dir: Agnès Varda. França/Cuba: 1964.

SANTA. Dir: Antônio Moreno. PB. México: 1932.

SCIUSCIA. Dir: Vittorio de Sica. PB. Itália: 1946.

SEÑORA de Nadie. Dir: Maria Luísa Bemberg. Argentina: 1981.

SOBRE HORAS extras y trabajo voluntário. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1973 (9 min).

Sobre LAS OLAS. Dir: Miguel Zacarías. México: 1932.

SOLAR HABANERO. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: Enciclopédia Popular, n. 31, 1962.

SON O no son. Dir: Julio García Espinosa. Cuba: 1980.

SONHO de Valsa. Dir: Ana Carolina. Cor. Brasil, 1987.

SU ULTIMA Canción. Dir: John H. Auer. PB. México, 1933.

TIEMPOS DE PIONEROS. Dir: Roberto Fadiño. PB. Cuba: 1962.

TIRE Dié. Dir: Fernando Birri. Argentina: 1960.

TROTACALLES. Dir: Matilde Landeta. PB. México: TACMA S.A, 1951.

UKAMAU. Dir: Jorge Sanjinés. Bolívia: 1966.

UN DOCUMENTAL a proposito del tránsito. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1971 (17 min).

UN PASEO en tranvía en la Ciudad de México. Dir: Adriana e Dolores Elhers, México, 1920.

Un ROMANCE argentino. Dir: Angelica García. PB. Argentina, 1917.

UNA ISLA para Miguel. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1968 (22 min).

VÁMONOS con Pancho Villa. Dir: Fernando de Fuentes. PB. México, 1935.

WARMI, mujer en quechua. Dir: Danielle Caillet, Bolívia: 1978.

Y...TENEMOS sabor. Dir: Sara Gómez. PB. Cuba: 1967 (30 min).

FONTES

A SEMANA (Colômbia)

PRIETO, María del Pilar. **Una moviola con nombre de mujer**. In: A Semana. Setembro de 1982.

CATÁLOGOS:

ARMENTANO, A.; TORRE, S.; A Mulher o cinema e a América Latina. In: Catálogo Mostra de Cinema Mulheres em Cena. CCBB Rio de Janeiro e São Paulo, 2016, p. 4-7.

Disponível em:

http://buenaondaproducoes.com.br/pdfs/CATALOGO_MULHERESEMCENA.pdf Acesso em: Janeiro de 2020

CESAR, Amarantha. **Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres**. In: Catálogo do VII CachoeiraDoc, 2016.

CUBA LIBRE cinema e música cubana na Cinemateca e Teatro do Bairro. Cinemateca Portuguesa, 2013. Disponível em:

<http://cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/programa2.pdf>

DOCLISBOA: "Retrospectiva Por um Cinema Impossível: Documentário e Vanguarda em Cuba". Programação, 2016. Acesso em: <http://www.doclisboa.org/2016/edicao-actual/seccoes/retrospectiva-um-cinema-impossivel-documentario-vanguardia-cuba/>

LUMIAR FESTIVAL: Mostra Palavras de desordem: cinema político latino-americano (1968-1982). 2018. Acesso em:

<https://lumiarmfestival.wordpress.com/edicoesanteriores/lumiar-2018/programacao-2018/mostra-palavras-de-desordem/>

FEMCINE. Femcine traerá retrospectiva de Sara Gómez, cineasta cubana pionera que reflexionó sobre el rol de las mujeres y los marginados en la revolución. 2020. Disponível em: <https://femcine.cl/2020/07/femcine-traera-retrospectiva-de-sara-gomez/>

FICVALDIVIA: "Miradas cruzadas: Sara Gómez y Agnès Vardá". Catálogo, 2019. Acceso em: <https://ficvaldivia.cl/miradas-cruzadas-sara-gomez-y-agnes-varda/>

CINETECA NACIONAL DE MÉXICO :

Archivos do expediente 00061:

ADELA, Larissa. **'Ninguna mujer ha hecho, hasta ahora, churros; ni María Elena Velasco, la India María': dice Matilde Landeta**. Tribuna: 23 de fevereiro de 1991, *sp*.

BERMEJO, Carmen García. **Homenaje en la cineteca: En México me reconocen más como sindicalista que como cineasta: Matilde Landeta**. Jornal El Financiero, 19 de agosto de 1992.

BERMEJO, Carmen García. **Que Dios me mande una película por la que alguien me pague**. Jornal El Financiero. México: 28 de janeiro de 1999.

BUSTOS, Victor. **Matilde Landeta 40 años después**. Revista Dicine, n. 50. Março de 1993, p. 30-31.

Carrusel. **Revista Época**, número 53, página 66, 8 de junho de 1992, p. 66.

CURRICULUM Vitae: Matilde Landeta. *In*: Archivo do Centro de Documentación e Investigación Conaculta Cineteca Nacional. Expediente n. E-00061. Centro de Documentación e Investigación en Cinematografía, ????

EL SOL DE MÉXICO: "Convocatoria al VII Concurso de Guiones Cinematográficos 'Matilde Landeta'". Tere Ponce. El Sol de México, 17 de agosto de 2011 (p. 2).

EL UNIVERSAL: "Matilde Landeta el despertar del cine." Alejandro Cárdenas Ochoa. El universal, página 8, 27 de junho de 2003.

