

RADICALIZAR O “CINE IMPERFECTO” CUBANO - SARA GÓMEZ

RADICALIZING CUBAN “IMPERFECT CINEMA”

Ana Maria Veiga*
amveiga@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo discute a inserção de Sara Gómez nos chamados Novos Cinemas Latino-Americanos, mais especificamente no “Cinema Imperfeito” cubano, organicamente ligado à Revolução de 1959 e afinado com os ideais socialistas, que aparecem em temáticas políticas e também nas escolhas estéticas dos diretores. Negra e mulher, Sara logo se revelou uma grande cineasta, trabalhando essas questões no longa-metragem *De cierta manera*, de 1974. Mesmo sem se autodeclarar feminista, o filme em questão assinala o colapso de valores tradicionais, como a assimetria de gênero e a submissão das mulheres na sociedade cubana. A Revolução traria a igualdade em todos os setores, incluindo uma sonhada equidade de gênero. Sua obra foi e tem sido apropriada por pesquisadoras feministas por ter se tornado um marco latino-americano durante uma década tocada e estremecida pela efervescência do movimento feminista e pela entrada visível das mulheres no campo do cinema. São essas relações que busco analisar neste texto.

PALAVRAS CHAVE: *De cierta manera*, cinema de mulheres, Sara Gómez

ABSTRACT: This article discusses the insertion of Sara Gómez in the New Latin American Cinemas, specifically in the Cuban “Imperfect Cinema”, which was organically linked to the 1959 Revolution and aligned with the socialist ideals that appear in political themes and also in the aesthetic choices of the Cuban directors. Black and female, Sara became a great filmmaker, dealing with these issues inside her film *De cierta manera* (1974). Even without a self-declaration as a feminist director, Sara Gómez’s film signs the collapse of traditional values, including gender asymmetry and the submission of women in the Cuban society. The Revolution should bring equality in all levels, including gender. Sara’s work was and has been appropriated by feminist researchers for having become a Latin American landmark for a decade touched and trembled by the feminist movement effervescence and the remarkable entry of women in the field of cinema. These are the relations that this text will analyze.

KEYWORDS: *De cierta manera*, women cinema, Sara Gómez.

O cinema latino-americano dos anos 1960 e 1970 apresenta, sem sombra de dúvida um importante elemento transformador que, ao mesmo tempo, recusava os padrões estéticos e artísticos vigentes nas décadas anteriores e buscava uma expressão quase que didática, visando à transformação da sociedade. Os chamados novos cinemas endereçavam diretamente o “novo homem” e por eles eram realizados.

A apropriação do meio cinematográfico pelas mulheres, para além de seus trabalhos como atrizes, raramente protagonistas, foi se dando a passos lentos e chegou a

* Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora de História da Universidade Federal da Paraíba, com pesquisa nas áreas de cinema e imagem, teoria, gênero e interseccionalidades e de estudos pós/decoloniais.

ganhar certa visibilidade, embora apenas recentemente se tem dado a algumas diretoras um lugar de destaque e reconhecimento.¹

Enquanto que o pioneirismo de Agnès Varda, na França, era tratado com desdém pelos “gênios” do cinema de autor da Nouvelle Vague, e algumas teóricas feministas discutiam a situação das mulheres no meio, através de livros e revistas, a América Latina veria surgir suas primeiras cineastas do cinema moderno, como Helena Solberg, Ana Carolina e Tereza Trautman, no Brasil, María Luiza Bemberg, na Argentina, e Sara Gómez, uma jovem cubana que imediatamente ganhava respeito e admiração de seus mestres ao dirigir seus filmes. É parte dessa história que abordarei neste artigo.

O Novo Cinema Latino-Americano

Aquilo que se chamou “Novo Cinema Latino-americano” começou a ser produzido ainda nos anos 1950, com o distanciamento da dimensão artística e formal do cinema clássico hollywoodiano ou europeu e a descoberta de que a “arte” de fazer filmes estava imbricada em questões sociais, de acordo com o cineasta e crítico cubano Pastor Vega, colunista da revista *Cine Cubano*² (n. 93, 1979), o contato com o cinema soviético pós-Revolução de Outubro foi fundamental na constituição dos novos cinemas que emergiram no continente.

A reação dos Estados Unidos à revolução socialista soviética de 1917 fez com que seus aliados latino-americanos vetassem a exibição de filmes que falassem nos ideais e nas práticas marxistas-leninistas, durante as décadas que atravessaram o século XX. A forte repressão aos simpatizantes do comunismo fez com que as obras de Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Kuleshov, Dovzhenko - os “cineastas da Revolução de Outubro” - só chegassem ao continente na década de 1950, de acordo com Vega, quando as recém-formadas escolas de cinema começaram a trabalhar seus textos teóricos, para só depois obterem o acesso aos filmes, ainda assim de maneira fragmentada, alternando restrição, permissão e proibição, o

¹ O argumento central deste artigo (assim como parte de seu desenvolvimento) está presente na tese de doutorado intitulada *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas especificidades*. Cf. Veiga, 2013a.

² A revista *Cine Cubano* foi lançada em 1959, como apoio à nascente indústria cinematográfica do pós-revolução socialista. Ela existe até hoje. Sua coleção foi consultada na Cinémathèque Française, em Paris, em 2012, para a mencionada tese.

que variava em cada país. Os filmes desses diretores chegaram ao Brasil ainda no final dos anos 1940.

Ao cinema de então caberia uma função “verdadeira” de suporte ao conhecimento e transmissão da realidade, de acordo com o crítico cubano. Essas reflexões teóricas tiveram consequências práticas a longo prazo, na formação de novos cineastas e críticos que buscavam uma linguagem que permitisse o encontro com eles próprios e o desenvolvimento de uma identidade nacional, ligada à esfera continental. Até aí, nenhum vestígio das mulheres.

A potencialidade criadora silenciada e reprimida durante anos fez circular teorias, filmes e reflexões sobre o cinema soviético, que para Vega estariam na base do trabalho dos realizadores do Nuevo Cine Latinoamericano. “Por isso não é correto falar de influências nem é necessário indagar sobre supostas semelhanças estilísticas. O certo, científico e real é constatar a continuidade, o significado do exemplo militante e a influência formadora da teoria, das buscas e das realizações [...]” dos cineastas soviéticos (VEGA, 1979, p. 41-42). Talvez Vega estivesse respondendo, em 1979, a certa tradição da crítica cinematográfica de buscar influências e semelhanças dentro dos filmes para então comentá-los e classificá-los a partir delas.

