

MARGOT BENACERRAF: (NÃO) PIONEIRA DO NUEVO CINE LATINOAMERICANO

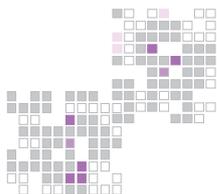
MARGOT BENACERRAF: (NON) PIONEER OF NUEVO CINE LATINOAMERICANO

MARGOT BENACERRAF: (NO) PIONERA DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

Marina Cavalcanti Tedesco

■ Professora do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual e do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado da FAPERJ. Pós-doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

■ E-mail: ninafabico@gmail.com



RESUMO

A venezuelana Margot Benacerraf realizou, nos anos 1950, dois filmes de grande repercussão. As relações entre tais obras, o projeto de cinema da diretora e o Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) são muitas. Porém, Benacerraf quase não é citada nas publicações sobre esse movimento. Pretendemos, neste artigo, demonstrar que: 1) Benacerraf é uma (não) pioneira do Nuevo Cine Latinoamericano; 2) ela esteve conectada de várias maneiras com o NCL, seus eventos e participantes; e 3) sua invisibilidade na história do movimento se deve a diferentes aspectos do machismo que estrutura nossa região, e que invisibiliza e interrompe carreiras de mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: MARGOT BENACERRAF; (NÃO) PIONEIRA; NUEVO CINE LATINOAMERICANO; INVISIBILIDADE HISTÓRICA.

ABSTRACT

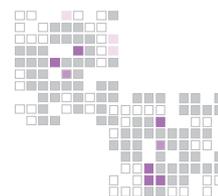
The Venezuelan Margot Benacerraf directed, in the 1950s, two films of great repercussion. There are many relationships between the director's film project and Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). However, Benacerraf is hardly mentioned in publications about this movement. We intend to demonstrate that: 1) Benacerraf is a (non) pioneer of Nuevo Cine Latinoamericano; 2) she has been connected in many ways with the NCL, its events and participants; and 3) her invisibility in the movement's history is due to different aspects of the sexism that structures Latin America, and makes women's careers invisible and disruptive.

KEYWORDS: MARGOT BENACERRAF; (NON) PIONEER; NUEVO CINE LATINOAMERICANO; HISTORICAL INVISIBILITY.

RESUMEN

La venezolana Margot Benacerraf ha realizado, en los años 1950, dos filmes de gran repercusión. Las relaciones entre esas obras, el proyecto de cine de la directora y el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) son varias. Sin embargo, Benacerraf casi no es citada en las publicaciones sobre el movimiento. Pretendemos, en ese artículo, demostrar que: 1) Benacerraf es una (no) pionera del Nuevo Cine Latinoamericano; 2) ella estuvo conectada de distintas maneras con el NCL, sus eventos y participantes; e 3) su invisibilidad en la historia del movimiento se debe a diferentes aspectos del machismo que estructura nuestra región, y que invisibiliza y interrumpe trayectorias de mujeres.

PALABRAS CLAVE: MARGOT BENACERRAF; (NO) PIONEIRA; NUEVO CINE LATINOAMERICANO; INVISIBILIDAD HISTÓRICA.



1. Introdução

Margot Benacerraf, considerada a primeira diretora de cinema da Venezuela¹, realizou, nos anos 1950, dois filmes de grande repercussão nacional e internacional. Porém, apesar de seus êxitos, aos quais retornaremos adiante, não conseguiu dar continuidade à carreira de cineasta, dedicando-se a atividades de formação, fomento, difusão e conservação cinematográficas. Hoje, com 96 anos, está à frente de uma fundação que leva seu nome² – a qual preserva seu enorme acervo –, mantém duas videotecas na Universidad Central de Venezuela e promove exposições em diferentes espaços.

A despeito da brevidade de sua atuação como diretora, Benacerraf é bastante homenageada até os dias de hoje – especialmente fora da América Latina (com exceção da Venezuela), o que não é um dado sem importância para este texto. Em 1990, sua longa-metragem *Araya* (1959) foi uma das cinco películas selecionadas para a retrospectiva do cinema latino-americano organizada pelo Neighborhood Film Video Project, da Filadélfia. E, em 1994, tal obra foi a única latino-americana exibida na programação comemorativa dos cem anos de cinema do Festival Internacional de Pesaro (GRIONI, 2007).

Não obstante, Margot Benacerraf ainda é muito pouco referida nas publicações que abordam a história do cinema latino-americano, e o mesmo se pode dizer sobre aquelas que tratam da

história do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Em ambos os casos, Benacerraf, quando citada, é vista isoladamente, e não inserida e participante de uma rede de realizadores que construía um projeto cinematográfico subcontinental.

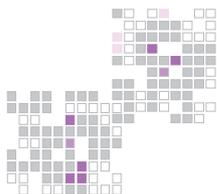
Diante do que foi acima apresentado, pretendemos, com este artigo, demonstrar que: 1) ao contrário do que a maior parte de bibliografia indica até então, Benacerraf teve papel expressivo nos anos que precederam o NCL, sendo uma das influências para o que viria depois; 2) ela esteve conectada de muitas maneiras com tal movimento, seus eventos e participantes; e 3) sua invisibilidade na história do NCL não pode ser atribuída a nenhuma especificidade da diretora ou de sua filmografia, e sim a diferentes aspectos do machismo que estrutura nossa região, e que, somados, invisibiliza(ra)m e interrompe(ram)m as carreiras de tantas mulheres.

Para alcançarmos nossos objetivos, organizamos o presente texto em quatro partes. Na primeira, apresentaremos brevemente a realizadora, selecionando, em sua biografia, as informações mais relevantes para as discussões que empreenderemos em momento ulterior. Na segunda, analisaremos *Araya* a partir de alguns intercâmbios que podem ser estabelecidos com a produção cinematográfica latino-americana que se contrapunha aos padrões hollywoodianos à época e se voltava à construção de imagens que correspondessem ao que seria a verdadeira identidade nacional e/ou subcontinental.

Na terceira, dissertaremos sobre os intercâmbios e as semelhanças entre Margot Benacerraf e alguns nomes-chave do NCL. Para isso, valeremo-nos de documentos, da recuperação de trajetórias e da análise fílmica para comparar *Araya* a filmes reconhecidos como fundadores do movimento: *El méjano* (Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1955), *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955) e *Tire Dié* (Fernando Birri,

1 Em seu texto “Cineastas Pioneras de América Latina”, Paulo Antonio Paranaguá afirma que a espanhola Prudencia Griffel “escreveu e quem sabe dirigiu, em colaboração com seu marido, curtas-metragens de tema religioso” (1996, p. 21) no final da década de 1910 e início da de 1920. No entanto, ainda são necessárias mais pesquisas para estabelecer o papel exato que Griffel teve nessas produções.