GARCÍA ELÍO, Diego. **Matilde Landeta entrevista**. *In*: 6 mujeres cineastas mexicanas. Editora El Club: cine club INBA: México, 1985, p. 3-16.

GAXIOLA, Fernando. **Entrevista con: Matilde Landeta**. Revista Otro Cine, n.3, Jul-Set 1975.

HARO, Blanca; LARROSA, Vela. **Rinosauria con agallas: Matilde Landeta**. Revista Rino, n.11, 18 de outubro de 1992, p. 8-10.

LANDETA, Matilde. "Bienvenidos a la boca del infierno", Mujeres del siglo XX, 2001, p. 294-303.

MOIRON, Sara. **Al fin triunfadora!**. Revista Cinema Reporter, 6 de novembro de 1948, p. 8-10.

ORTEGA TORRES, José Luis. **Matilde Landeta**. Archivo do Centro de Documentación e Investigación Conaculta Cineteca Nacional. Expediente n. E-00061. Centro de Documentación e Investigación en Cinematografía, 2003.

REVISTA PANTALLA. "Matilde Landeta". Patricia Torres San Martin. Revista Pantalla, n. 16, 1992.

Trechos escolhidos dos Roteiros (por ordem de data):

La Negra Angustias. Baseado no romance de Francisco Rojas González. Adaptação e roteiro técnico: Matilde S. Landeta. Produção de TACMA S.A.. México, DF, janeiro de 1949.

Trotacalles. Sem capa. Datilografado. (75 páginas)

Ronda Revolucionária. Argumento Carmen Toscano. Adaptação: Matilde Landeta e Carmen Toscano. Direção: Carmen Toscano. México, 1976.

Nocturno a Rosario. Argumento de Matilde S. Landeta. Adaptação: Matilde S. Landeta. Colaboração: Bernardo de León.

CUBA CINE:

PELAYO, Yobán. **Sesenta velas para el noticiero ICAIC**. Portal Cubacine, Havana, 2020. Acesso em 28/01/2021: <http://www.cubacine.cult.cu/es/articulo/sesenta-velas-para-el-noticiero-icaic?fbclid=IwAR1Y4kAKAgh-npU3XmSIMmWK0siz7wzoizDFVUxb-SNdC7IFYhYfpPrdkdQ>

EBC:

YANAKEW, Mônica. **Rita Ribera foi a primeira mulher da América Do Sul a exercer o direito ao Voto**. EBC, 2012. Disponível em:

<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/agenciabrasil/noticia/2012-03-08/rita-ribera-foi-primeira-mulher-da-america-do-sul-exercer-direito-ao-voto>

ENDAC - ENCICLOPÉDIA DIGITAL DO AUDIOVISUAL CUBANO

AÑO UNO. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/ano-uno/>

ATENCION PRE NATAL. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano, 2020?. Cuba. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/sara-gomez/>

DE CIERTA MANERA. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/de-cierta-manera-2/>

ENCICLOPEDIA POPULAR N. 28. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020? Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/encyclopedia-popular-no-28/>

ENCICLOPEDIA POPULAR N. 31. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/encyclopedia-popular-no-31/>

ENCICLOPEDIA popular n. 35 - número especial. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Acesso em 6 de junho de 2021: <https://endac.org/encyclopedia/encyclopedia-popular-no-35-numero-especial/>

EN LA OTRA ISLA. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/en-la-otra-isla-2/>

EXCURSION a Vuelta Abajo. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/excursion-a-vuelta-abajo/>

IRÉ A SANTIAGO. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/ire-a-santiago/>

ISLA DEL TESORO. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/isla-del-tesoro/>

GUANABACOA: crónica de mi familia. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/guanabacoa-cronica-de-mi-familia/>

MI APORTE. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/mi-aporte/>

SOBRE HORAS EXTRAS Y TRABAJO VOLUNTARIO. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/sobre-horas-extras-y-trabajo-voluntario/>

UN DOCUMENTAL A PROPOSITO DEL TRANSITO. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/un-documental-a-proposito-del-transito/>

UNA ISLA PARA MIGUEL. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/una-isla-para-miguel-2/>

Y TENEMOS SABOR. *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/y-tenemos-sabor-2/>

XXIV TALLER Nacional De Crítica Cinematográfica (2018). *In*: Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. Cuba, 2020?. Disponível em: <https://endac.org/encyclopedia/xxiv-taller-nacional-de-critica-cinematografica-2018/>

EL SOL DE MÉXICO:

PONCE, Tere. **Convocatoria al VII Concurso de Guiones Cinematográficos 'Matilde Landeta'**. El Sol de México, 17 de agosto de 2011.

ENTREVISTAS:

DURAS, Marguerite; GÓMEZ, Sara. **Cuestionario de Marguerite Duras, responde Sara Gómez**. Cuba, 1967?. Disponível em: <https://negracubanateniaqueser.com/2013/09/06/marguerite-durassara-gomez/> . Acesso em 7 de junho de 2021.

MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes. **¡Sara es mucha Sara!**. Revista Afro-Hispanica, n. 33, 2014, p. 235-260. Acesso em: <http://www.jstor.org/stable/24585207>

ESTADO DE SÃO PAULO

ESTADÃO. Sara Gómez e a glória de Cuba nas telas. 19 de agosto de 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/p-de-pop/sara-gomez-e-a-gloria-de-cuba-nas-telas/>

FILMOTECA UNAM

Se le otorgó la medalla Filмотeca por su pasión cinematográfica y su ayuda a la incursión de las mujeres como directoras filmicas. **Filмотeca UNAM**. 14 de outubro de 1988.

HEMEROTECA DIGITAL DO JORNAL EL SIGLO DE TORREÓN (por ordem de data):

CANO, Isabel Farfán. **La Negra Angústias**. El siglo de Torreón - 3 de junho de 1949.

CANO, Isabel Farfán. **Cine: Matilde Landeta**. El Siglo de Torreón. 06 de novembro de 1949a, p. 21.

CANO, Isabel Farfán. **Cine: Tribunal para menores**. El siglo de torreón. 20 de novembro de 1949b, p. 21.

CANO, Isabel Farfán. **Cine: Carretas**. El siglo de torreón: columna Cine. 10 de dezembro de 1950.

CANO, Isabel Farfán. **Escenarios: Matilde Landeta**. Isabel Farfán Cano. 18 de fevereiro de 1951, p. 19.

Escenarios de teatro y cine: Matilde Landeta. **El siglo de torreón**. 1 de junho de 1952, p. 21.

Películas clasificadas por la liga mexicana de decencia. **El siglo de torreón**. 6 de junho de 1952a, p. 6.

La negra Angustia (sic) de Matilde Landeta. **El siglo torreón**. 24 de junho de 1979, p. 3.

CEPEDA, Angel Reyna. **El cinema, ese espectáculo**. El siglo de torreón: 22 de janeiro de 1984, p. 34.

El cine mexicano se encuentra paralizado. **El siglo de torreón**, 25 de janeiro de 1989 (p. 35).

Cine mexicano: Rescate Luis Spota mérito de Elda Peralta: amor al cine... y a él. **El siglo de torreón**, 14 de abril de 1990, p. 39.

Quedó terminada la película 'Nocturno a Rosario'. **El siglo de torreón**. 17 de outubro de 1991, p. 47.

Primera Fila. **El siglo de torreón**. 27 de setembro de 1992, p. 62.

11 películas mexicanas en el festival de Caracas. **El siglo de torreón**. 26 de novembro de 1992a, p. 41.

Reconocimiento a 'Nocturno a Rosario'. **El siglo de torreón**. 20 de janeiro de 1993, p. 45.

Nocturno a Rosario tiene nominaciones para 14 Arieles. **El siglo de torreón**. 16 de fevereiro de 1993a, p. 45.

Efectúan homenaje a Matilde Landeta. **El siglo de torreón**. 9 de março de 1994, p. 42.

Películas mexicanas en festivales internacionales. **El siglo de torreón**. 14 de novembro de 1995, p. 30.

Fallece la cineasta Matilde Landeta. **El siglo de torreón**. 27 de janeiro de 1999, p. 60.

Presentan el libro quince directores mexicanos. **El siglo de torreón**. 30 de junho de 1999a, p. 44.

HEMEROTECA DIGITAL JORNAL EL INFORMADOR (por ordem de data):

CANO, Isabel Farfán. **Escenários: Tribunal para menores**. El Informador: México, 20 de novembro de 1949c, p. 6.

CANO, Isabel Farfán. **Escenários: Matilde Landeta**. El Informador: México, 6 de novembro de 1949d, p. 5.

FESTIVAL de cine de mujeres. **El informador**. México, 9 de fevereiro de 1990, p. 6-E.

En junio la filmación de 'Nocturno a Rosario'. **El informador**, 23 de março de 1991, p. 14-D.

BACH, Cristhian. **Breves del espectáculo: Terminan la película 'Nocturno a Rosario'**. El informador. 16 de outubro de 1991, p. 16-E.

Se celebrará quinto festival 'La mujer y el cine'. **El informador**, 11 de julho de 1993. p. 13-E.

Oro a Matilde Landeta por sus 50 años como directora. **El informador**. 31 de Agosto de 1997.

Matilde Landeta o historia. **El informador**. 20 de agosto de 1997a, p. 2-D.

En los Premios Ariel arrasan 'Un embrujo' y 'Bajo California'. **El informador**, 29 de setembro de 1999.

VADILLO, Alberdo Díaz. **El cine de Matilde Landeta**. El informador, 2 de fevereiro de 1999.

Presentan obra de la primera cineasta mexicana. **El informador**. 18 de junho de 2003 (p. 3-D)

IPS Cuba

Trascendencia de la obra cinematográfica de Sara Gómez. IPS Cuba: Altercine, 27 de setembro de 2013. Acesso em: <https://www.ipscuba.net/sin-categoria/trascendencia-de-la-obra-cinematografica-de-sara-gomez/>

PECIME (México)

PREMIAN a ganadoras del 13avo. concurso de guiones cinematográficos "Matilde Landeta" **Pecime**, 4 de outubro de 2018. Acesso em 6/02/2021: <https://pecime.com.mx/2018/10/04/premian-a-ganadoras-del-13avo-concurso-de-guiones-cinematograficos-matilde-landeta/>

REVISTA CINE CUBANO (Cuba)

PADRÓN, F. **Retrato múltiple de Sara**. Revista Cine Cubano, 127. La Habana, 1989, p. 37-43.