O Novo Cinema Latino-americano se constituiria como “um instrumento da Revolução Latino-americana”, passando pela Bolívia, pela Argentina, pelo Chile, pela Colômbia, por Cuba e pelo Brasil. Pastor Vega observa que o Cinema Novo brasileiro daquele momento (1979) estava reprimido e amordaçado, dentro de um marco político de ambiguidade (o regime ditatorial), o que não permitia prever seu futuro, mas que também seus realizadores deviam muito de sua inspiração ao cinema soviético (Vega, 1979, p. 42). Essa inspiração seria confirmada diversas vezes por Glauber Rocha, que mostrava radicalidade numa carta de 1962 a Paulo César Saraceni.

Acho que devemos fazer a revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. Cuba é o máximo, eles estão construindo uma civilização nova no coração do capitalismo. São machos, raçudos, jovens e geniais. (apud SARACENI, 1992, p. 101).

A revolução (também o cinema?), nas palavras de Glauber, era coisa de “machos, raçudos”. A ausência de mulheres no *métier* cinematográfico estava naturalizada. Elas

existiam apenas como atrizes, personagens e algumas poucas profissionais técnicas. Paulo Saraceni também reitera o pensamento do colega, afirmando em entrevista ao mesmo Glauber Rocha para o *Jornal do Brasil*: “Hoje em dia os espectadores vão ao cinema não mais para se divertir, não mais para esquecer suas mágoas, e sim para ouvir a voz de um homem [sobre o ‘cinema de autor’]” (SARACENI, 1992, p. 121).

Acredito que a concepção do cinema como “instrumento” de uma revolução pode ser trazida para o contexto do cinema realizado por mulheres, principalmente a partir dos anos 1970. Mesmo considerando-os um meio artístico de expressão, sabemos que os filmes foram elementos fundamentais na “revolução social” travada naqueles anos também por elas, mesmo que ainda raras, no meio cinematográfico.

Em 1979, Pastor Vega, acompanhando as demandas de seu tempo, lançou um filme, *Retrato de Teresa*, onde denunciava a situação feminina, questionando as relações de gênero na sociedade cubana. Em diálogo com a película *De cierta manera*, da diretora cubana Sara Gómez, o diretor falava da realidade privada das mulheres, bastante diferente daquela pregada pelo Código da Família aprovado em Cuba em 1974 - ano do lançamento do filme de Gómez -, que passou a vigorar a partir de 1975. As irmãs pesquisadoras Rosa María Pallencia Villa e Mercedes Pallencia Villa explicam esse instrumento legal:

Trata-se de uma legislação muito progressista em que se reconhece a igualdade absoluta entre homens e mulheres, assim como a obrigação de ambos os cônjuges de contribuir de maneira equitativa na manutenção e no cuidado da casa e dos filhos “de maneira coordenada” e se reconhece explicitamente o direito das mulheres de exercer sua profissão (Artigos 24 ao 28). No papel, esta Lei liberava as mulheres da dupla jornada exclusiva. Em todo caso, propunha uma igualdade na dedicação de ambos cônjuges tanto às tarefas remuneradas como às de cuidados e domésticas³ (PALLENCIA VILLA e PALLENCIA VILLA, 2009, s/p.).

As autoras informam que trata-se de um filme militante, dentro do que se chamou o “neorrealismo cubano”, onde Vega colocava em cena mais de dez minutos da lida cotidiana de sua protagonista, que se levantava antes do dia nascer para cuidar das tarefas da casa e da numerosa família, para só depois acordar o marido, que apenas tomava seu

³ “Se trata de una legislación muy progresista en la que se reconoce la igualdad absoluta entre hombres y mujeres así como la obligación de ambos cónyuges de contribuir de manera equitativa en la mantención y el cuidado de la casa y de los hijos ‘de manera coordinada’ y se reconoce explícitamente el derecho de las mujeres a ejercer su profesión (Artículos del 24 al 28). En el papel esta Ley liberaba a las mujeres de la doble jornada en exclusiva. En todo caso, propugnaba una equidad en la dedicación de ambos cónyuges tanto a las tareas remuneradas como a las de cuidados y domésticas”. Tradução livre.

café e saía para trabalhar.⁴ No final da mesma cena, Teresa aparece em primeiro plano, na frente do espelho; também ela se arruma para ir trabalhar em uma fábrica. A cena mostra o que na maioria dos relatos cinematográficos permanece na elipse, como tudo o que se dá por certo, natural, e que não vale a pena ser representado⁵ (PALLENCIA VILLA e PALLENCIA VILLA, 2009). De acordo com as autoras, o filme foi assistido por mais de 500.000 pessoas em menos de dois meses e gerou um acalorado debate na sociedade cubana. Até porque a realização foi assinada por um diretor reconhecido.

Em 1970, Julio García Espinosa lançou um manifesto na revista *Cine Cubano*, com o artigo “Por un cine imperfecto”, que começava dizendo que naqueles dias (dos anos 1970) o “cinema perfeito”, técnica e artisticamente, era quase sempre um cinema reacionário, a serviço de uma ideologia conformista, de formas neutras, criando a ilusão do real. O *Cine Imperfecto*, seguindo o Neorealismo italiano, a *Nouvelle Vague* e o cinema-verdade, era criativo, popular e desafiava, além da cultura de massas, o elitismo no cinema. De acordo com Catherine Davies, a proposta de García Espinosa era mostrar os problemas enfrentados pelo povo que luta como um processo, sem comentários ou julgamentos. Era preciso produzir a ilusão do real para depois miná-la (DAVIES, 1997, p. 346).

Para Ruby Rich, García Espinosa tornou-se a cabeça do “Cine rebelde” cubano, unindo novos temas a novas formas para criar a estética do movimento Nuevo Cine Latinoamericano. Para isso foi criada uma fundação, liderada por Gabriel García Márquez, ex-aluno do Centro Sperimentale de Roma (RICH, 1991, p. 6-7). Para Rich, em Cuba havia a real possibilidade de se fazer cinema, proporcionada pelas mudanças sociais trazidas pela revolução de 1959. No cruzamento da inovação estética com a motivação política, os cineastas passaram a se posicionar entre o individualismo e a identificação com os setores populares, refutando definitivamente o estilo hollywoodiano e enquadrando uma classe nunca antes representada no cinema, agora dedicado à “descolonização”, inclusive de sua própria linguagem. Em nível continental, isso traduzia-se no Cine Imperfecto cubano, na

⁴ Esse tipo de cena nos remete ao clássico do “cinema de mulheres” dos anos 1970, Jeanne Dielman... (1975), da cineasta belga Chantal Akerman. No filme, a protagonista é mostrada em seus afazeres domésticos cotidianos, cozinhando, fazendo compras, passando café, tudo em tempo real. O filme foi montado com 3h13min. de duração, que mostravam aquilo que não interessava à maioria dos espectadores de cinema e da sociedade - as tarefas domésticas de uma mulher. Cf. Veiga, 2013.