2 Este artigo não seria possível sem o acolhimento online e presencial da Fundación Margot Benacerraf, o qual se deu através de conversas, entrevistas, disponibilização do acervo para pesquisa e digitalização de materiais selecionados. Agradeço a todas e todos que lá trabalham, especialmente a Margot Benacerraf e a Milvia Villamizar.



Argentina, 1958/1960). Trataremos também de *Barravento* (Glauber Rocha, Brasil, 1961), pois queremos explicitar que o cinema de Margot Benacerraf influenciou, entre outros, Glauber Rocha, expoente do Cinema Novo e do NCL.

No quarto e último segmento do artigo, exporemos nossas contribuições para se compreender a pouca importância dada a Benacerraf na história do NCL. Pretendemos, assim, não apenas promover o necessário aumento da visibilidade de Margot Benacerraf dentro da história do cinema latino-americano e mundial (complemento) como também trabalhar a história das mulheres a partir da lógica do suplemento, conforme proposto por Joan Scott³ (1992).

2. Margot Benacerraf: uma breve apresentação

Nascida em 1926, em Caracas, Margot Benacerraf, desde cedo, demonstrou que não se conformaria aos papéis de gênero do seu tempo. Oriunda de uma família de raízes espanholas e marroquinas, recebeu uma formação tradicional e praticamente não teve vínculos com as artes. Assim,

Quando Margot informa à família seu desejo de terminar o ensino fundamental e cursar o médio⁴ causa um grande escândalo; nessa época

3 No seu texto *História das Mulheres*, Joan Scott identifica que a maioria dos estudos desenvolvidos nesta área ainda opera sob a lógica do complemento, pois busca “de alguma forma, incluir as mulheres como objetos de estudo, sujeitos da história” (SCOTT, 1992, p. 77). É como se o ser humano universal pudesse “incluir as mulheres e proporcionar evidência e interpretações sobre as várias ações e experiências das mulheres no passado” (SCOTT, 1992, p. 77). A autora aponta que, apesar disso, a história das mulheres sempre será também um suplemento, uma “força política potencialmente crítica, uma força que desafia e desestabiliza as premissas disciplinares estabelecidas” (SCOTT, 1992, p. 77).

4 “Bachillerato” é um termo em espanhol que pode se referir a distintos momentos da formação escolar e universitária, variando a cada época e país. Contudo, pelo contexto, é possível apreender que Grioni se refere, aqui, aos últimos anos do ensino fundamental e ao

o comum era que as meninas estudassem até o sexto ano, pois sabendo cozinhar e bordar já estavam prontas para se casarem. A preocupação familiar se manifestava a cada ano, na espera de que Benacerraf abandonasse os estudos, mas não foi isso que aconteceu⁵ (GRIONI, 2009, p. 6, tradução nossa).

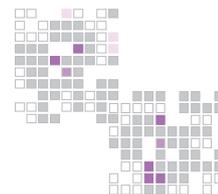
Motivada por um prêmio recebido por um ensaio, ingressou na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Central da Venezuela, onde começou a colaborar com revistas nacionais e estrangeiras com textos sobre cultura – colaboração que perdurou vários anos. Muito próxima do teatro, foi vencedora de um concurso para obras teatrais organizado pela Universidade de Columbia. Como prêmio, passou três meses estudando em Nova York, e foi nesta temporada que descobriu o cinema. Pouco depois, em outubro de 1949, Benacerraf iniciou sua formação no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos – IDHEC, em Paris.

O IDHEC estava, à época, entre as escolas de cinema mais prestigiadas do mundo, e, além de Margot Benacerraf, outros nomes importantes para o NCL passaram por lá: Eduardo Coutinho, Humberto Ríos, Nelson Pereira dos Santos, Paul Leduc, Ruy Guerra entre outros. No entanto, antes de concluir seus estudos, a diretora precisou voltar à Venezuela. E, logo em seguida ao seu retorno, começou a trabalhar naquela que seria sua primeira obra cinematográfica: *Reverón* (1952).

Percebe-se, nesse média-metragem documental, dedicado ao pintor venezuelano que emprestou seu nome ao filme, um esforço

ensino médio.

5 Tradução livre do original: “Cuando Margot informa a la familia su deseo de estudiar bachillerato aquello causa un gran escándalo; en esa época lo lógico era que las niñas estudiaran hasta sexto grado, pues al saber coser y bordar ya estaban listas para casarse. La preocupación se manifestaba cada año a la espera de que la muchacha abandonara los estudios, pero no fue así”.



de valorização da cultura nacional e popular por meio do cinema, algo que também ocorria em outros lugares da América Latina e que seria fundamental para a constituição do Nuevo Cine Latinoamericano⁶. Suas qualidades, que vão para além da recém citada, foram percebidas nacional e internacionalmente.

Premiado em seu país e selecionado para Berlim, Edimburgo, entre outros festivais, *Reverón* recebeu uma crítica elogiosa de André Bazin, publicada no jornal *Le Monde* (GRIONI, 2007), assim como uma menção positiva na influente revista *Cahiers du Cinéma* (CISNEROS, 1997): “se apresenta a ocasião para recordar *Reverón* [...] exibido em Berlim e antes em Cannes: filme bastante excepcional por seus traços de originalidade e intensidade singular” (CAHIERS DU CINÉMA apud CISNEROS, 1997, p. 129, grifo do autor, tradução nossa).

A despeito de tal circulação exitosa – bem mais exitosa que a da maioria dos filmes de estreia de diretores latino-americanos que conseguiram ter carreiras longevas – seriam necessários sete anos de árduo esforço para que Margot Benacerraf lançasse aquela que foi, ao mesmo tempo e paradoxalmente, sua segunda, mais bem-sucedida e última película: *Araya*. Este longa-metragem de ficção, que acompanha a vida laboral (e, em menor medida, doméstica) de três famílias durante 24 horas e mostra a enorme exploração vivida pelos trabalhadores em uma salina de extração artesanal na localidade venezuelana homônima à produção, estreou

vencendo o Prêmio Internacional da Crítica (FIPRESCI) e o Prêmio da Comissão Superior Técnica do Cinema Francês, no Festival de Cannes. “O Prêmio Internacional da Crítica foi dividido *ex aequo* com *Hiroshima mon amour*, e o assombro pelo triunfo não foi apenas por se tratar de uma cinematografia desconhecida, mas também porque a diretora era uma mulher, pequena e esperta” (GRIONI, 2007, p. 32). Depois de Cannes, muitos outros festivais se sucederam: Moscou, Locarno, Veneza, Edimburgo, São Francisco, entre outros.