REVISTA CINE GACETA (Chile)

La Agonia del Arauco. **Cine Gaceta**, 1917, p. 3-4.

REVISTA PENSAMIENTO CRÍTICO (Cuba)

GÓMEZ, Sara. **Los documentalistas e sus concepciones**. Revista Pensamiento Crítico, n. 32, 1970, p. 94-97.

ROTEIRO DE CIERTA MANERA:

GÓMEZ, Sara; GONZÁLEZ, Tomás. Residencial Miraflores. *In*: ARANGO, A.; FOWLE, V. (org.). **De cierta manera (guión de Sara Gómez y Tomás González)**. Cuba: Ediciones ICAIC, 2018.

ANEXO A - FILMOGRAFIA DE MATILDE LANDETA

Esta filmografia foi formatada a partir do currículo de Landeta, acessado pelo Centro de Documentação da Cineteca Nacional de México, de sua filmografia publicada pela Revista CineClub Inab (1985) e pesquisas específicas da ficha técnica de cada filme citado para confirmação dos créditos.

Direção e roteiro:

Lola Casanova (1948)

La negra angustias (1949)

Trotacalles (1951)

Howdy Doody (1953, 110 curtas) - produção, co-diretora, supervisão e assessora.

Rescate de las islas Revillagigedo (1986)

Nocturno a rosario (1991)

Roteirista:

El camino de la vida (1956)

Siempre estaré contigo (1958)

Ronda revolucionaria (1976): co-roteirista com Carmen Toscano

Aprendiz, continuísta e assistente de direção:

1933 El Prisionero Trece (Fernando de Fuentes) - Aprendiz

1933 Su última canción (Joahn H. Auer e Fernando de Fuentes) - Continuísta

1933 La Calandria (Fernando de Fuentes) - Continuísta

1933 La sangre manda (José Bohr e Raphael Sevilla) - Continuísta

1933 El compadre Mendoza (Fernando de Fuentes) - Continuísta

1935 Vamonos con Pancho Villa (Fernando de Fuentes) - Continuísta

1935 La Familia Dressel - (Fernando de Fuentes) - Continuísta

1937 Así es mi tierra (Arcady Boytler) - Continuísta

1937 Aguila o Sol (Arcady Boytler) - Continuísta

1938 Nobleza Ranchera (Alfredo del Diestro) - Continuísta

1938 Debut y despedida (Alfredo del Diestro) - Continuísta

1938 Diestro barde (René Cardona) - Continuísta

1939 El Cobarde - (René Cardona) - Continuísta

1939 Con los Dorados de Villa (Raul de Anda) - Continuísta

1940 Amor de los Amores (Antonio Mediz Bolio) - Continuísta

1942 Jesuita en Chihuahua (René Cardona) - Continuísta

- 1942 Maria Eugenia (Felipe Gregorio Castillo) - Continuísta
- 1943 El Espectro de la Novia (René Cardona) - Continuísta
- 1943 El As Negro (René Cardona) - Continuísta
- 1943 La Mujer sin Cabeza (René Cardona) - Continuísta
- 1943 Série "Fu Manchu" (Argentina e México) - Continuísta
- 1943 Distinto Amanecer (Julio Bracho) - Continuísta
- 1943 La Corte del Faraón (Julio Bracho) - Continuísta e Assistente de Direção (não-creditada)
- 1943 Flor Silvestre - (Emilio Fernández) - Continuísta
- 1943 La guerra de los pasteles (Emilio Gómez Muriel) - Continuísta
- 1943 Maria Candelaria (Emilio Fernández) - Continuísta
- 1945 Espinas de una Flor (Ramón Peón) - aprendiz de Assistente de Direção¹⁰⁷
- 1945 El Cantaro Rojo (Alfredo B. Crevenna) - Assistente de Direção
- 1945 Adan, Eva y el Diablo (Alfredo B. Crevenna) - Assistente de Direção
- 1945 Cantaclaro (Julio Bracho) - Continuísta
- 1945 Flor de un Dia (Ramón Peón) - Assistente de Direção
- 1945 Sinfonia de una Vida (Celestino Gorostiza) - Continuísta
- 1945 Soltera y con Gemelos (Jaime Salvador) - Continuísta
- 1946 Rosângela (Julio Bracho) - Continuísta
- 1946 Carita de Cielo (José Díaz Morales) - Assistente de Direção
- 1946 Don Simón de Lira (Julio Bracho) - Assistente de Direção
- 1946 El cocinero de mi mujer (Ramón Peón) - Assistente de Direção
- 1946 Extraña obsesión (José Díaz Morales) - Assistente de Direção
- 1946 La Fuerza de la Sangre (Mauricio Magdaleno) - Assistente de Direção
- 1946 La Herencia de la Llorona (Mauricio Magdaleno) - Assistente de Direção
- 1946 Rocambole (Ramón Peón) - Assistente de Direção
- 1946 Se Acabaron Las Mujeres (Ramón Peón) - Assistente de Direção
- 1946 Extraña obsesión (José Díaz Morales) - Assistente de Direção
- 1947 El Precio de la Gloria (Jaime Salvador) - Assistente de Direção
- 1947 La Mala Gueña (Agustin P. Delgado) - Assistente de Direção
- 1947 Pecadora (José Díaz Morales) - Assistente de Direção
- 1948 Ahí vienen los Mendoza (Ramón Peón) - Assistente de Direção

¹⁰⁷ GARCÍA ELÍO (1985).

