

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 32, p. 1-14, jan.-dez. 2025 e-ISSN: 1980-3729 ISSN-L: 1415-0549</p>
<p> https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2025.1.46591</p>	

CINEMA E AUDIOVISUAL

Cinema feminista na América Latina: *Cosas de mujeres* e o trabalho do coletivo mexicano Cine Mujer

Feminist cinema in Latin America: Cosas de mujeres and the work of the Mexican collective Cine Mujer

Cine feminista en América Latina: Cosas de mujeres y la obra del colectivo mexicano Cine Mujer

Maíra Tristão¹

orcid.org/0000-0001-7880-0858
mairatristao@gmail.com

Danielle Parfentieff de Noronha²

orcid.org/0000-0002-9167-9674
danielledenoronha@gmail.com

Recebido em: 23 jul. 2024.

Aprovado em: 01 jul. 2025.

Publicado em: 23 set. 2025.

Resumo: O período entre os anos 1960 e 1980 é considerado um marco no desenvolvimento do cinema feminista na América Latina. Neste artigo, vamos discutir o trabalho do coletivo mexicano Cine Mujer, com enfoque no modo como os temas de interesse dos feminismos estiveram presentes na produção audiovisual desenvolvida por ele entre os anos 1975 e 1986. Para isso, além de uma pesquisa bibliográfica sobre o coletivo, apresentamos uma análise do seu primeiro filme, *Cosas de mujeres*, dirigido por Rosa Martha Fernández. O intuito é perceber como a organização em coletivo – e o diálogo com o feminismo – possibilitou a ampliação das vozes e das questões específicas das mulheres da região e promoveu transformações, tanto na forma como nos conteúdos, na produção cinematográfica latino-americana.

Palavras-chave: cinema latino-americano; coletivos feministas; coletivo Cine Mujer; *Cosas de mujeres*; feminismo.

Abstract: The period between the 1960s and 1980s is considered a milestone in the development of feminist cinema in Latin America. In this article, we will discuss the work of the Mexican collective Cine Mujer, focusing on how themes of interest to feminism were present in the audiovisual production it developed between 1975 and 1987. To do this, in addition to a bibliographical survey of the collective, we present an analysis of the collective's first film, *Cosas de mujeres*, directed by Rosa Martha Fernández. The aim is to understand how the collective's organization – and dialogue with feminism – made it possible to amplify the voices and specific issues of women in the region and promoted transformations in both form and content in Latin American film production.

Keywords: Latin American cinema; feminist collectives; collective Cine Mujer; *Cosas de mujeres*; feminism.

Resumen: El período comprendido entre las décadas de 1960 y 1980 es considerado un hito en el desarrollo del cine feminista en América Latina. En este artículo abordaremos el trabajo del colectivo mexicano Cine Mujer, centrándonos en cómo los temas de interés para los feminismos estuvieron presentes en la producción audiovisual que desarrolló entre 1975 y 1986. Para ello, además de un estudio bibliográfico del colectivo, se presenta un análisis de su primera película, *Cosas de mujeres*, dirigida por Rosa Martha Fernández. El objetivo es comprender cómo la organización del colectivo – y el diálogo con el feminismo – permitió amplificar las voces y problemáticas específicas de las mujeres de la región y promovió transformaciones tanto formales como de contenido en la producción cinematográfica latinoamericana.

Palabras clave: cine latinoamericano; colectivos feministas; colectivo Cine Mujer; *Cosas de mujeres*; feminismo.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

² Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, SE, Brasil.

Introdução

Em função de mudanças sociais e tecnológicas, o período entre os anos 1960 e 1980 foi marcado pelo aumento da presença de mulheres na produção cinematográfica e pelo desenvolvimento de coletivos de articulação de trabalhadoras do cinema em diversos países da América Latina. O intuito desses coletivos era produzir obras audiovisuais e discutir as representações das mulheres na indústria cinematográfica, além de organizar festivais, mostras e debates. Como dispositivo para reforçar a memória e o não esquecimento, as mulheres criaram espaços para viabilizar seus trabalhos, trocar informações e saberes. Nesse contexto, podemos citar como exemplos os coletivos Lilith Vídeo³ (1983-1988), no Brasil, o Grupo Feminista Miércoles (1978-1988), na Venezuela, o Cine Mujer (1978-1991)⁴, na Colômbia, e o Cine Mujer, no México (1975-1986), foco deste artigo.