Mais uma vez, a revista *Cahiers du Cinéma* se manifesta a respeito de uma obra de Benacerraf:

Uma película que chega até nós do outro lado do mundo nos demonstra o que pode ser obtido quando um mínimo de artifício intervém entre o sujeito e a resposta pessoal do diretor. O filme venezuelano Araya, dirigido por Margot Benacerraf (Vencedora do Prêmio Internacional da Crítica junto com Hiroshima, mon amour), aproxima-nos carinhosamente de uma comunidade isolada de pescadores e de salineiros⁸ (CAHIERS DU CINÉMA apud CISNEROS, 1997, p. 130, grifos do autor, tradução nossa).

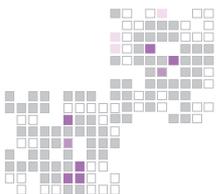
Margot Benacerraf tentou realizar muitos projetos depois de *Araya*⁹, mas o caso mais

6 Segundo Ambrosio Fornet (2007), um dos três compromissos iniciais do *Nuevo Cine Latinoamericano* era o engajamento dos integrantes do movimento no desenvolvimento e fortalecimento da cultura nacional, simultaneamente ao enfrentamento da penetração ideológica imperialista e demais formas de colonialismo cultural.

7 Tradução livre do original: “Se presenta la ocasión de recordar a *Reverón* [...] presentado ya en Berlín y antes en Cannes: filme bastante excepcional por sus caracteres de originalidad e intensidad singular”.

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

9 Em consulta ao acervo de Margot Benacerraf, encontramos ao menos cinco projetos pós-*Araya* não realizados, desde super produções em estado muito avançado (como é o caso de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, que chegou a ter inclusive cronograma de filmagem), até institucionais de orçamento bastante modesto. Em todos os casos, o esforço de Margot



emblemático para a discussão proposta neste artigo foi sua tentativa de filmar o roteiro que ela e Gabriel García Márquez escreveram baseados no argumento do colombiano que, alguns anos depois, transformou-se no conto “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada” (1972)¹⁰. A despeito de ter exibido seus filmes nos principais festivais do mundo e dos importantes prêmios que conquistou, a cineasta conseguiu, após muito esforço e tendo contatos em diversos países, encontrar apenas um produtor que se dispusesse a viabilizar a ideia tal como ela a concebera, em uma evidente falta de confiança na sua capacidade e desrespeito às suas decisões artísticas. E, na medida em que esse produtor foi preso por problemas fiscais, “Gabo me disse que ele tinha esperado demais que já tinha uma nova equipe de trabalho [*Eréndira*, dirigido por Ruy Guerra, foi lançado em 1983]¹¹” (GIL, 2019, p. 146, tradução nossa).

Grioni (2007) apresenta como empecilhos para a efetivação do projeto o fato de García Márquez ainda não ser tão conhecido à época, o receio dos possíveis coprodutores aos aspectos inovadores da narrativa e a imposição (a qual Benacerraf não aceitava) que as gravações ocorressem na Europa, e não na Guajira venezuelana. Sem diminuir a importância dos fatores recém citados, defendemos que o fato de ser mulher foi determinante para que Margot Benacerraf, ao contrário de grandes nomes do Nuevo Cine Latinoamericano (tais como Nelson Pereira dos Santos, Fernando Birri, Glauber Rocha etc.), não

conseguisse fazer a passagem de produções com duas pessoas na equipe para películas de maior porte. Se ainda hoje vemos isso acontecer com cineastas mulheres, imaginemos o que vivenciava essa pioneira nos anos 1950, 1960 e 1970.

Resumidamente, essa é a incrível e triste história de como uma das pessoas com mais êxitos e prêmios em atividade no cinema latino-americano à sua época (inclusive quando comparada com diretores homens) teve sua vida toda vinculada ao audiovisual, mas nunca mais na condição de realizadora, como era seu desejo.

3. *Araya*: uma análise em diálogo com o cinema latino-americano

Margot Benacerraf descobriu a existência de Araya por acaso, ao ler uma revista na casa de amigos. Trabalhando naquele momento em um filme intitulado *El tríptico de Navidad*, no qual cada segmento de meia-hora se passaria em uma localidade diferente da Venezuela, partiu para a impressionante paisagem de sal a fim de encontrar a história que contaria na região da costa – as demais, já definidas, seriam filmadas em *los llanos*¹² e nas montanhas (GRIONI, 2007).

Ao conhecer melhor o lugar, sua população e história, a realizadora abandonou o projeto original, pois percebeu que “*Araya* não poderia se limitar a um segmento: era uma obra completa¹³” (BENACERRAF, 1974, p. 88, grifo da autora, tradução nossa). Uma das surpresas de Benacerraf foi encontrar um imponente castelo em ruínas. A investigação do passado colonial de Araya pode ser vista nos primeiros sete minutos da película. Valendo-se de narração e de planos com belíssimas composições e alto contraste nas imagens em preto e branco do mar, das dunas e do castelo, o público é informado da importância

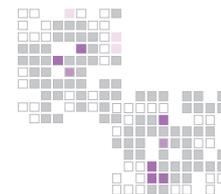
é impressionante. Há vasta pesquisa, orçamento e cartas tentando viabilizá-los.

10 Em algumas fontes, o roteiro de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* é atribuído apenas a Gabriel García Márquez. Contudo, muitos indícios apontam para um roteiro a quatro mãos, construído tanto presencialmente quanto à distância, e, para o qual, a pesquisa realizada por Margot Benacerraf na Guajira venezuelana foi fundamental.

11 Tradução livre do original: “Gabo me dijo que él había esperado demasiado y que ya tenía un nuevo equipo de trabajo”.

12 A região da América do Sul conhecida como *los llanos* é uma vasta planície tropical situada em parte da Colômbia e da Venezuela.

13 Tradução livre do original: “*Araya* no se podía limitar a un cuento: era una obra en su totalidad”.



que Araya, aparentemente tão erma e isolada, teve outrora.

Um pouco antes de oito minutos, o narrador afirma: “450 anos se passaram desde aquele descobrimento até este amanhecer¹⁴” (1959, tradução nossa). Assim, instaura-se o presente na obra. Dali em diante, acompanhamos um dia na vida de três famílias: os Pereda, salineiros que trabalham durante toda a noite e ao amanhecer despejam o sal coletado nas enormes pirâmides brancas em troca de algumas moedas; os Salazar, salineiros diurnos, que também vendem a cada manhã o fruto de sua jornada por valores ínfimos; e os Ortiz, pescadores de um povoado vizinho que abastecem com seus peixes os pobres salineiros de Araya (sendo, portanto, também mal remunerados).

Embora muitas vezes tido como um documentário, *Araya* é uma ficção, como explicou Margot Benacerraf em diversas entrevistas:

É a história concebida e filmada não como um documentário, e sim como uma película com atores reais da vida destas três famílias, caso se queira, com a técnica do neorealismo italiano, com atores não profissionais, mas filmada profissionalmente, estudando cada tomada, dirigindo cada personagem do filme como se fosse um ator profissional¹⁵ (SOSA apud GRIONI, 2007, p. 30, tradução nossa).