⁵ “Se trata de una escena que muestra lo que en la mayoría de relatos cinematográficos suele permanecer en la elipsis, como todo lo que se da por supuesto y que no merece la pena ser representado”. Tradução livre.

Estética da Fome brasileira e no Terceiro Cinema argentino (RICH, 1991, p. 8-9). A autora reafirma o que constatamos de diversas formas no decorrer de outras pesquisas⁶: que “não há estética sem política” (“there is no aesthetics without politics”) no cinema latino-americano dos anos 1970⁷.

Sara Gómez - mulher, cineasta, cubana

Sara Gómez, ou Sarita, como era conhecida em seu meio, foi aprendiz de dois mestres do Nuevo Cine cubano, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García-Espinosa. Nos anos 1960, depois de trabalhar como jornalista, Sarita entrou para o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos - ICAIC -, onde foi assistente de direção de Alea, pouco antes de começar a dirigir seus próprios curtas-metragens de caráter documental. Sara Gómez foi também assistente de Agnès Varda no filme *Salut les Cubains*, de 1963 (BERTHIER e ROUMETTE, 2008, p. 125).

Tendo sido aclamada como a revelação da nova geração de cineastas na Cuba dos anos 1970, Sara faleceu prematuramente, aos trinta e um anos, depois de uma crise de asma. O ano de sua morte foi 1974, o mesmo em que acabou de filmar seu único longa-metragem, finalizado e lançado posteriormente (em 1977) por Gutiérrez Alea e García-Espinosa. Sara Gómez é a única cineasta cubana nos anos 1970, sendo que não tenho conhecimento de outros nomes de mulheres cineastas naquele país. Mulher e negra, expôs as feridas sociais que a afetavam, ao conceber sua mais importante realização.

Atacando o que chamou “a crítica feminista branca do cinema”, bell hooks⁸ convoca: “Mulheres negras devem definir sua realidade longe da realidade imposta sobre elas pelas estruturas de dominação” (hooks, 2009, p. 272). O argumento de hooks inclui a acusação de cegueira por parte das críticas que não percebiam ou apenas ignoravam a existência em seus textos de uma “brancura da imagem” (hooks, 2009, p. 265). Analisarei, a

⁶ Cf. Veiga, 2017.

⁷ No contexto do cinema latino-americano contemporâneo, Brandão, Juliano e Lira argumentam sobre a dificuldade de se sustentar uma unicidade para o imenso leque que representa América Latina em todos os âmbitos, incluindo o cinematográfico, onde detectam “atravessamentos, impurezas e hibridismos” (BRANDÃO; JULIANO; LIRA, 2012, p. 7). Lembro que nos anos 1970 havia a necessidade de se buscar uma identidade latino-americana, constantemente evocada.

⁸ Grafia correta, em letras minúsculas, usada pela autora para explicitar a opressão que recai em sentidos múltiplos e interseccionais sobre as mulheres negras.

seguir, sua proposta dentro da estrutura e das especificidades do filme cubano *De cierta manera*, co-roteirizado⁹ e dirigido por Sara Gómez.

***De cierta manera*. Cuba, 1974. Direção: Sara Gómez. Preto e branco. 79'¹⁰**

O filme é ficcional e narra uma história de amor entre o casal de protagonistas, Yolanda e Mario, mas está longe de resumir-se apenas a isso. Imagens e personagens documentais são transpostos para a narrativa e ganham notoriedade, movimentando-se em seu interior e dando a ela complexidade. Sara Gómez mostra a Havana dos primeiros anos 1970, quando a população marginalizada do bairro Miraflores passa por um processo de integração à “nova sociedade cubana” do pós-Revolução. As imagens da demolição de imóveis antigos e da construção de novas casas e prédios fazem a metáfora da reconstrução social, mas também da mudança subjetiva das personagens, que têm de se adaptar a uma nova ética e a um novo momento de consciência individual e coletiva.

A narrativa começa com uma assembleia de trabalhadores, onde o comportamento de um dos colegas é colocado em questão. O trabalho em coletividade não admite mais atitudes levianas, mentiras e condutas que possam lesar aos outros colegas. A cena é retomada no final, quando se torna possível uma melhor compreensão de seu sentido. Mario, o protagonista, é quem rompe o pacto de masculinidade com o amigo, chamado no filme “sócio” - cúmplice nas práticas masculinas de traição e vida fácil - e o expõe, revelando uma mentira sua, diante dos outros colegas. No decorrer do filme, ele próprio vai ressignificando seus valores tradicionais, em direção a uma ética mais solidária, a ética “revolucionária”.

Em meio às cenas documentais de demolição e reconstrução da antiga Havana, a narração em voz *over* é feita em conjunto, por um homem e uma mulher. A fala é colocada de maneira didática, como o som de uma propaganda ou reportagem explicando o plano de ajuda do governo revolucionário cubano às famílias pobres, que inaugurava uma estratégia de integração para colocar todas as crianças na escola, visando a um aprendizado diretamente ligado ao trabalho.

⁹ Co-roteirista Tomás Gonzalez Perez.

¹⁰ Consultado em cópia em DVD cedida por Nancy Berthier, de seu acervo particular. Agradecimento a Alberto da Silva pelo contato com a professora, em Paris.

A cena da protagonista Yolanda na escola onde ensina é captada simulando padrões documentais, com um enquadramento fechado, ela dando um depoimento, como professora, olhando para a câmera. A confusão gerada pelos enquadramentos diversos - sendo que a câmera do filme é a mesma da reportagem - sinaliza que estamos diante de uma construção, inibe a identificação com qualquer possibilidade de “realidade” no cinema.

Algumas “cenas do subdesenvolvimento”, como informa a locução, desfilam diante de nossos olhos. Sara Gómez faz uma citação explícita ao documentário *Tire Diem*, do diretor argentino Fernando Birri, que mostra a imagem documental de um menino correndo ao lado de um trem, enquadrado do ponto de vista da janela, de cima para baixo (*plongé*), colhendo moedas que as pessoas atiram para fora do veículo. O diálogo com Birri insere o filme e sua diretora no contexto mais amplo do Nuevo Cine Latinoamericano, de caráter social e “revolucionário”. A narração complementa a sequência, informando sobre as condições dos habitantes dos cinturões de miséria e pobreza, o setor marginal das sociedades subdesenvolvidas. Argumenta que em Cuba os marginalizados são os mais conservadores da cultura tradicional, resistindo à integração com a modernidade.