A história oficial do cinema da região, como na maior parte dos países, tende a ser contada quase que exclusivamente por meio das narrativas e das obras produzidas por homens (brancos), gerando um sistemático apagamento da participação das mulheres no campo cinematográfico. Porém, tanto no passado como no presente, apesar de em menor número, as mulheres desenvolveram inúmeros papéis criativos e usaram o cinema como forma de refletir sobre o mundo ao redor. Essa questão tem sido cada vez mais visibilizada devido ao trabalho de cineastas e pesquisadoras⁵ de todo o globo que têm trabalhado para trazer à luz essas mulheres e seus filmes.

A menor presença e a invisibilidade das mulheres, não apenas no cinema e no audiovisual, mas também em outras artes (Nochlin, 2016) e em outros espaços de poder, estão completamente

relacionadas com a estrutura machista e sexista da sociedade, que busca restringir as mulheres ao espaço privado e ao cuidado (com suas duplas ou triplas jornadas) e naturalizar um discurso cujo intuito é afastá-las das áreas criativas e do protagonismo da criação. O resultado desse longo processo é uma profunda desigualdade de gênero⁶ também no mercado de trabalho audiovisual, que, de forma individual, dificulta que as mulheres tenham acesso aos cargos de chefia e, nesse sentido, a melhores salários e condições de vida e, de modo coletivo, possam participar mais efetivamente na construção dos imaginários e das subjetividades sociais, que seguem pautados em estereótipos e nas perspectivas e nos pontos de vista de um mesmo perfil social. O assunto se torna ainda mais complexo quando o gênero é interseccionado com outros marcadores sociais da diferença, como raça, classe, sexualidade e território, que são ainda mais excludentes, em especial, quando olhamos para as experiências do audiovisual brasileiro e latino-americano.

Entre as formas que as mulheres encontraram para discutir e combater essa desigualdade, está a formação de coletivos, que compreendemos como um espaço no qual um grupo de pessoas com interesses e problemas comuns se organiza para fortalecer seus discursos e suas práticas. Dos precursores aos atuais⁷, os coletivos de mulheres do cinema e do audiovisual têm o potencial de transformação tanto individual – nas possibilidades que são apresentadas às suas participantes – como social – ao facilitarem o desenvolvimento de novas narrativas e espaços de reflexão. Muitos deles trazem em seus discursos e produções temáticas e perspectivas feministas, como é o caso dos coletivos que desenvolveram seus trabalhos especialmente entre as décadas de

³ Para saber mais sobre o coletivo Lilith Vídeo, ver, por exemplo, Sandra Albuquerque (1988).

⁴ Existem divergências entre as pesquisadoras quanto às datas de término do coletivo. No entanto, optamos por seguir o catálogo *Fichas Técnicas Colección Cine Mujer*, elaborado por uma das integrantes do grupo, Clara Riascos (19--?), e utilizar a data do último filme realizado pelo coletivo.

⁵ No caso brasileiro, ver, por exemplo, as coletâneas organizadas por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (2017), Karla Holanda (2019) e Luiza Lusvardi e Camila Vieira da Silva (2019).

⁶ Como exemplo, de 2018 a 2021, na produção de longas-metragens exibidos nos cinemas do Brasil, as mulheres estiveram exclusivamente à frente da direção em 19,2%, da direção de arte em 46,4%, da direção de fotografia em 10%, da produção executiva em 40,6% e do roteiro em 17,5% (ANCINE, 2023). Já no México, país de origem do coletivo analisado neste artigo, em 2022, 32% dos filmes de longa-metragem foram dirigidos por mulheres (IMCINE, 2023).

⁷ Para saber mais sobre os atuais coletivos de mulheres e dissidências de gênero do cinema e do audiovisual, acesse a pesquisa *Coletivos de Cinema* (2023).

1970 e 1980, incluindo o mexicano Cine Mujer.