Em conversa com a diretora, em 25 de fevereiro de 2022, ela nos contou que as intérpretes da menina Carmen e de sua avó, que protagonizam uma das sequências mais belas do filme – o enfeitar dos túmulos do cemitério com conchas,

14 Tradução livre do original: “450 años han pasado desde aquel descubrimiento hasta este amanecer”.

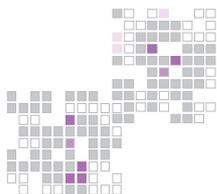
15 Tradução livre do original: “Es la historia concebida y filmada no como un documental, sino como una película de actores reales de la vida de estas tres familias, si se quiere, con la técnica del neorealismo italiano, con actores no profesionales, pero filmada profesionalmente, estudiando cada toma, dirigiendo a cada personaje de la película como si fuera un actor profesional”.

já que não havia flores na região das Salinas –, não apenas não eram da mesma família, como viviam em povoados próximos, porém diferentes.

O rigor e a estética das imagens de cada tomada, que tanto se destacaram em Cannes e outros importantes festivais, remetem-nos imediatamente aos céus do diretor de fotografia mexicano Gabriel Figueroa e às películas *Redes* (Fred Zinnemann & Emilio Gómez Muriel, México, 1936) e *O Cangaceiro* (Lima Barreto, Brasil, 1953). Estabelecer esses diálogos não significa afirmar que as obras supracitadas foram influências diretas para Margot Benacerraf, que nos afirmou categoricamente, em entrevista concedida por e-mail, não ter visto nenhuma delas na década de 1950 (BENACERRAF, 2021). Trata-se de destacar que havia, em diversos países da América Latina, um esforço de construir imagens que se afastassem do padrão hollywoodiano. Eram as chamadas imagens próprias, que seriam capazes de expressar a verdade de uma identidade nacional e/ou regional e muitas vezes se traduziam, em termos fotográficos, em uma luz dura e natural, grande profundidade de campo e alto contraste.

Se, na banda imagética, *Araya* se aproxima da produção latino-americana anti-hollywoodiana do seu tempo, sua narração é bastante diferente. Portadora de uma forte crítica social, como muitas das películas daquele momento que visavam levar às telas as injustiças e desigualdades de nosso subcontinente, o caminho do texto de *Araya*, de autoria de Margot Benacerraf e Pierre Seghers, é poético. Assim está escrito em seus créditos de encerramento: “[...] os habitantes de Araya tornaram possível a realização dessa película, para a qual trouxeram o insólito de sua vida cotidiana real – e talvez também poesia¹⁶” (tradução nossa).

16 Tradução livre do original: “Los habitantes de Araya hicieron posible la realización de esta película a la cual aportaron lo insólito de su vida cotidiana aquí verdad – quizá también poesía”.



Podemos citar, a título de ilustração, a sequência que tem início aos 13 minutos e nos explica quem é a família Pereda. Seu plano inicial mostra

Beltrán, o patriarca, que, junto com dezenas de homens, carrega um grande cesto com 64 quilos de sal sobre a cabeça.

Ilustração 1 – Beltrán e outros trabalhadores da salina entregam sua produção

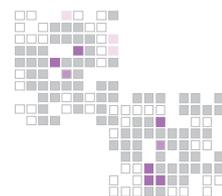


Fonte: Araya (1959).

Combinada com as imagens, a narração sobre cada um dos filhos de Beltrán emociona com sua denúncia poética do trabalho infantil e na forma como combina a beleza da forma com a dureza do conteúdo. Enquanto ouvimos o trecho transcrito a seguir, vemos, entre outras, as imagens que compõem a ilustração 2: “Os Pereda são quatro.

Fortunato tem 25 anos. 15 ajudando Beltrán na entrega [do sal]. 15 anos de noites sem sonhos. Depois de Fortunato vem Cesar. Cesar tem nove anos. E um futuro de sal diante dele. Tónico é o menor. E esta será a única recordação de sua infância¹⁷” (tradução nossa).

Ilustração 2 – O patriarca Beltrán e seus filhos, de diferentes idades, trabalham na salina



17 Tradução livre do original: “Los Pereda son cuatro. Fortunato tiene 25 años. 15 ayudando a Beltrán en la entrega. 15 años de noches sin sueños. A Fortunato, le sigue Cesar. Cesar tiene nueve años. Y un porvenir de sal delante de él. Tónico es el menor. E este será el único recuerdo de su infancia”.



Fonte: *Araya* (1959).

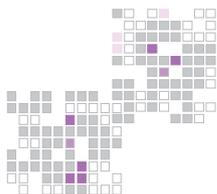
A denúncia da exploração daqueles trabalhadores e das suas condições precárias de vida (que provavelmente persistiriam mesmo com a passagem do modo artesanal de extração de sal para o mecânico, uma mudança que só aparece no final do filme) como metáfora de seu país e da própria América Latina foi estruturante para a decisão de realizar *Araya*:

O problema da Venezuela estava transposto para Araya de um ponto de vista humano, talvez um pouco alegoricamente. O fundamental era o enfrentamento de 400 anos, um país que ficou, como muitos outros de nosso continente, de 1500 até 1900 sem nenhuma evolução, sem nenhum enriquecimento, violentamente explorado. [...] Araya entre dois mundos: o antigo e o moderno. Em um, dois meses, Araya

se transformou na planta mais moderna de sal da América Latina, mas as estruturas seguiam sendo de um mundo antigo, primitivo, rudimentar¹⁸ (BENACERRAF, 1974, p.88, tradução nossa).

Margot Benacerraf estava totalmente conectada a motivações que só se intensificariam e que, na década seguinte, seriam elementos

18 Tradução livre do original: “El problema de Venezuela estaba traspuesto en Araya desde un punto de vista humano, quizás un poco alegoricamente. Lo fundamental era el enfrentamiento de 400 años, un país que ha pasado, como muchos otros de nuestro continente, de 1500 a 1900 sin ninguna evolución, sin ningún enriquecimiento, violentamente explotado. [...] Araya entre dos mundos: el antiguo y el moderno. Un cambio de un mes, en dos meses, logró transformar a Araya en la planta más moderna de sal de América Latina, pero las estructuras seguían siendo de un mundo anciano, primitivo, rudimentario.”