A sequência que retoma a ficção é a de um cenário real, uma fábrica de ônibus onde trabalha o protagonista¹¹. Sua continuação mostra a casa de Mario, onde ele conhece Yolanda, a nova professora da escola do bairro. A intimidade da família é mostrada na relação dele com a mãe. O público espectador começa a conhecer os contrastes que separam as duas realidades. Mario é negro (como Sara Gómez), Yolanda, apesar da pele morena, no filme é considerada branca. Ele é de família periférica, não foi à escola; ela é formada e independente, de classe média urbana.

Ao abordar o espaço privado nas narrativas fílmicas, Denilson Lopes argumenta que “[...] a casa é entendida como espaço geográfico e gregário, poético, institucional e social, lugar de controle, mas também de pertencimento”. O cotidiano se insere no tecido social, fazendo da casa não mais um espaço de opressão ou isolamento, mas, “[...] na esteira do Feminismo, espaço de resistência, espaço mesmo poético, sem perder de vista os contextos

¹¹ Denilson Lopes propõe uma observação do aspecto corriqueiro das representações cinematográficas, o que denomina “[...] uma poética do cotidiano encenada por uma arte que não se coloca acima da vida, mas no horizonte do contingencial, do comum” (Lopes, 2011, p. 166). Teorizando sobre a contemporaneidade, o autor ajuda a pensar o diferencial de Sara Gómez ainda na primeira metade dos anos 1970.

urbano, midiático, da intimidade e da afetividade, nem suas consequências epistemológicas” (LOPES, 2011, p. 168). Este aspecto, que Lopes identifica com o cinema latino-americano recente, já estava presente no cinema cubano de 1974, representado no filme de Sara Gómez.

Retomando os contrastes que emergem no encontro do casal protagonista, Mario simpatiza com a sociedade secreta Abakuá, uma seita baseada no machismo, de acordo com a narração do filme, de onde historicamente as mulheres sempre foram excluídas. A voz *over* opõe-se claramente aos costumes abakuás que descreve, provindos de uma sociedade “contrária ao progresso e aos valores da vida moderna”. Estes costumes atravancariam o caminho para a modernidade da sociedade cubana.

Yolanda conta que já foi casada, mas que ficava muito sozinha; estava acostumada a ser independente, depois se divorciou. Seu cotidiano na escola é mostrado pelos conflitos com alunos marginalizados, dos quais ela manda chamar as mães. O filme informa que essas personagens são reais, apesar de participarem de cenas ficcionais que reproduzem seus problemas cotidianos. São moradores do bairro que contam suas histórias dentro da narrativa. Um dos alunos repreendidos por ela é preso por roubar uma carteira. Yolanda vai buscá-lo no reformatório de menores e o filme documenta o procedimento do órgão público, onde ele passa por um médico, um psicólogo e um dentista, saindo da instituição com a recomendação de um acompanhamento. A professora sai de lá com o jovem Juanito, com quem faz um lanche antes da volta para casa. A montagem da cena, realizada sobre uma trilha sonora de tom jovial e alegre, mostra a convivência de brancos/as e negros/as de classe média, que podem pagar uma lanchonete.

À noite, Yolanda sai com Mario e um casal de amigos para jantar. Os homens bebem e fumam charutos. Falam das mulheres enquanto elas vão ao banheiro. Mario gosta de Yolanda. Na cena do banheiro, a amiga tenta dissuadi-la da relação, que vê como impossível, com tantas diferenças. Ao alertar Yolanda para o fato de Mario ser negro e pobre, enquanto ela é branca e de melhor situação social, a amiga aprofunda a discussão sobre a diferença racial, para além da sexual, na cena da conversa no banheiro.

De acordo com a crítica de bell hooks às teóricas feministas do cinema,

A teoria feminista do cinema direcionada para uma linha de trabalho psicanalítica a-histórica, que privilegia ativamente a diferença sexual,

suprime o reconhecimento da raça, reproduzindo e espelhando o apagamento do mundo das mulheres negras que ocorre nos filmes, silenciando qualquer discussão da diferença racial - ou da diferença sexual racializada¹² (hooks, 2009, p. 263).

O filme de Sara Gómez força esta reflexão, coincidindo com o argumento de hooks, que vê no “olhar” um local de oposição e resistência para os povos negros colonizados (hooks, 2009, p. 255).

O corte da cena da casa noturna é feito para o depoimento de Yolanda como professora, em estilo documental; ela fala de sua preocupação com as crianças e jovens. As colegas de trabalho a criticam por sua dureza e falta de flexibilidade ao cobrar posturas das mães, mulheres que trabalham o dia todo e não podem ficar com suas crianças.

Depois de um atraso na escola, Yolanda chega para o encontro com Mario na frente de um cinema, uma hora depois do combinado. Ele está raivoso, impaciente; grita com ela, segura seu braço e a coloca para dentro da porta giratória do cinema. Ela se desvencilha e sai andando. É impactante, em termos de força e resistência, a cena em que Mario coloca a namorada para dentro e, quando menos se espera, Yolanda gira a porta e sai novamente para a rua. Surpreso e incrédulo, ele vai atrás e a segura outra vez. Yolanda reage: “Está tudo acabado, Mario!” Ele responde: “Como você quiser, acabou.” Mas depois se arrepende e a segue pela rua, tentando conversar.



Figura 1: imagem da discussão entre Mario e Yolanda - *De cierta manera* (1974)

No caminho, encontram um amigo de Mario, Guillermo Díaz. Um letreiro informa ao público que aquela era uma das personagens “verdadeiras”, leia-se não ficcionais, dessa película. Passamos a conhecer então a história do cantor e ex-boxeador negro, que matou aos socos um homem que abordou sua namorada na rua. Foi o fim de sua carreira como

¹² “Feminist film theory rooted in an ahistorical psychoanalytic framework that privileges sexual difference actively suppresses recognition of race, reenacting and mirroring the erasure of black womanhood that occurs in films, silencing any discussion of racial difference – of racialized sexual difference”. Tradução livre.

boxeador. Além da reconstituição do homicídio, acompanhamos também a cena dele tocando violão e cantando em sua casa, ao lado da mulher e de dois filhos. Guillermo Díaz personifica, na não ficção, a perda da masculinidade do boxeador que vira cantor, de acordo com Davies (1997, p. 356). Observo que a expressão de sua mulher, ao escutar a melodia da canção feita para ela, parece aquiescer diante do resultado de ter a seu lado um homem sensível, um compositor de belas canções. Seu sorriso discreto e apaixonado sinaliza aprovação.