ANEXO B - ENTREVISTA COM MARCELA FERNANDEZ VIOLANTE

presidenta da Associação Matilde Landeta

1. **Lílian:** ¿Desde cuándo existe la Asociación Matilde Landeta y cómo se dio su surgimiento?

Marcela: *Desde el año 2001*

2. **L:** Quisiera saber cómo funciona la asociación, su financiamiento, datos como si tiene sed física y conserva documentos, objetos, películas u otras cosas acerca de la memoria de Matilde Landeta.

M: *a) Es un asociación civil, sin fines de lucro, constituida de acuerdo con las leyes de México, cuenta con un consejo de asociados y, cuyo patrimônio son las aportaciones de los asociados.*

b) Las originales y negativos de las películas se encuentran bajo resguardo de la cineteca nacional.

3. **L:** Sobre el concurso de guiones que hace anualmente la Asociación, ¿en que momento se tuvo esa idea? y los caminos por el cual se ha desarrollado.

M: *Desde su fundación, la Asociación cultural Matilde Landeta ha llevado cabo el concurso de guiones a nombre de Matilde, en 14 ocasiones, este año, por por la pandemia del Covid-19, se encuentra suspendido.*

4. **L:** Además del concurso de guiones, ¿la Asociación Matilde Landeta ha hecho otros eventos? ¿Cuáles?

M: *No*

5. **L:** Acerca de la obra dirigida por Landeta: ¿los rollos originales se encuentran preservados? ¿En dónde? ¿Las películas han sido restauradas y digitalizadas en alta calidad? En caso de respuesta afirmativa, hablar un poco del proceso que se dio para lograrlo, en caso de negativa que falta para hacerlo y si la digitalización está en discusión.

M: *Como se explico más arriba, el material filmico se encuentra en resguardo en la Cineteca Nacional, se cuenta además con copias en HD de las películas.*

6. **L:** Usted ha sido la primera persona en filmar sobre Frida Kahlo y también Matilde Landeta. ¿Qué le movió a apuntar su cámara hacia las mujeres? ¿Cómo se dio su aproximación a Landeta y su obra?, ¿la conocías?

M: *El retratar la visión femenina, en aquellos años, el cine era una actividad reservada a los hombres, poco a poco la sociedad ha evolucionado, permitiendo a otras realizadoras a la creación audiovisual.*

7. **L:** Entre la obra de Landeta y la generación siguiente de mujeres directoras en México, hay una ventana temporal sin directoras reconocidas. Usted, como alumna de la primera

generación del CUEC ha vivido ese momento inicial del surgimiento de nuevas directoras. Me pregunto si en aquel momento había otras mujeres en el CUEC y si ustedes han dialogado en ese sentido. Para usted, ¿la apertura de escuelas de cine en el país ha logrado, en alguna medida, democratizar el acceso de mujeres a cargos disputados como la dirección en el cine?

M: *Si éramos pocas las mujeres en los inicios del CUEC. la apertura de nuevas escuelas si permitió la democratización de los espacios para mujeres em el cine.*

ANEXO C - FILMOGRAFIA DE SARA GÓMEZ

Direção e roteiro:

1. Plaza Vieja (1962, 5 min) *in* Enciclopedia Popular n. 28 (8 min)
2. Solar habanero (1962) *in* Enciclopedia Popular, n. 31 (10 min)
3. Historia de la piratería (1963, 10 min) Enciclopedia Popular Número Especial
4. Iré a Santiago (1964, 15 min)
5. Excursión a Vuelta Abajo (1965, 10 min)
6. Guanabacoa: crónica de mi familia (1965, 13 min)
7. Y... tenemos sabor (1967, 30 min)
8. En la otra isla (1968, 41 min)
9. Una isla para Miguel (1968, 22 min)
10. Isla del tesoro (1969, 10 min)
11. Poder local, poder popular (1970, 9 min)
12. Un documental a propósito del tránsito (1971, 17 min)
13. De bateyes (1971, 20')
14. Atención pre-natal (1972, 10 min)
15. Año uno (1972, 10 min)
16. Mi aporte (1972, 35 min)
17. Sobre horas extras y trabajo voluntario (1973, 9 min)
18. De cierta manera (1974 - 1977, 79 min)

Outras funções:

1. Tiempo de pioneros (Roberto Fandiño, 1962)
Função: Narradora e assistente de direção.
2. Salut Les Cubains (Agnés Vardá, 1963)
Função: personagem e assistente de direção.
3. Cumbite (Tomás Gutierrez Alea, 1964)
Função: Assistente de direção.
4. El Robo (Jorge Fraga, 1965)
Função: Assistente de direção.
5. Gonzalo Roig (1969) - *narração*
Função: narração e textos.

Prêmios:

Menção ao grupo de documentários realizados com motivo do XIII da CTC. Seleção Anual da Crítica. Havana, Cuba, 1973. Pelo filme *Sobre horas extras y trabajo voluntario*.

De cierta manera, Um dos dez filmes mais significativos do ano. Seleção Anual da Crítica. Havana, Cubam 1977.