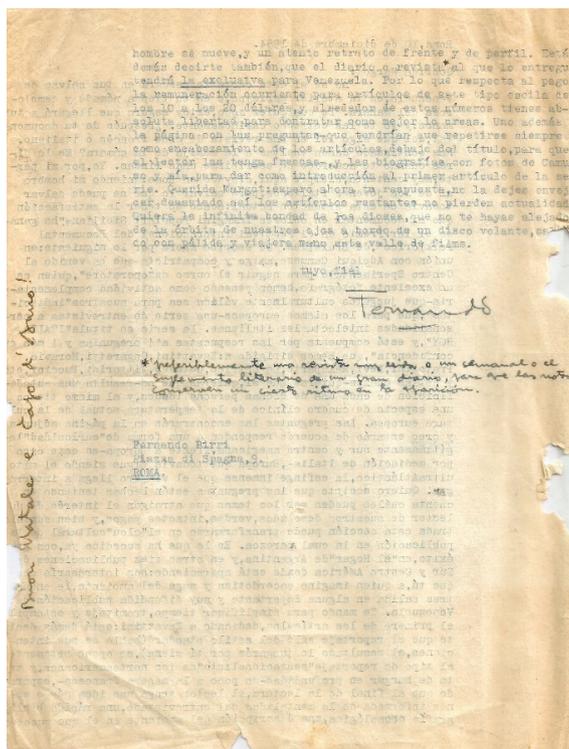
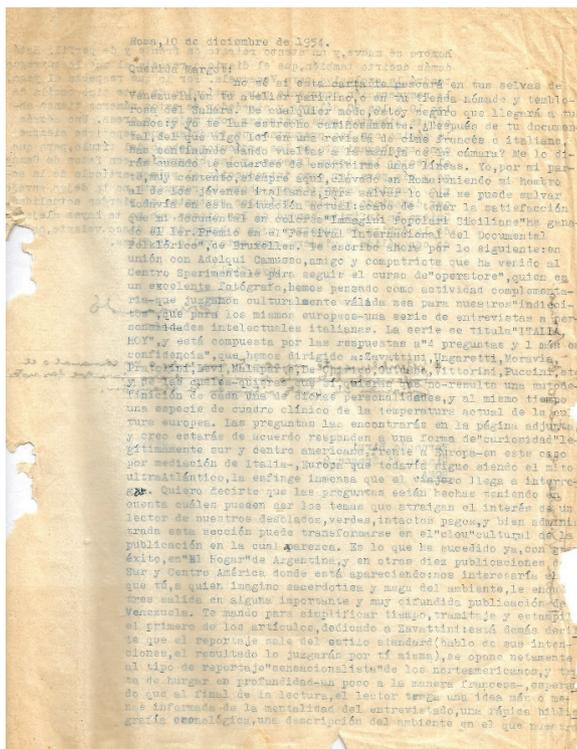
basilares do Novo Cine Latinoamericano. Não é coincidência que, em meados da década de 1950, ela, Fernando Birri e Nelson Pereira dos Santos estivessem em contato.

Então começou uma história muito curiosa, uma espécie de correspondência interna entre todos os que tínhamos uma inquietude de fazer cinema na América Latina. Comecei a me corresponder, mesmo sem nos conhecermos, com Nelson Pereira dos Santos, que queria filmar Rio 40 Graus, e me propus a trabalhar

junto. Se formou todo um circuito epistolar entre nós, Trélez [Danilo Tréles] no Uruguai, Birri, em Buenos Aires. O que nos unia era um desejo urgentíssimo que tínhamos de fazer cinema¹⁹ (BENACERRAF, 1974, p. 86, grifo da autora, tradução nossa).

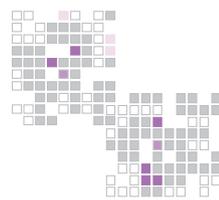
Uma parte pequena dessa correspondência, a saber, algumas cartas trocadas entre Birri e Benacerraf entre os anos de 1954 e 1956, está no acervo da diretora.

Ilustração 3 – Carta de Fernando Birri a Margot Benacerraf, datada de 10 de dezembro de 1954, cujo conteúdo demonstra que o início da correspondência era anterior a esta data



Fonte: Birri (1954) disponível em Fundación Margot Benacerraf.

19 Tradução livre do original: “Entonces comenzó una historia muy curiosa, una especie de correspondencia interna entre todos los que teníamos una inquietud por hacer cine en América Latina. Empecé a escribirme, sin conocernos, con Nelson Pereira dos Santos, que quería filmar *Río, Cuarenta Grados*, y me propuso trabajar junto. Se formó todo un circuito epistolar entre nosotros, Trélez en Uruguay, Birri, en Buenos Aires. Lo que nos unía era un deseo urgentísimo que teníamos de hacer cine”.



Se a carta de 1954 é mais “utilitarista”, pois Birri pede ajuda de Benacerraf para publicar entrevistas que realizara com cineastas italianos em alguma revista venezuelana (e receber por isso), em 1956 lhe escreve:

Acredito que mais de uma vez falamos que nossa experiência europeia [os dois fizeram formação em cinema na Europa] só vai adquirir seu sentido completo no momento que a integremos dentro da grande aventura americana, ou seja, no exato momento em que tudo visto, ouvido e caminhado, volte para nossas terras, dirija-se a seus rios, e neste húmus vital, úmido e denso, deixemos cair as sementes que com tanta paciência juntamos²⁰ (BIRRI, 1956, p. 1, tradução nossa).

Poucos dias depois, Margot Benacerraf lhe responde: “estou completamente de acordo contigo que nossa atividade agora deve ser agora desenvolvida nessas terras [ao ler estas linhas, é impossível não lembrar da sua insistência para rodar Eréndira em solo latino-americano]²¹” (BENACERRAF, 1956, p. 1, tradução nossa). E questiona sobre a possibilidade de uma coprodução venezuelana-argentina para filmar *Casas Muertas* (1955), livro de Miguel Otro Silva, e *Yawar Fiesta* (1941), obra literária de José María Arguedas. “A ideia seria a de formar um grupo técnico, unido, ágil, amigo²²” (BENACERRAF, 1956, p. 1, tradução nossa). A dimensão coletiva,

20 Tradução livre do original: “Creo que ya más de una vez habíamos hablado que nuestra experiencia europea solo adquirirá su sentido completo en el momento en el cual la integremos dentro de la gran aventura americana, es decir, en el exacto momento en el que todo lo visto, oído y caminado, vuelva hacia nuestras tierras, se encauce en sus ríos, y en este húmus vital, húmedo y denso, dejemos caer las semillas que hemos ido con tanta paciencia juntando”.

21 Tradução livre de: “estoy completamente de acuerdo contigo en nuestra actividad que debe ser ahora desarrollada en estas tierras”.

22 Tradução original de: “La idea sería, la de formar un grupo técnico, unido, ágil, amigo”.

as intenções políticas, o conteúdo dos livros em questão, o intento de integração latino-americana, o modo de produção subentendido, tudo nessa proposta grita aquilo que na década seguinte se chamaria NCL.