Depois, em show na casa noturna onde vai o casal protagonista, Guillermo canta a música tema do filme, dizendo que os valores antigos devem ser “vendidos” (como valores que são) para a chegada dos novos. Mario assiste, emocionado, ao lado de Yolanda.

Denilson Lopes sugere a compreensão do cotidiano como uma paisagem material. Ao invés da estética do efeito, implícita nas técnicas expositivas do choque, do grotesco e do escândalo; o desafio artístico se coloca em termos de uma estética do afeto, entendida como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga, diretamente, ética e estética (LOPES, 2011, p. 168).

Com Yolanda, Mario aos poucos reaprende a se relacionar afetivamente com uma mulher. Reconstrói as estruturas de sua própria paisagem.

Mais uma vez são mostradas cenas da demolição. É passada a informação de que 53% dos chefes de famílias marginalizadas eram mulheres e que boa parte de seus filhos e filhas estavam envolvidos com drogas, alcoolismo e homicídios - características sociais que acompanham a marginalidade, de acordo com a narração. O clipe passa a mostrar pessoas pintando casas e cuidando de jardins, entre eles os protagonistas, que depois aparecem na cama, conversando, trocando confidências.

O filme retorna à cena inicial da assembleia de trabalhadores. Na continuidade, Mario fica mal por ter delatado o amigo, mesmo em nome da ética social do trabalho. Havia uma outra ética, a da masculinidade, que ele havia traído. “Minha moral como fica? Sou homem, macho!” Alega ter agido “como uma mulher”. Entenda-se: fofoqueira, delatora, que desconhece os brios de uma amizade. Mais uma vez, a imagem da parede sendo demolida entra em quadro. Mario, nervoso, é novamente grosseiro com Yolanda, a quem trata como sua propriedade. Ela o deixa.

No bar, os trabalhadores discutem a situação de Humberto, que justificou com a doença da mãe os dias que passou em Santiago (de Cuba), na companhia de uma mulher. Todos falam e opinam. Devem agir corretamente, devem ser éticos “como amigos, como homens, como revolucionários”. Dessa vez, toma lugar uma grande sequência de imagens de demolição. O velho modo de se viver em sociedade já não servia mais.

A última cena do filme, intercalada por um clipe que mostra imagens cotidianas de pessoas pobres, termina com Mario esperando Yolanda na saída da escola. Ela o vê, mas passa reto por ele, que sai correndo atrás. Fica claro que ele se contém no ímpeto de segurar seu braço e apenas anda a seu lado, tentando conversar. Lentamente, o tipo de homem que é, e que representa, começa a mudar. A música cantada por Guillermo Díaz encerra o filme: “Vendeles las hipocrisias...” Mario anda ao lado de Yolanda pela rua, ambos emoldurados pelas novas construções do bairro. À distância e sem o áudio da conversa, apenas pela expressão corporal, fica a sugestão de que ele tenta convencê-la mais uma vez a voltar.

Yolanda, firme em sua postura autônoma e emancipada, personifica uma das tantas “figuras de resistência” (figures of resistance) destacadas por Teresa de Lauretis (2007) em sua abordagem do cinema como tecnologia social e de gênero.

Gênero e raça em *De cierta manera*

A maioria dos autores e autoras que trabalham sobre o filme de Sara Gómez¹³ sinalizam alguns pontos em comum na análise de *De cierta manera*, como a desconstrução do machismo enraizado na sociedade cubana, diante da proposta revolucionária de modernidade e inclusão, onde a igualdade, mais do que as diferenças, é valorizada. A metáfora da demolição e da reconstrução também é largamente explorada por todas as autoras, que situam a relação amorosa entre Mario e Yolanda como eixo ficcional que estrutura a narrativa e a partir do qual são entrelaçados os elementos documentais.

Adotando a perspectiva de bell hooks, percebo uma segunda vertente analítica ao lado do machismo apontado por todas as análises: o racismo também está presente e é colocado em cena de maneira política pela cineasta. Na escala cromática do critério de “colorificação” adotado pela diretora, buscando dar ênfase às diferenças de raça e gênero, o filme explora a imagem do homem pobre, negro, trabalhador e da mulher de camada média,

¹³ Cf. Chijona, 1979; Lopez, 1979; Rich, 1991; Davies, 1997; Berthier e Roumette, 2008.

considerada branca, embora igualmente negra, mas mulher. Cada qual arcando com as consequências e as especificidades de sua opressão.

As variações analíticas estão relacionadas a alguns fatores que podemos mapear, como por exemplo a localização geográfica de cada crítico ou pesquisador, além de sua maior ou menor sensibilidade à perspectiva de gênero. Cubanos e “revolucionários”, tanto Gerardo Chijona quanto Rigoberto Lopez, na revista *Cine Cubano*, exaltam as qualidades do filme e da cineasta, percebendo o ineditismo da abordagem de Gómez ao representar a integração do setor marginal da sociedade cubana às novas regras da modernização pela qual passa o país no pós-Revolução, explorando os conflitos entre os velhos hábitos e a nova concepção de vida. Para esses críticos, o contraste entre as atitudes das personagens mostra seres com vida, não caricaturas, e isso é reforçado pela introdução na cena de personagens reais, atores não profissionais (LOPEZ, 1979, p. 103-104).

O ator e a atriz interpretam personagens em processo de transformação, que são forçados a superar preconceitos e concepções. O roteiro aberto vai se modificando e é enriquecido no contato com a realidade que aborda - a miséria em uma sociedade subdesenvolvida, de acordo com os críticos. Como cubanos, eles percebem a força da Revolução permeando toda a película, trazida com responsabilidade pela diretora, em uma linguagem popular, capaz de chegar a todos os públicos (LOPEZ, 1979, p. 105).

Rigoberto Lopez situa Sara Gómez como mulher e negra, “com toda a singularidade que os países subdesenvolvidos dão a esses termos”, uma cineasta que demonstrava honestidade e rigor intelectual em seu trabalho, que por vezes intercalava com a alimentação dos filhos no set de filmagem (LOPEZ, 1979, p. 107-108). Quanto ao machismo combatido pela diretora, Lopez o localiza não apenas entre a pobreza, mas também “nos estratos mais sofisticados da sociedade cubana”. Contra essa herança, eram necessários conceitos e práticas revolucionárias, como a “igualdade do homem e da mulher frente à sociedade” (1979, p. 109).