ANEXO D – ENTREVISTA DE MARGUERITE DURAS COM SARA GOMEZ

Cuestionario de Margarite Duras

Responde: Sara Gómez

**reproducido do blog Negra Cubana Tenías que Ser*

1. En los países capitalistas, la juventud, desde su niñez, está sometida a un cierto “doping” arribista: ser el primero en el aula, para llegar luego a ser más famoso, el más rico, el más libre. El término “percer” es decir, abrirse paso entre la masa y sobrepasarla, sólo, es el único ideal. ¿Qué pasó aquí con el arribismo, con todo el espíritu de competencia? En su actual devenir, podría usted decir ya, qué va a reemplazar esto?

Es necesario considerar que todas las preguntas de su cuestionario parten de premisas que yo estoy obligada a responder, lo cual me intranquiliza de cierta forma.

Ud. me dice ¿Qué pasó aquí con...? Yo diría que aquí, en el terreno del individuo no paso nada, sino que todo “está pasando”, y está pasando por medio de una larga y dolorosa “disolvencia”, para hablarle en términos cinematográficos. Yo pienso que si bien en lo que se refiere a los cambios revolucionarios en la base económica, estos se producen “por corte”, no ocurre así en la escala de los valores éticos individuales. El arribismo, el espíritu de competencia están ahí, aquí, presente y eso no me preocupa demasiado. Lo que sí creo es que el cambio básico de estructura tiende a canalizar este sentimiento individualista en función de la sociedad y de hecho a transformarlo. Un niño cubano no quiere ser “Vanguardia”, es decir, el mejor en su clase, y esto solamente puede conseguirlo por la vía del estudio serio y conciente, por una honestidad en sus exámenes, por su participación en los seminarios y cursos especiales y ganándose el derecho a ser un alumno “monitor”(guía, auxiliar) de la materia que para él represente un mayor interés. Esto crea un desarrollo intelectual comprometido con una verdadera vocación, ¿conoce nuestro actual sistema pedagógico?

El adolescente y el joven, quiere ser “vanguardias”, “militantes”, para lo cual debe ser estudioso y trabajador, participar activamente en actividades deportivas, culturales y agrícolas; y necesariamente debe ser reconocido como tal por la masa, o sea, es la masa la que otorga el derecho a “sobrepasarla”, si es que puedo usar aquí sus mismos términos. Esa masa constantemente pone a prueba su honestidad, en asamblea se discute su derecho a “militar, a ser un cuadro político, administrativo, artístico y esa masa muy pronto estará integrada por hombres que fueron niños mejores, jóvenes mejores. Personalmente soy muy optimista, pero creo haber tenido experiencias que me justifican. Creo en los becados de las escuelas de artes, deporte, tecnología e idiomas, creo en esa generación de estudiantes secundarios que cada año, durante 45 días comparten techo, comida, lejos de sus hogares, mientras realizan trabajos agrícolas junto a hombres que nunca habían visto, de los cuales no tenían conciencia objetiva y palpable de que existían. Y si acaso sintiera alguna preocupación por esos hombres que no fueron niños mejores confío en la influencia recíproca de este contacto directo con la juventud, confío en los conflictos que lógicamente deberán plantearse, en el triunfo de lo mejor de cada cual y en la impotencia de aquellos que no tengan calidad para mejorarse. ¿Quiere esto decir que no existan oportunistas, mediocres y acomodados? No, están ahí, entre nosotros mismos, dentro de mí es posible que habiote una

oportunista, una mediocre, una que aspira a acomodarse, pero eso no es grave por cuanto que estamos dispuestos a luchar contra estos elementos fuera y dentro de nosotros. Y lo que si puedo asegurarle es que este no es un país de conformistas, confío más que nada en alguno de esos jóvenes “conflictivos” que hay en cada aula, en cada, en cada fábrica, ese que hace la pregunta que nadie había hecho, exige una respuesta y pone a pensar a los demás.

- 2. El bienestar personal es el único bienestar en las sociedades capitalistas. Gozar de los bienes adquiridos con su lucro, volver a encontrarse con su familia y amigos en una casa de campo es el único afán de las familias burguesas. Luego solamente comienza la desesperanza. ¿Podría usted decir lo que aquí va a reemplazar este bienestar que es considerado como el más común dentro de nuestros países? Un bienestar tranquilo que es como una pesadilla.**

Ese bienestar tranquilo, que efectivamente debe ser una pesadilla ha dejado de ser un ideal, quizás porque ha dejado de ser una posibilidad, estamos demasiados comprometidos para poder estar tranquilos. Es evidente el hecho de que somos un pueblo “acelerado”, que sentimos “prisa”, todos tenemos urgencias, la urgencia de nuestros problemas económicos colectivos, la urgencia de nuestros problemas políticos y militares, tenemos un enemigo, lo hemos reconocido, lo hemos enfrentado y tenemos prisa por liquidarlo, la urgencia de expresarnos ahora, de inmediato, de afirmarnos. Estamos volcados desesperadamente en medio de una verdadera compulsión de trabajo, de lucha, de entrega; además creemos, creemos con una agresividad que si bien nos anima nunca llega a tranquilizarnos sino que nos exista y nos proyecte uno sobre los otros. Créame que no he vivido un solo día sin que me asalte un estado de júbilo, de verdadera y auténtica fiesta interior y a veces por razones tan ajenas a su mundo como pudiera serlo un triunfo de nuestro equipo deportivo en un evento internacional. O no sé, otras veces ha ocurrido que en un ómnibus, en la consulta de un policlínico he conocido a una mujer, alguien que me ha hablado de sus preocupaciones, de sus problemas domésticos y yo he comprendido, le he dicho cosas de mí, hemos sido amigas, nos hemos entregado afectivamente durante dos horas, y además, esto es lo maravilloso, no nos veremos más, o sí, no importa, no sé su nombre, no conozco su casa, pero la quiero, la entiendo y eso me hace feliz. Es posible que Ud. entienda que todo este discurso acerca de la comunicabilidad no responde su pregunta, pero me parece que le he entregado mi nuevo concepto del bienestar, de la felicidad, que es lógicamente subjetivo, a partir de mi personalidad que es por demás rabiosamente extrovertida. Pero hay algo sintomático, nunca me he sentido sola por demasiado tiempo y sin haberme avergonzado luego.