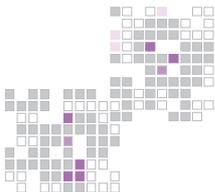
Assim, diante das muitas conexões de *Reverón* e, principalmente, de *Araya* com os filmes anti-hollywoodianos e de denúncia social de seu tempo, e do ideário comum e intercâmbios que a realizadora teve com esses diretores considerados seminais (e aqui nos valemos intencionalmente de uma palavra associada ao sexo masculino) do NCL, perguntamo-nos: por que Margot Benacerraf não é considerada uma pioneira do Nuevo Cine Latinoamericano? Dedicaremos a responder tal questão a partir de agora.

4. Margot Benacerraf: (não) pioneira do *Nuevo Cine Latinoamericano*

Quando começamos a questionar as razões pelas quais a historiografia do Nuevo Cine Latinoamericano deixou Margot Benacerraf de fora da lista de seus precursores, ouvimos dois tipos de respostas, ambas refutadas ao longo dos avanços de nossa pesquisa. A primeira delas era que a poesia da narração de *Araya* estava demasiadamente distante do tom militante que se consagraria no movimento engendrado no fim dos anos 1960, quando a escritura dessa história dava seus primeiros e decisivos²³ passos. Para verificarmos tal resposta, resolvemos comparar o longa-metragem de Benacerraf com obras unanimemente apontadas como fundadoras do NCL. Como exposto no início do texto, são elas *El Mégano*, *Rio 40 Graus* e *Tire Dié*.

El Mégano é um dos pouquíssimos filmes realizados antes da revolução de 1959 que foi

23 Como destacamos em produção anterior (TEDESCO, 2020), a história do NCL ainda hoje está muito baseada no que cineastas e críticos escreveram durante ou logo após seus principais acontecimentos, embora, evidentemente, tenham sido feitas algumas revisões, em especial nos últimos anos.



considerado cinema cubano de verdade depois de instaurado o novo regime na ilha. Seus diretores, Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, estão entre os mais famosos cineastas latino-americanos – no caso de Espinosa, pelas suas produções, mas também pela autoria do manifesto “Por un cine imperfecto” (1969).

Durante a maior parte dos quase 25 minutos da produção, vemos homens, mulheres e crianças na lida. Eles cortam troncos dentro das águas de um rio pantanoso, que depois serão transportados e vendidos a preços módicos. Somos apresentadas, também, as suas casas, humildes, construídas com os materiais disponíveis. É preciso pouco tempo para compreendermos as condições de vida paupérrimas daquelas pessoas e a exploração à qual estão sujeitas.

Em um determinado momento, alguns homens de juntam para tentar enfrentar o patrão. Contudo, devido a um incêndio e às necessidades imediatas dos demais trabalhadores, o enfrentamento fracassa. Para que entendamos esse último fator, a montagem nos mostra a expressão titubeante de um deles, um plano de uma mulher com suas filhas à frente de uma casa pobre e, a seguir, ele aceitando, contrariado, o que o chefe lhe oferece. Como um dos líderes do levante aparece no fim da película com raiva no rosto e punho cerrado, a sensação de que o público fica é que ele seguirá lutando.

Filmado em condições muito precárias, *El Mégano* é composto basicamente por trilha e imagens. Isso justifica, por exemplo, a necessidade da sequência que descrevemos. E o resultado traz muitas semelhanças políticas com *Araya*. A denúncia é a tônica da obra e, da mesma forma que no longa-metragem venezuelano, não se aponta para as causas da exploração ou para uma saída (embora mostre o esforço de organização de alguns trabalhadores, o filme não exorta o público nesse sentido).

Rio 40 graus é icônico não apenas na história

do cinema latino-americano, mas também na do cinema brasileiro. Dirigido por Nelson Pereira dos Santos e lançado em 1955, mesmo ano de *El Mégano*, traz para as telas diversas histórias, classes, raças e nacionalidades entrelaçadas. Contudo, a despeito do drama do jogador Foguinho e dessa pluralidade, a ênfase é na luta pela sobrevivência das pessoas do morro.

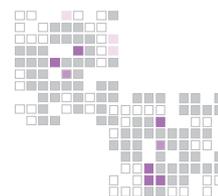
Os meninos vendedores de amendoim enfrentam guardas, aproveitadores e o preconceito social; as mulheres mais velhas se apoiam porque sabem que não podem contar com ninguém além delas mesmas para cuidarem de si e de suas famílias; os pequenos comerciantes tentam evitar calotes; a moça bonita briga com o valentão da comunidade para namorar quem quer, e não ele.

A desigualdade social salta aos olhos. O abandono de parte da população (negra, moradora de favela) também. Mas tudo isso é combinado com samba, futebol, belas paisagens, brincadeiras e alegria. *Rio 40 graus* denuncia, mas não se torna um filme “duro” ou “pesado” por isso. Em comparação com *El Mégano* e *Araya*, é, na maior parte do tempo, mais “leve”. E, assim como eles, não aponta as causas dos problemas que evidencia ou apresenta soluções.

Finalmente, chegamos a *Tire dié*. “Primeira pesquisa social filmada pelo Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral²⁴” (de acordo com o *lettering* de abertura da produção) e obra clássica de Fernando Birri, contou com duas versões, uma de 1958 e a outra de 1960. Analisaremos, neste texto, a última delas, que seria a definitiva, conforme consta nos seus créditos.

Após alguns minutos de imagens aéreas de Santa Fé e uma narração que cita os mais variados dados demográficos da cidade (por exemplo,

²⁴ Tradução livre do original: “Primera encuesta social filmada por el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral”.



qual a população, quanto se consome na sede do governo e o número de salões de beleza para mulheres), aterrissamos na periferia. Para sermos precisos, na linha de um trem onde as crianças se preparam para correr ao lado dos vagões enquanto gritam para os passageiros *tire dié*²⁵.

Mas até vermos isso acontecer, no final da película, em sequências impactantes pelo risco corrido por meninos e meninas, mas também pelo som que seus apelos, juntos, acabam formando, há mais de 20 minutos de leitura, em voz sobreposta, das respostas às entrevistas realizadas com a população do local (é possível escutar as respostas originais, bem baixinho, ao fundo), acompanhadas de imagens que mostram a precariedade absoluta do local. Os testemunhos são muito fortes, ainda que comuns na América Latina de ontem e hoje: crianças sem estudar, homens e mulheres desempregados, estas últimas enfrentando a dificuldade adicional de conciliar o cuidado com os filhos e o trabalho...

Pela “cruza” da banda imagética e sonora; pelos acordos de crença e veracidade que se estabelecem entre cineasta e público no caso de um documentário; pela forma direta de expor seu conteúdo, sem se valer da poesia ou da cultura popular; pela presença constante da fala dos personagens, mesmo que dita por atores; *Tire dié* pode ser considerado um filme “mais político” que *El Mégano*, *Rio 40 graus* e *Araya*. Não obstante, como nos outros três, não há explicações estruturadas sobre as causas da situação levada às telas ou propostas que possam modificá-la.