Lopez informa que o nome do filme refere-se a uma expressão da moda no período em que foi rodado, tornando-se um elemento de autenticidade, assim como a personagem não ficcional Guillermo Díaz e a reunião dos trabalhadores não apenas nas fábricas e assembleias, mas também em um bar (LOPEZ, 1979, p. 112). Situados no tempo e no espaço em que o filme foi rodado (1973-74) e depois lançado (1977), o crítico reconhece nele os

valores cubanos apresentados sem reduções a camadas sociais, e também a contemporaneidade das tensões que provoca. “*De cierta manera* [grifo meu] - pode confirmar um espectador honesto - nos inclui, nos registra.” Como cubano, mesmo pertencendo à camada média da população, Rigoberto Lopez se sente representado pelo filme e assume que o machismo está enraizado em todas as classes em seu país (LOPEZ, 1979, p. 114). Isso não significa que o crítico veja em Sarita uma cineasta feminista.¹⁴

A reportagem reproduz ainda a opinião de Sara Gómez sobre seu trabalho:

O cinema, para nós, será inevitavelmente parcial, estará determinado por uma tomada de consciência, será o resultado de uma definida atitude frente aos problemas que nos aparecem, frente à necessidade de nos descolonizarmos política e ideologicamente e de rompermos com os valores tradicionais, sejam eles econômicos, éticos ou estéticos. [...] O cinema, como meio de comunicação de massas, é de tal agressividade que frequentemente sinto minha profissão como uma meta e um privilégio¹⁵ (apud LOPEZ, 1979, p. 110-111).

Entendo que a diretora fala do cinema como instrumento político da Revolução, assim como na proposta do Nuevo Cine Latinoamericano. Ela está totalmente integrada ao *ethos* cinematográfico de sua geração, dentro da especificidade latino-americana. Mais restritamente, a diretora encontra-se engajada no que García-Espinosa chamou em 1970 “Cine Imperfecto”, com ideias e práticas revolucionárias formuladas em uma estética ou uma “nova poética”, de acordo com Davies (1997, p. 346). Esta autora vê no realismo socialista crítico a prática de um “contra-cinema”, termo elaborado pela crítica feminista de cinema Claire Johnston¹⁶ em 1973¹⁷.

Catherine Davies informa que *De cierta manera* foi deliberadamente rodado em preto e branco e em 16mm, transcodificado em seguida para 35mm. O efeito granuloso de

¹⁴ O mesmo acontece com o crítico de cinema brasileiro Ely Azeredo, em 1973, ao apresentar ao público a resenha do filme *Os homens que eu tive*, da cineasta Tereza Trautman. Azeredo também busca “proteger” Trautman do “estigma” do feminismo. Cf. VEIGA, 2013a e 2013b.

¹⁵ “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. [...] El cine, como medio de comunicación de masas es de tal agresividad que muy a menudo siento mi profesión como un reto y un privilegio”. Tradução livre.

¹⁶ Cf. Veiga, 2013a.

¹⁷ Haveria aqui uma aproximação, por parte de Catherine Davies, com a teoria crítica feminista dos anos 1970 transposta para o texto citado, ao utilizar o termo “contra-cinema”, ou uma convergência de conceito entre as feministas e o Cinema Imperfeito cubano? O argumento de Davies borra essa fronteira, mas não deixa isso claro.

tal operação e a câmera móvel adotada pela cineasta mostram o estilo criado por Sara Gómez que, para Davies, afasta o prazer de se assistir à película (DAVIES, 1997, p. 348). No meu entender, o argumento da autora denota uma expectativa vinculada aos padrões hegemônicos de recepção, ou então à teorização do “contra-cinema”, pois não há nada em *De cierta manera* que possa causar rejeição ou estranhamento, embora o filme não apresente fórmulas ou estética prontas para uma boa degustação cinematográfica.

Teresa de Lauretis (2007) entende que a primeira metade dos anos 1970 foi um período marcado pelo esforço de mudar o conteúdo da representação cinematográfica (apresentar imagens realistas, filmar mulheres falando sobre suas experiências de vida), aumentar a consciência e fazer a propaganda feminista. Depois veio o fascínio com o processo cinematográfico e o interesse pelos princípios e termos de referência da estética, que vinham de uma tradição de vanguarda. Isso gera uma ambiguidade no cinema de características feministas daqueles anos. Os temas deveriam articular a relação particular de subjetividade, significado e experiência que “en-gendra” o sujeito social como mulher (DE LAURETIS, 2007, p. 25-26). Em termos formais, sua exploração aparece no cinema de mulheres de diversas maneiras: “[...] por meio da disjunção de imagem e voz, a reelaboração do espaço narrativo, a elaboração de estratégias de endereçamento que alteram as formas e ajustes da representação tradicional¹⁸” (DE LAURETIS, 2007, p. 47). Assim, enquanto o movimento clamava por propostas artísticas de ativismo político, pelo aumento de consciência e pela expressão própria ou a busca de “imagens positivas” de mulheres, o *métier* da produção cinematográfica insistia num rigor formal que mostrasse uma identificação com o cinema moderno e suas opções estéticas..

Entendo que Sara Gómez, mesmo sem uma identificação com o feminismo, acabou dando conta de lidar com esses dois aspectos em seu longa-metragem, atendendo às demandas do Cine Imperfecto, também da Revolução, mas radicalizando-as com a exposição da ferida social que representa a assimetria de gênero.

Davies, ao comparar *De cierta manera* ao filme *Hasta cierto punto*, dedicado à Gómez por Tomás Gutierrez Alea, vê que as mulheres protagonistas de ambos são as representantes da revolução e do impulso de mudança. Apesar de questionarem o poder e

¹⁸ “[...] through the disjunction of image and voice, the reworking of narrative space, the elaboration of strategies of address that alter the forms and balances of traditional representation”. Tradução livre.

os privilégios masculinos, Davies interpreta que o filme de Alea sugere que as relações de gênero não são tão importantes para a narrativa, minando seu potencial feminista. Mesmo assim, para a autora, “o pessoal é ostensivamente político” nos dois filmes, que posicionam homens e mulheres como iguais (DAVIES, 1997, p. 349-352). Era urgente a reconstrução de um “novo homem”, assim como a edificação de novas moradias (1997, p. 355). O machismo cubano deveria ser superado, ao menos dentro da película de Sara Gómez. Para Davies, a “demolição” da identidade cultural nacional cubana coloca o filme no recorte do cinema pós-colonial (DAVIES, 1997, p. 354).

bell hooks argumenta: “Aqueles mulheres negras cujas identidades foram construídas em resistência, por práticas que se opõem à ordem dominante, estavam mais inclinadas a desenvolver um olhar opositor”¹⁹ (hooks, 2009, p. 269).