O desenvolvimento de coletivos de mulheres do cinema na América Latina durante esses anos está relacionado, por um lado, à ampliação das reflexões possibilitadas pelas pautas feministas e às transformações sociais resultantes da luta por igualdade de direitos e, por outro, às mudanças tecnológicas que viabilizaram uma produção cinematográfica de mais baixo custo, como por meio do 16 mm, do Super-8 e, posteriormente, do vídeo, que ampliaram o acesso às câmeras e à linguagem audiovisual. Compreendemos o feminismo como um movimento plural relacionado, no caso da América Latina, com os processos específicos da região, que incluem as violências e as desigualdades construídas a partir da colonização e da colonialidade, como a de gênero, à qual alude este artigo (Lugones, 2020; De Noronha; Ezequiel, 2022).

Nesse sentido, no presente trabalho, temos o intuito de perceber como os feminismos e a organização em coletivo possibilitaram a ampliação das vozes e das questões específicas de mulheres latino-americanas e promoveram transformações, tanto na forma como nos conteúdos, na produção cinematográfica latino-americana. Para desenvolver essa discussão, além desta introdução e das considerações finais, vamos apresentar sucintamente, na primeira parte deste artigo, o desenvolvimento do Cine Mujer e os principais assuntos abordados por tal coletivo, destacando a perspectiva feminista de suas obras e ações, além do contexto político mexicano que propiciou um terreno favorável para o surgimento do grupo. Na segunda parte, analisaremos brevemente *Cosas de mujeres* (1978) – primeiro filme do coletivo, dirigido por Rosa Martha Fernández –, que, com *Rompiendo el silencio* (1979), tornou-se uma das produções mais conhecidas do grupo. Assim, daremos ênfase ao média-metragem *Cosas de mujeres*, com vistas a pontuar as temáticas trabalhadas à luz de como os debates feministas influenciaram a forma e o conteúdo da obra, possibilitando o desenvolvimento de uma estética e uma prática coletiva próprias.

Optamos pelo coletivo mexicano Cine Mujer por se tratar de um grupo de cinema pioneiro na questão feminista na América Latina. Interessaram-nos a vasta produção cinematográfica e as temáticas levantadas por ele a partir de meados dos anos 1970. Até onde foi possível apurar acerca dos coletivos conhecidos, o Cine Mujer foi o primeiro grupo de mulheres a articular feminismo e produção imagética, permitindo que as imagens fossem muito além de simples registros de denúncia: elas também oferecem, em sua forma, uma estética capaz de expressar, de maneira certa e sensível, as violências e as desigualdades impostas pelo patriarcado aos corpos das mulheres. A estética proposta pelo Cine Mujer é tão revolucionária quanto os temas abordados, abrindo caminho para que as imagens sejam também políticas e possam atingir um número maior de espectadoras e espectadores.

1 O desenvolvimento do coletivo Cine Mujer

No México, o coletivo Cine Mujer (1975-1986) nasceu da necessidade de um cinema centrado nas questões do feminismo, por meio de uma prática emancipadora e política. Formado por alunas – inicialmente Rosa Martha Fernández, Beatriz Mira e Odile Herrenschildt – do Centro Universitário de Estudos Cinematográficos (CUEC) da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), realizou filmes em 16 mm a respeito de temas que ainda eram (e são) tabus nas sociedades latino-americanas, tais como: aborto (*Cosas de mujeres*, Rosa Martha Fernández, 1975-1978), trabalho doméstico (*Vicios en la cocina*, Beatriz Mira, 1977), violência contra a mulher (*Rompiendo el silencio*, Rosa Martha Fernández, 1979) e prostituição (*No es por gusto*, María del Carmen de Lara e María Eugenia Tamés, 1981).