Percebe-se, a partir da análise feita, que o longa-metragem de Margot Benacerraf guarda muito mais semelhanças que diferenças com as obras seminais do NCL, o que não surpreende, já que nossa pesquisa demonstrou que todos esses cineastas participavam de um mesmo projeto e imaginário que estavam sendo construídos

(ainda que não tivessem total consciência disso naquele momento).

Diante da ampla circulação de *Reverón* e *Araya*, seria impossível pensar que o nome de Margot Benacerraf fosse desconhecido daqueles que articularam e consolidaram o NCL – leitores de revistas como *Cahiers du Cinéma*, que acompanhavam atentamente o que era exibido nos festivais de cinema da Europa. Por essa razão, a segunda resposta que encontramos supunha que, embora soubessem quem era a realizadora, a falta de vínculos mais orgânicos fora decisiva para o isolamento e, por conseguinte, para o esquecimento de Benacerraf pela historiografia.

No entanto, como exposto anteriormente, em meados da década de 1950, ela manteve importante correspondência com Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri. Ademais, Margot Benacerraf também está diretamente relacionada a Glauber Rocha.

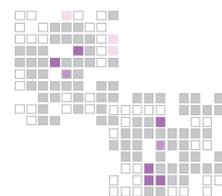
*Glauber Rocha, que estava presente em Cannes cobrindo o festival para um jornal brasileiro, entrevista Margot porque havia ficado muito impressionado com seu filme. Muitos anos depois, confessa à cineasta que seu primeiro longa-metragem, Barravento, foi inspirado em Araya, e que o cinema novo brasileiro seria uma consequência direta da obra da venezolana. Assim afirmou Rocha em muitas e variadas ocasiões*²⁶ (GRIONI, 2007, p. 32, tradução nossa).

Ainda que possa haver exageros na afirmação acima, é perceptível a influência de *Araya* em *Barravento*.

25 Expressão que pode ser traduzida para o português como “jogue 10 centavos”.

26 Tradução livre do original: “Glauber Rocha, quien estaba presente en Cannes como reportero de un periódico brasileño, entrevista a Margot porque le había impresionado mucho su película. Muchos años después le confiesa que su primera realización, Barravento, fue inspirada en Araya, y que el *cinema novo* de Brasil sería una consecuencia directa de la obra de la venezolana. Así lo señaló Rocha en muchas y variadas ocasiones”.

Ilustração 4 – Na coluna da esquerda, frames de Araya; na da direita, de *Barravento*



Em conversa com Margot Benacerraf, em 18 de fevereiro de 2022, ela nos falou com muito carinho de Rocha, de quem se tornou amiga. Depois de Cannes, reencontraram-se no Congreso de la Unión Mundial de Museos, ocorrido no Primer Festival Internacional del Film, no Rio

de Janeiro, em 1965. Benacerraf chegou a se hospedar, em viagens subsequentes ao Brasil, na casa de Glauber Rocha e sua então companheira (a cineasta Paula Gaitán, por coincidência filha de uma grande amiga dos tempos de IDHEC da pioneira venezuelana).

Ilustração 5 – Margot Benacerraf no Rio de Janeiro, em 1965



Fonte: Fundación Margot Benacerraf.

No considerado evento fundante do NCL, o festival de cinema realizado em Viña del Mar em 1967, a cineasta também estava presente. Conforme relato do diretor chileno Miguel Littín, foram:

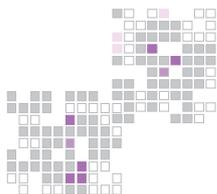
Cinquenta e cinco filmes, quarenta e seis delegados – quinze da Argentina, nove do Brasil, dois de Cuba, onze do Chile, quatro do Perú, quatro do Uruguai e uma distinta representante da Venezuela, Margot Benacerraf, que chegava precedida de uma lenda: seu filme Araya²⁷ (LITTIN, 2007, p.16, tradução nossa).

Ilustração 6 – Margot Benacerraf e Alfredo Guevara, diretor do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), no Festival de Viña del Mar de 1967



Fonte: Fundación Margot Benacerraf.

²⁷ Tradução livre do original: “Cincuenta y cinco films, cuarenta y seis delegados – quince de Argentina, nueve de Brasil, dos de Cuba, once de Chile, cuatro del Perú, cuatro de Uruguay y una insigne representante de Venezuela, Margot Benacerraf, que llegaba precedida de una leyenda: su filme *Araya*”.



Data desse mesmo ano, mas de dois meses depois, carta de Margot Benacerraf ao boliviano Jorge Sanjinés, outro grande nome no panteão do Nuevo Cine Latinoamericano, sobre a possibilidade de exibir suas obras na Venezuela. O tom informal, a tentativa de colocar em contato Sanjinés e outro cineasta, o pedido para que enviasse lembranças ao também cineasta Oscar Soria, são marcadores de um contato que não estava começando ali.

Por fim, é importante lembrar que Benacerraf trabalhou, a partir de 1967/1968, por aproximadamente uma década, com Gabriel García Márquez, no projeto de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*. García Márquez não era um realizador, mas tinha um papel importante no NCL (não por acaso é o escritor colombiano quem irá presidir a Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano por muitos anos a partir de sua criação).

Poderíamos citar diversos outros exemplos que demonstram que, de diferentes maneiras, Margot Benacerraf teve vasto contato e relações importantes com cineastas considerados fundadores ou relevantes para o NCL. Contudo, acreditamos que os que já foram apresentados são suficientes para refutar a possibilidade de que a diretora estava isolada na Venezuela. Cremos, igualmente, que a argumentação desenvolvida na seção anterior conseguiu evidenciar que sua invisibilidade na história do NCL não se deve às características de sua filmografia.

5. Por que não pioneira?

Começaremos respondendo à pergunta “Por que não pioneira?”, que tem duplo endereçamento (destina-se tanto à bibliografia sobre o Nuevo Cine Latinoamericano quanto ao nosso título), no que tange à historiografia. Conforme dito anteriormente, no início de nossa pesquisa, ouvimos dois tipos de respostas para explicar a

ausência de Margot Benacerraf como precursora do NCL, a saber, a pouca politização de seus filmes e a falta de relações orgânicas com aqueles que construíram o movimento e sua história.

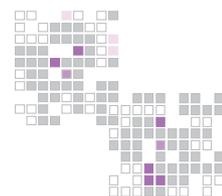
Na medida em que as análises do material coletado foram se consolidando, tais respostas se mostraram equivocadas. Ao mesmo tempo, desenhava-se, cada vez com mais definição, nossa própria resposta: se ser mulher foi determinante para que uma pessoa tão premiada e articulada quanto Benacerraf não conseguisse continuar sua carreira de cineasta, também o foi para sua invisibilidade histórica.