A visão e a temática de Sara Gómez dentro do cinema cubano demarcam na prática uma oposição. Sua própria inserção como mulher e negra no meio cinematográfico, apesar de coincidir com as propostas da Revolução Cubana, aponta para uma exceção.

Ruby Rich analisa a relação amorosa entre Yolanda e Mario por meio de suas diferenças: classe burguesa e classe marginal, branca e negro, mulher e homem, prescrições oficiais e tradições subculturais. Uma história, resumidamente, de contradições não resolvidas (RICH, 1991, p. 11). Sua interpretação pode nos remeter a uma postura diferencialista, que situa homens e mulheres como diferentes e opostos, algo que o filme cubano em questão tenta desconstruir.

Nancy Berthier e Monique Roumette veem na personagem Mario a integração, mas também a resistência aos novos valores éticos. Ele se culpa por ter delatado o colega, agindo “como uma mulher”. É na relação com Yolanda que passa a questionar seus valores, de acordo com as autoras. Enquanto isso, ela é acusada de falta de flexibilidade ao adentrar um meio ao qual não pertence, no modo de lidar com as mães de seus alunos. Yolanda também começa a refletir, a partir da relação com Mario e sua aproximação com a pobreza do bairro onde trabalha. Para as autoras, a ficção nos leva ao interior dos conflitos e tensões que prevalecem naquele lugar. Elas captam a originalidade da *mise en scène* de Gómez na forma

¹⁹ “Those black women whose identities were constructed in resistance, by practices that oppose the dominant order, were most inclined to develop an oppositional gaze”. Tradução livre.

como a diretora transpõe o documentário sobre a ficção e veem na fragmentação uma chave para a leitura do filme, que joga com a ambiguidade criada pela coabitação das duas linguagens (BERTHIER e ROUMETTE, 2008, p. 128-129).

Entendo que o resultado disso seria um modo de recepção complexo por parte do público espectador, “descolonizado” com relação ao cinema “perfeito”. Os seis atores e atrizes profissionais transitam por entre as oito personagens reais que interpretam seus próprios papéis. Os prenomes do ator Mario Balmaseda e da atriz Yolanda Cuellar são mantidos na criação do casal protagonista, como observam as autoras, borrando qualquer possibilidade de ruptura entre realidade e ficção (BERTHIER e ROUMETTE, 2008, p. 130).

Lembro que a imersão da equipe no bairro durante meses criou uma aproximação com seus reais moradores, que não foi quebrada no momento das filmagens. Ao contrário, estavam próximos, partilhavam um cotidiano de amizade.

Para Patricia Torres San Martín, o filme marca uma virada histórica por ser o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher em Cuba, e onde ela explica as raízes do machismo cubano pelo passado colonial, desenvolvendo “uma linguagem fílmica anticonformista e sincera” e, além disso, questionando os limites da Revolução Cubana (SAN MARTÍN, 2001, p. 95).

Berthier e Roumette destacam a importância da película no ranking dos melhores filmes cubanos, apesar de sua discreta estreia em 1977, que gerou polêmica ao expor a miséria e uma situação que não interessava ao governo cubano divulgar (BERTHIER e ROUMETTE, 2008, p. 130-131). *De cierta manera* teve seus momentos de “geladeira”. Durante anos ele não voltou a ser exibido, pois sua temática foi considerada conflitiva para a Revolução (2008, p. 130).

Restritas à análise fílmica de estilo francês, que raramente aprofunda questões de gênero²⁰ e “classe”, Berthier e Roumette nada comentam sobre esse aspecto, exceto para lembrar, no final de seu texto, que a crítica feminista, principalmente nos Estados Unidos, havia feito do filme de Sara Gómez um *cult* do movimento. Não opinam sobre isso (2008, p. 131).

²⁰ Cf. Veiga e Silva, 2013.

Para Ruby Rich, *De cierta manera* pode ser considerado o primeiro filme cubano “pós-revolucionário”, já que, embora simpatizante, não fecha os olhos para as fragilidades da revolução e tematiza questões de raça e gênero. Sua atenção para o mundo interior e o que é implicitamente político faz uma abertura de campo para as mulheres, de acordo com a autora. O *slogan* “o pessoal é político” pode quase ser escutado na exibição do filme. Para Rich, o “revolucionário” passa a ser “revelatório”, a partir do filme de Gómez. E é na arena da ficção realizada por mulheres diretoras que as ideias feministas sobre comportamentos, gestos e estímulos são mais pronunciadas, constituindo novas espectadoras e processos de identificação (RICH, 1991, p. 11-15).

Catherine Davies vai além e situa o filme como “possivelmente o único exemplo do Cinema Imperfeito feminista em Cuba”. Ele “[...] examina o impacto da rápida modernização na formação psicosssexual de identidades genderizadas, no nível do indivíduo e da coletividade”, desafiando a “ideologia patriarcal” tradicional e quebrando com a expectativa de uma resolução prazerosa. “Neste sentido ele é exemplar como o desconstrutivo contra-cinema feminista”. Para Davies, *De cierta manera* “[...] torna explícita a construção da masculinidade e os problemas envolvidos nessa desconstrução e mostra a medida em que a política sexual esteve imbricada em todas as formações culturais e sociais cubanas ao longo da história” (DAVIES, 1997, p. 358-359).

Mas a própria Sara Gómez, bastante engajada, fala uma vez mais, em *Cine Cubano*, sobre o propósito de seu trabalho no cinema, direcionando-o em favor “de los hombres, mujeres y niños del pueblo”:

Por eles e para eles terá que se fazer um cinema sem concessões, que toque a raiz de seus interesses, um cinema capaz de expressá-los em suas contradições e que tenha como objetivo ajudar a fazer de todos nós homens capazes de questionar a vida como um eterno conflito com o meio em que só o homem deva vencer. Será ambicioso demais? Poderemos conseguir? Esse deve ser o propósito²¹ (GÓMEZ, 1979, p. 115).