- 3. Aquí se está operando una mutación. ¿Cuál es la mayor dificultad en esta mutación, quiero decir en el punto de vista del individuo, de su vida interior?**

Creo en la mutación que Ud. señala y muchas veces he pensado en esto. En mi caso personal y muchos otros conocidos, la mayor dificultad ocurre en la ética doméstica, en las reglas de convivencia en el hogar. Hay cosas que aceptamos previamente por un procedimiento intelectual y que luego produce una grave y terrible contradicción emocional. Se muy bien lo que quiero hacer de mí, lo que es necesario hacer conmigo, con mi vida, pero ocurre que casi siempre vacilo, vacilo hasta la desesperación y me he llegado a creer impotente frente a mi propia inercia. No me siento capaz de hacer nada, de romper con ellos, con los que se opondrían a causa de sus viejos valores, ellos son mis padres, mi abuela, mis afectos y van a sufrir, podrían morir y me siento

responsable, lo necesito de cierta manera. Somos un país que ha heredado una tradición familiar española y estamos permeados de prejuicios al respecto, no es fácil, se hace trágico. Es curioso el hecho de que esto ocurra dentro del marco de una familia revolucionaria, en el caso de familiares contrarrevolucionarios la cosa se hace más fácil. Por ejemplo, yo no tengo problemas con mi padre, él ha marchado como exilado político a Estados Unidos y de hecho ha desaparecido, las diferencias son demasiado graves, determinantes ¿comprende? El problema está de este lado de la línea divisoria. En caso extremo de guerra mi madre estará a mi lado con su fusil, pero es en tiempos normales, en tiempo de paz, de trabajo, cuando la convivencia se hace angustiosa. Hay cosas que ella no comprende, que no tiene por qué haber aprendido a comprender, que no tiene por qué haber aprendido a comprender y que yo debo justificar. Y cuando hablo de mi madre hablo de toda una generación de hombres y mujeres de 45 años que militan y hasta dirigen organizaciones de masa, pero que creen en los “mitos” de la sociedad burguesa anterior. Ellos aspiran a hacer de nosotros una serie de “Señoritas de moral intachable”, y hombres serios, caballerosos y formales, “hombres discretos, respetuosos y serenos que sepan guardar las apariencias”. Ellos ejercen sobre nosotros una influencia tan posesiva hasta el punto de que la ruptura se realiza siempre de manera violenta, dolorosa para ambos. Y lo dramático es que esto ocurre a causa de una revolución que todos estamos dispuestos a defender.

- 4. La proyección del hombre, del “su” en los bienes materiales; este vicio fundamental en el hombre que conlleva su perdición, ¿por qué cosa se va a reemplazar? ¿Será en este punto donde se efectúe la mayor modificación del “yo” aquí? ¿Disminuyendo sus atributos quedará o no quedará el “yo” preservado de un sufrimiento? ¿Los suicidios en los “fracasados” de la sociedad, qué quiere decir eso aquí? ¿Entonces no quedaría más que lo que podríamos llamar el suicidio puro y metafísico?**

Para responder este planteamiento sirve mucho de lo expuesto de las respuestas 1 y 2. Además podremos analizar hechos particulares, ya que no me siento capaz de especular sobre la nada. Recientemente mi marido y yo advertimos que nuestra pequeña hija de dos años no había desarrollado el sentido de propiedad particular. Ella asiste desde los 45 días de nacida a un círculo infantil en el que durante 10 horas diarias comparte alimentos, ropa, juguetes, televisor, atención directa por parte de un personal común a varios niños. Para nosotros fue una verdadera sorpresa esta observación, pero mi hija no diferencia “Su pelota” de una pelota, “Su silla” de una silla, “Su plato” de un plato. Todo esto me hizo pensar en mi experiencia de trabajo en Isla de Pinos, allí oí hablar de “mi granja”, “mi albergue”, “mi vaquería” y hubo hasta quien habló de “su Isla”. En Isla de Pinos, la Isla de la Juventud, ellos están creando, de la nada un lugar habitable, están construyendo, están sembrando, ellos son los únicos responsables de esa Isla y de hecho la poseen. ¿Será que se está operando una transformación en el sentido de la propiedad sin que necesariamente se haya perdido? No sé, es posible, no entiendo mucho este problema y además me confieso penetrada de un sentido posesivo sobre ciertas cosas que a veces me alivia y me compensa. Pero se me ocurre pensar que tendemos a sentirnos poseedores de todo aquello de lo cual participamos, de lo cual formamos parte integral ayudando a su creación. Quizás ese nuevo sentido más amplio de la propiedad nos impide entregarnos a la posesión mezquina de un “trascendental traje de baile nuevo para esta noche”. ¿Me explico? Ahora, ¿un sufrimiento por falta de tributos personales que nos haga sentirnos fracasados hasta el punto del suicidio, no será ridículo? Yo ofrezco una tenaz resistencia a aceptar el fracaso, es más, no me gusta la palabra y en cuanto al suicidio

puro y metafísico no comprendo, no lo creo. Aquí poseemos y estamos poseídos todos, hasta aquellos que no lo saben o no han querido saberlo. ¿No le parece hermoso?