Em seus primeiros números, a revista *Cine Cubano* apresenta diversas referências a *Hiroshima mon amour* (1959), obra com quem Araya dividiu um dos prêmios que recebeu em Cannes. Mas em nenhum momento menciona a produção venezuelana ou sua diretora. Benacerraf vai ser citada na importante publicação apenas em 1961, em uma entrevista com Gabriel García Márquez²⁸.

Para a amiga, Glauber Rocha sempre reconheceu a importância do longa-metragem filmado nas salinas para *Barravento* e, por conseguinte, para o Cinema Novo. Entretanto, não deu destaque a isso nos seus muitos textos. Fernando Birri escreveu e falou diversas vezes sobre o início do NCL. Lembrou-se de sua companheira epistolar com quem compartilhava, na década de 1950, seus grandes planos para “la gran aventura americana”?

Ao citarmos esses exemplos, entre tantos possíveis, não queremos condenar a equipe de redação da revista *Cine Cubano* (toda masculina nos primeiros anos), Birri ou Rocha, entre outros homens. Trata-se de ilustrar, de forma concreta, como diferentes aspectos do

²⁸ É na edição conjunta 89-90 de *Cine Cubano* (1974) que, pela primeira vez, Margot Benacerraf vai ser pauta da revista, através de uma entrevista.



machismo que estrutura nossa região se somam e invisibiliza(ra)m e interrompe(ram) as carreiras de mulheres. Como já apontamos anteriormente (TEDESCO, 2020), em consonância com Isabel Seguí (2018), entre outras, não estamos lidando com características individuais, e sim coletivas e complexas.

Mas, se afirmamos que Margot Benacerraf foi uma pioneira do Nuevo Cine Latinoamericano, e deveria ser assim considerada pela historiografia sobre o movimento, por que nos referimos a ela como (não) pioneira? – e com isso chegamos ao segundo endereçamento da pergunta de nossa última seção. Avaliamos que tem havido, nos últimos anos, uma importante ampliação, em nível nacional e internacional, do campo dos estudos de gênero no audiovisual. Coletivos de mulheres e realizadoras têm sido reconhecidas e valorizadas, inclusive pela primeira vez em

seus próprios países, em decorrência dessa movimentação.

Não obstante, entendemos que não podemos simplesmente começar a nos referir a coletivos, cineastas e videastas como pioneiras, sob pena de apagarmos os processos que as deixaram fora da história por tantos anos. Por tal razão, tratamos Margot Benacerraf desde o título de nosso artigo como (não) pioneira, em uma tentativa gráfica de conjugar o reconhecimento no presente e o apagamento até um passado recente.

Não queremos propor os parêntesis, que foram nossa estratégia, como uma fórmula. O percurso de pesquisa irá mostrar a cada investigadora como lidar com essa e outras questões. No entanto, pensamos que se trata de um “problema” que deve estar sempre em nosso horizonte, para que a história das mulheres não seja apenas complemento, mas também suplemento.

Referências

ARAYA. Direção: Margot Benacerraf. Produção: Henrique Nadler. Venezuela / França: Caroni Films C.A. / Filmes de l'Archer, 1959.

ARGUEDAS, José Maria. *Yawar Fiesta*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1941.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler / Braga Neto. Brasil: Iglu Filmes, 1969.

BENACERRAF, Margot. *Conversa entre Margot Benacerraf e Marina Cavalcanti Tedesco*. Caracas, 25 fev. 2022.

BENACERRAF, Margot. *Conversa entre Margot Benacerraf e Marina Cavalcanti Tedesco*. Caracas, 18 fev. 2022.

BENACERRAF, Margot. *Entrevista concedida a Marina Cavalcanti Tedesco*. E-mail. 21 fev. 2021.

BENACERRAF, Margot. Cuatro entrevistas em Venezuela: Margot Benacerraf – Jesus Enrique Guedez – Mauricio Wallerstein – Grupo de Cine de la Universidade de los Andes. *Cine Cubano*, n. 89-90, p. 82-90, 1974.

BENACERRAF, Margot. *Carta enviada a Fernando Birri*. Caracas, 25 jun. 1956.

BIRRI, Fernando. *Carta a Margot Benacerraf*. Buenos Aires: 18 jun. 1956.

BIRRI, Fernando. *Carta a Margot Benacerraf*. Roma, 10 dez. 1954.

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

EL MÉGANO. Direção: Julio García Espinosa; Tomás Gutiérrez Alea. Produção: Moisés Ades. Cuba: ICAIC, 1955.

FORNET, Ambrosio. *Las trampas del oficio: apuntes sobre cine y sociedad*. Havana: Ediciones ICAIC/Editorial José Martí, 2007.

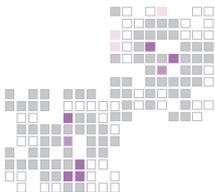
GIL, Diego Arroyo. *La sal de ayer*. Caracas: Editorial Planeta Venezolana, 2019.

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

GUEVARA, Alfredo; GÁRCES, Raúl. *Los años de la ira*: Viña del Mar 67. Havana: Ediciones del Nuevo Cine Latinoamericano, 2007.

HIROSHIMA mon amour. Direção: Alain Resnais. Produção: Anatone Dauman. França: Argos Films / Como Films / Daiei / Phathé Overseas Productions, 1959.

LITTIN, Miguel. *El Nuevo Cine Latinoamericano: a la búsqueda de la identidad perdida*. In: GUEVARA, Alfredo; GÁRCES, Raúl. *Los*



- años de la ira*: Viña del Mar 67. Havana: Ediciones del Nuevo Cine Latinoamericano, 2007. p. 15-31.
- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*. Bogotá: Sudamericana, 1972.
- O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Produção: Cid Leite da Silva. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A., 1953.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Cineastas pioneras de América Latina". *Hispanística XX*. Universidade de Burgundy, Dijon, França. n. 14, p. 19-30, 1996.
- REDES. Direção: Fred Zinnemann; Emilio Gómez Muriel. Produção: Agustín Velazquez Chavez. México: S.E.P.B.A. México, 1936.
- REVERÓN. Direção: Margot Benacerraf. Produção: S. Zarate; J. Kronen. Venezuela, Caroni Films C.A., 1952.
- RIO 40 GRAUS. Direção: Nelson Pereira dos Santo. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Equipe Moacyr Fenelon, 1955.
- SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 75-95.
- SILVA, Miguel. *Casas Muertas*. Buenos Aires: Editorial Lozada, 1955.
- SEGUÍ, Isabel. Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production. *Feminist Media Histories*, v. 4, n. 1, p. 11-36, 2018.
- TEDESCO, Marina Cavalcanti. Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero. *Aletria, ahead of print*, p. 1-24, 2020.
- TIRE DIÉ. Direção: Fernando Birri. Produção: Edgardo Pallero. Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1958/1960.