Em 1975, o México sediou a Conferência do Ano Internacional da Mulher, promovida pela Organização das Nações Unidas (ONU), inaugurando a Década da Mulher. Esse encontro foi um marco para o movimento feminista na América Latina e estimulou, no mesmo ano, uma série de eventos em outros países. O início do coletivo Cine Mujer,

também em 1975, não é coincidência (Tedesco, 2022): a data marca não apenas a realização da conferência da ONU, mas também a continuidade da formação de alguns grupos e movimentos de mulheres que vinham se fortalecendo no México. É o caso do *Mujeres en Acción Solidaria* (MAS), criado em 1971, um dos primeiros grupos feministas do país, com surgimento concomitante a outros coletivos juvenis ligados ao meio universitário, especialmente à UNAM. Em 1973, foi criado o *Movimiento Nacional de Mujeres* (MNM), que reivindicava a reformulação das leis trabalhistas, exigindo igualdade de direitos sem discriminação de raça ou gênero (Rivas Hernández, 2023).

Esses grupos foram muito importantes para o fortalecimento dos feminismos no México. Rosa Martha Fernández, uma das fundadoras e principais figuras do coletivo *Cine Mujer*, havia recém-chegado de Paris e atuou como militante do MAS e da *Cooperativa de Cine Marginal* (1971-1975). Em 1971, Fernández, Beatriz Mira e Odile Herrenschildt começaram a trabalhar de forma independente em projetos de filmes sobre a questão do aborto. Contudo, elas resolveram unir suas ideias e realizaram o filme *Cosas de mujeres* (1975-1978), com direção de Rosa Martha Fernández (Tedesco, 2022).

Os temas abordados e os formatos de filmagem e exibição, de caráter plenamente político e feminista, tiveram a participação e a representação das mulheres na frente das telas e atrás das câmeras, com o intuito de fortalecer, informar e conectar as mexicanas. Nesse sentido, o cinema era compreendido como uma ferramenta política que poderia atuar para emancipar as mulheres e visibilizar suas pautas e lutas. Os filmes possuem características de uma produção de baixo custo e de um cinema de militância, com o objetivo de circular em coletivos, festivais e mostras feministas e nas camadas populares.

O *Cine Mujer* durou cerca de 11 anos e passou por diversas formações. Segundo uma das integrantes, Beatriz Mira (2017 *apud* Camacho, 2018,

p. 37, tradução nossa),

[...] o grupo mudou muito no sentido de outras integrantes [...], mas essa é a natureza dos grupos, qualquer grupo tem isso, se não, é um grupo morto. Um grupo cresce, às vezes decai e até que se acaba, morre⁸.

Além das fundadoras, outras artistas e cineastas fizeram parte do coletivo, como Amália Attolini, Ana Victoria Jiménez, Ellen Calmus, Laura Rosseti, Lillian Liberman, María del Carmen de Lara, María Eugenia (Maru) Tamés Mejía, María Novaro, Marie Christine Camus, Maripi Sáenz de la Calzada, Mónica Mayer, Pilar Calvo, Sonia Fritz e Sybille Hayem (Tedesco, 2022).

Durante o governo de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), do Partido Revolucionário Institucional (PRI), que governava o país há décadas (Tedesco, 2022), um "novo" plano de financiamento estatal, comandado pelo irmão do então presidente, Rodolfo Echeverría, foi colocado em marcha. Com o objetivo de melhorar a qualidade dos filmes e apresentar uma visão positiva da política e da realidade mexicanas, essa medida ocasionou novas formas de censura (Gobierno de México, 2023; Rodríguez, 2022) e buscou ampliar os laboratórios, salas e empresas de distribuição e centros de capacitação (Camacho, 2018). Por outro lado, nessa mesma gestão, a dificuldade que novas e novos cineastas encontravam para levar as obras produzidas aos cinemas pelas instituições estatais fez com que "de 1977 a 1982 mais de uma centena de longas e médias-metragens independentes igualasse em número – e talvez superasse – a produção estatal da mesma época"⁹ (García Riera, 1998 *apud* Camacho, 2018, p. 125, tradução nossa). Ademais, ao longo da década de 1970, o país enfrentava um período político tenso, com diversos "protestos estudantis seguidos de massacres em ações repressivas" (Tedesco, 2022, p. 7).

Também, como argumenta Ramírez Berg (1992 *apud* Sepúlveda, 2014), a produção cinematográfica

⁸ Do original: "el grupo cambió muchísimo en el sentido de otras integrantes [...], pero esa es la naturaleza de los grupos, cualquier grupo tiene eso, si no, es un grupo muerto. Un grupo crece, a veces decae y hasta que se acaba, se muere".