- 5. En el mundo capitalista, la célula familiar es algo que calma frente a un universo inscrito y sin alegría que es lo único que se ofrece. ¿Y aquí? Tener hijos para que luego ellos sean, rápidamente liberados de vuestra tutela, ¿es desalentador para algunos? ¿O al contrario?**

Bueno, ya sabemos que pasa con la familia, sus valores se han empequeñecido por los otros. Mi familia representa hasta cuantitativamente una minoría demasiado considerable frente a los otros, todos los que se me ofrecen y no me detengo, he elegido. Además Ud. se equivoca, mi hija no ha sido liberada de mi tutela, por el contrario he tomado conciencia de que mi responsabilidad hacia ella determina que deba contribuir a que viva en un mundo mejor. Estoy cumpliendo mi deber social, que es cumplir con mi deber biológico.

- 6. La concepción según la cual el hijo necesariamente debe entrar en conflicto con sus padres para ocupar su lugar en el mundo... ¿Cuál piensa Ud. que sea aquí?**

Esta vez nosotros no hemos entrado en conflicto con nuestros padres para ocupar su lugar en el mundo, sino otro lugar en el mundo, y lo que es más otro lugar en otro mundo. Un mundo precisamente opuesto a ese mundo que los llevó a la desesperación y a la violencia.

- 7. ¿En qué se convierten los atributos funcionales de la mujer en Cuba? Parece que la mujer funcional está en vías de desaparecer. El comportamiento de la mujer parece menos femenino que en Europa. ¿Es una ilusión?**

No me parece que entiendo su pregunta, pero si se refiere a aquellos atributos funcionales que responsabilizan a la mujer con la procreación me parece que estos no han variado sino que se han enriquecido. Nosotras ahora cada vez somos menos un objeto amable estética, estático, sexual, pasivo. La revolución nos ha enfrentado a todos con la responsabilidad de nuestra inteligencia, de nuestro compromiso como seres pensantes. En el caso de las mujeres esto se manifiesta proporcionándonos una seguridad, una especie de autosuficiencia que antes no poseíamos. Por tanto cuando nos entregamos somos capaces de exigir, estamos concientes más que nunca del valor exacto de cuanto entregamos y lo reflejamos en nuestra conducta con un nuevo sentido de la libertad que en mi opinión aporta frescura, encanto y espontaneidad a nuestras relaciones.

- 8. ¿La soledad inalienable del hombre para lo mejor y lo peor (es decir para lo mejor, el arte y para lo peor, el suicidio) ha cambiado de sentido?**

Sí, ha cambiado de sentido. Toda nuestra vida, nuestro trabajo está dentro de lo que Ud. llama soledad inalienable para lo mejor, es decir, nuestra vida, nuestros actos, nuestro trabajo nos pertenecen, estamos solos frente a nuestra propia conciencia histórica que nos responsabiliza plenamente y por tanto ha desaparecido el motivo de alienación.

Nuestro trabajo es creador, vivimos para crear y para crear algo que nos pertenecerá más allá del tiempo, de toda posible angustia existencia, como el arte. ¿Está claro?

- 9. El trabajo estando actualmente en una perfecta coincidencia con la conciencia revolucionaria. ¿Qué será cuando la mecanización de los medios de producción se produzca? ¿Cuál será la ocupación del hombre?**

Su pregunta me toma por sorpresa y confieso que no puedo responderla. Le he dicho bastante, he dicho mucho, estoy agotada, he tratado de ser honesta, no podía hacer otra cosa. Pero ahora quiero añadir algo sobre esta pregunta, el problema que Ud. plantea no es mi problema. No sé si fue Fanón, pero alguien dijo que cada generación está obligada a resolver sus propios problemas, y el problema del desplazamiento del hombre por la máquina no está dentro de mi plazo vital, pero le diré que ojalá se me plantease alguna vez ese problema; y mucho más por cuanto que eso implicaría que los otros, los que se me plantean ahora estarían resueltos. Aunque estos tiempos me gusten, siento un verdadero orgullo generacional, estoy segura de nuestra trascendencia histórica, le aclaro que soy feliz, feliz de vivir aquí y ahora. Ud. me habló del carácter absurdo, o inútil, no recuerdo, de la vida... no sé que quería decir exactamente, pero no comprendo, créame que yo no la comprendo; y si Ud. cree todo esto está justificando mi desconcierto antes su obra, ante su cine. Sinceramente deseo que me disculpe por esto último, estoy llena de buena voluntad también para usted, créamelo, solo que no logro comprenderla.