Sua fala não demonstra a clareza de uma consciência feminista, como reivindicam as autoras citadas. Seu cinema é para “os homens, mulheres e crianças do povo”, é com eles

²¹ “Por ellos y para ellos habrá que hacer un cine sin concesiones, que toque la raíz de sus intereses, un cine capaz de expresarlos en sus contradicciones y que tenga como objetivo ayudar a hacer de todos nosotros hombres capaces de plantearse la vida como un eterno conflicto con el medio en el que sólo el hombre deba vencer. ¿Será demasiado ambicioso? ¿Podremos lograrlo? Ese debe ser el propósito”. Tradução livre.

que se preocupa. Além disso, a cineasta se inclui na expressão do masculino universal, como era comum na época: “nosotros, los hombres” e não “nosotras” ou “nós mulheres”, como se ouvia por todas as partes nas vozes feministas.

A posição da cineasta como mulher aparece em um filme que critica o machismo, situando-o como elemento que obstrui o caminho rumo à modernidade. A Revolução, assim como o socialismo, já falava na igualdade (hoje o termo mais adequado seria equidade) entre homens e mulheres, depois de vencida a luta de classes.

Sara Gómez posicionava-se como uma “revolucionária”, uma atitude que levou para seu longa-metragem. Todos estes elementos nos permitem sugerir que a cineasta estava mais próxima das propostas dos ícones do Nuevo Cine Latinoamericano, e do Cine Imperfecto cubano, do que propriamente das reivindicações feministas, mesmo que sua obra tenha sido apropriada de diversas formas por autoras ligadas ao movimento.

É importante que fique contextualizada a situação das mulheres em Cuba naquele momento, pois no ano seguinte ao filme seria lançado o documento oficial que previa políticas pela igualdade econômica e social, direito ao aborto e o afastamento da religião e seus valores tradicionais. Isso aproxima o filme de Gómez de uma militância pelas causas de seu tempo.

Advertir que o feminismo talvez não fosse sua principal opção não significa invalidar as apropriações de quem trabalha sobre a análise de seu filme, mas apenas situá-las em um campo afastado da paixão e da militância feminista, que pode ser atravessado por diversas propostas, algumas de sensibilidades paralelas, convergentes ou mesmo diversas.

Inspirada no pensamento de Anneke Smelik (1998), busco encontrar a subjetividade da diretora não apenas fora, mas nas relações cartografadas dentro do filme. Assim, infiro que ambas as personagens principais do longa-metragem podem estar entrelaçadas à biografia de Sara, negra e por isso marginalizada, como Mario; de classe média e urbana, portanto privilegiada, como Yolanda. Ao trabalhar a personagem Mario, a diretora rende tributo à situação dos negros pobres em Cuba, situando-os na transição para uma vida mais digna e plena de possibilidades. Já a firmeza da atitude de Yolanda aponta para os traços biográficos de Gómez, emaranhada na teia de seu próprio tempo, quando a luta pela

igualdade fazia parte do cotidiano de cada mulher, que não aceitava mais a assimetria de sua condição social, isso em diversos países.

Com *De cierta manera*, nos deparamos com o desejo de liberdade e igualdade, expandido e levado adiante pelo agenciamento conquistado pelas mulheres latino-americanas que fizeram cinema naquele momento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHIER, Nancy et ROUMETTE, Monique. Un certain regard. In: AMIOT, Julie et BERTHIER, Nancy (dir.) *Cuba: Cinéma et Révolution*. 2 ed. Lyon, France: LE GRIMH, 2008 [2006], pp. 123-131.

BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (orgs.). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Tubarão, SC: Unisul, 2012.

CHIJONA, Gerardo. De cierta manera. *Cine Cubano*, n.93. La Habana, Cuba, 1979, pp. 103-105.

DAVIES, Catherine. Modernity, masculinity and Imperfect Cinema in Cuba. *Screen*, v. 38, n. 4, winter 1997. Glasgow, Scotland, UK, pp. 345-359.

DE LAURETIS, Teresa. *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*. USA, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2007.

GÓMEZ, Sara. *Cine Cubano*, n.93, 1979.

hooks, bell. The oppositional gaze: black female spectators. In: _____. *Real to real: race, class and sex at the movies*. New York/London: Routledge, 2009, p. 253-274.

JOHNSTON, Claire. Women's cinema as counter-cinema. In: _____ (org.), *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000 [1973], p. 22-33.

LOPES, Denilson. Novos cotidianos, novas famílias. In: ADELMAN, Miriam (et al.). *Mulheres, Homens, Olhares e Cenas*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, pp. 163-172.

LOPEZ, Rigoberto. Hablar de Sara, de cierta manera. *Cine Cubano*, n.93. La Habana, Cuba, 1979, pp. 106-115.

PALLENCA VILLA, Rosa María e PALLENCA VILLA, Mercedes. La representación cinematográfica en la construcción de la identidad subjetiva de género y del quehacer político. *III Jornadas Historia Género y Política en los '70*. Universidad de Buenos Aires/Museo Rocca, Argentina, setembro de 2009.

RICH, B. Ruby. An/Other view of New Latin American Cinema. *Iris – a journal of theory on image and sound*, n.13, 1991, pp. 5-27.

SAN MARTÍN, Patricia Torres. Scènes et espaces féminins: quelques cinéastes latino-américaines. *Histoire et Sociétés de l'Amérique latine*. N.14. Paris: Harmattan, 2001, pp. 87-105.

SMELIK, Anneke. *And the mirror cracked – feminist cinema and film theory*. Wiltshire, GB: Macmillan Press, 1998.

VEGA, Pastor. El cine de octubre y el nuevo cine latinoamericano. *Cine Cubano*, n.93, 1979, p. 38-65.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura* - cruzamentos, fugas, especificidades. Tese de doutorado em História Cultural. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013a.

VEIGA, Ana Maria. Tereza Trautman e os homens que eu tive: uma história sobre cinema e censura. *Significação* - Revista de Cultura Audiovisual, v. 40, p. 52-73, 2013b.

VEIGA, Ana Maria. Estéticas e políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro (anos 1970 e 1980). In: HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina C. *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas-SP: Papyrus, 2017, p 77-88.

VEIGA, Ana Maria; SILVA, Alberto da. Estudos de gênero e o cinema francês: entrevista com Geneviève Sellier. *Estudos Feministas*, v.22, n.1, janeiro-abril 2013, p. 343-359.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

Sara Gómez. *De cierta manera*. 72 min. PB. 16mm. Cuba, 1974.

Pastor Vega. *Retrato de Teresa*. 103 min. PB. 35mm. Cuba, 1979.