⁹ Do original: "de 1977 a 1982 más de un centenar de largo y medietrajés independientes igualaron en número –y quizá superaron– a la producción estatal de la misma época".

gráfica do México, após 1968, começou a testemunhar o surgimento de personagens femininas que contestavam e confrontavam esquemas patriarcais. Foi nesse contexto que surgiu o Cine Mujer. Suas integrantes sentiram a necessidade de formar um coletivo que abordasse aspectos das políticas públicas feministas necessárias para a sociedade mexicana. As convenções de representação adotadas pelo Cine Mujer contestavam a suposta nova abordagem às personagens femininas. O compromisso político do coletivo não se enquadrava nos esquemas dominantes do documentário social nem nas vanguardas do cinema nacional independente (Sepúlveda, 2014).

Vale mencionar que o estabelecimento do coletivo coincidiu com a consolidação da produção de filmes, em especial devido à ampliação do acesso ao vídeo, a equipamentos portáteis e a outros formatos de menor custo, e com teorias feministas do cinema em várias partes do mundo, embora as obras do Cine Mujer tenham começado a circular internacionalmente apenas na década de 1980. A recepção no México, tanto pela indústria comercial como pelo circuito independente, não foi favorável, especialmente porque questões como a sexualidade das mulheres ainda eram tabus (Sepúlveda, 2014).

Estamos falando de um período em que o feminismo se fortaleceu no mundo e na América Latina. Nesse momento, o cinema se apresentava como um campo possível para que as mulheres pudessem contar suas histórias, denunciar as violências sofridas e construir imagens pelas quais se sentissem representadas, difundindo narrativas com pautas fundamentais para o feminismo e possibilitando o desenvolvimento da cinematografia feminista. No campo teórico, textos como "Women's cinema as counter-cinema", de Claire Johnston (2000), e "Prazer visual e o cinema narrativo", de Laura Mulvey (1983), ambos com referências às teorias marxista e psicanalítica, criticaram o cinema clássico e a reprodução de uma ideologia patriarcal, que coloca a mulher como sujeito passivo, reduzida

a um mito de contemplação para satisfazer o prazer visual masculino.

Na América Latina, especificamente no México, surgiu em 1976 a *Fem* (1976-2005), primeira revista feminista do subcontinente. Ela desempenhou um papel fundamental na produção e na circulação dos saberes feministas, publicando textos de ativistas, pesquisadoras, cineastas¹⁰ e artistas (Rivas Hernández, 2023). E não se esqueceu das diretoras da região que, também nos anos 1970, estavam levando para as telas questões relacionadas à vida das mulheres, como María Luisa Bemberg, na Argentina, Helena Solberg, no Brasil, Sara Gómez, em Cuba, Marta Rodríguez, na Colômbia, e Kitico Moreno, na Costa Rica.

O Cine Mujer, igualmente a outros grupos e cineastas feministas da época, como os já citados no início deste artigo, tinha a preocupação central de aumentar a consciência das mulheres em todo o México. Para isso, era fundamental alcançar e estabelecer conexões com as trabalhadoras de diferentes classes, raças e etnias. As realizadoras do coletivo acreditavam no audiovisual como um dispositivo para conscientização e disseminação dos ideais feministas e da luta por igualdade de gênero. O objetivo primordial era que os filmes tivessem propostas educativas e militantes, bem como narrativas acessíveis e compreensíveis, ou seja, a estratégia envolvia o uso do audiovisual para a produção de conteúdo político.

Assim, o Cine Mujer contestava tanto a abordagem tradicional das mulheres no cinema hollywoodiano quanto a perspectiva vanguardista. Nesse sentido, suas participantes, apesar de terem um compromisso político que dialogava com o documentário social, também apresentavam novas possibilidades, quebrando normas em termos de conteúdo, convenções estéticas e representatividade das mulheres e suas vivências. Os filmes realizados pelo coletivo propunham novas formas de organização nos processos produtivo e distributivo. O grupo alcançou autonomia ao compor uma equipe exclusivamente de mulheres, que ocupava todas as funções no

¹⁰ O Cine Mujer participou ativamente da *Fem*, que ofereceu um espaço de reflexão e de divulgação dos trabalhos do coletivo. Rosa Martha Fernández colaborou com artigos sobre cinema e gênero, além de conceder entrevistas à revista.

processo cinematográfico (San Martín, 2008), incluindo produção, conteúdo e distribuição. O objetivo era o protagonismo em todas as etapas, além da realização de filmes com um caráter educativo e a serviço da denúncia social. Para isso, o coletivo estabeleceu uma distribuidora independente e parcerias com a UNAM para disponibilização das produções. Todos os filmes foram exibidos em redes alternativas e espaços não comerciais, como coletivos de mulheres em todo o país, fóruns universitários e encontros informais (Sepúlveda, 2014).

Também vale destacar o modo coletivo de produção, que buscava construir outros métodos mais horizontais de trabalho. Para Elena Oroz (2019, p. 83, tradução nossa), esse modo de trabalho coletivo tanto respondia a uma lógica própria das práticas militantes do período – e das dinâmicas do próprio feminismo – como “obedecia à necessidade de adquirir uma autoridade técnica em um meio fundamentalmente masculino”¹¹, em que as mulheres se apoiavam umas nas outras para ganhar confiança e conhecimentos técnico e estético. Assim, para a autora, os filmes do coletivo supõem uma experiência e uma práxis desde a ação conjunta, ao mesmo tempo que são ferramentas de análise e conscientização.

A partir de 1980, as produções do Cine Mujer começam a circular internacionalmente. Dois filmes produzidos pelo coletivo e dirigidos por Rosa Martha Fernández – *Cosas de mujeres* (1975-1978)¹², sobre aborto, e *Rompiendo el silencio* (1979), com ênfase no estupro – ganharam maior visibilidade fora do país. As duas obras são em preto e branco, filmadas em 16 mm e misturam estratégias e convenções de ficções e documentários. Além de uma linha narrativa ficcional, apresentam entrevistas, dados estatísticos, fotografias e matérias de jornal. Editadas em conjunto, produzem um efeito de realidade, que conecta

as mulheres por meio de uma compreensão comum das vivências experimentadas por elas.

O documentário *Cosas de mujeres*, com seus arquivos, fontes verossímeis, depoimentos e testemunhos, funciona como um “lugar de memória”. Por exemplo, o uso das fotos da artista visual e fotógrafa Ana Victoria Jiménez¹³ contextualiza o feminismo mexicano, inserindo-o na luta global das políticas feministas, uma maneira de marcar as manifestações como rituais de resistência. Por isso, o filme assume esse “lugar de memória”. Entretanto, “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos” (Nora, 1993, p. 13). Assim, as imagens contribuíram para um movimento internacional coletivo das mulheres mexicanas e funcionaram como vestígios de ações das mulheres que se atreviam a exigir a reformulação das legislações relativas aos seus corpos.

Fernández (2022, tradução nossa), que se considera “a primeira pedra do cinema feminista mexicano”¹⁴, tornou-se politicamente ativa quando viveu em Paris como estudante de Psicologia e testemunhou os movimentos de 1968. Ao retornar para o México, envolveu-se com a Cooperativa de Cine Marginal (1971-1975)¹⁵ e se encarregou de registrar um protesto nacional do Sindicato Feminino de Trabalhadoras Têxteis de Medalla del Oro, que marchou de Monterrey para a Cidade do México com a exigência de melhores salários e segurança no emprego. Em 1972, a cineasta estudou produção televisiva no Japão, onde teve contato com uma militância feminista. Após seu retorno ao México e paralelamente à sua inserção na Cooperativa de Cine Marginal, ela participou de vários coletivos feministas, incluindo o Cine Mujer e outros pequenos grupos de conscientização feminista (Oroz, 2019; Sepúlveda, 2014).

Como explica Isabel Camacho (2018), em 1975,

¹¹ Do original: “obedecia a la necesidad de adquirir una autoridad técnica en un medio fundamentalmente masculino”.

¹² O filme começou a ser realizado com o início da fundação do coletivo e foi lançado internacionalmente em 1978 (San Martín, 2004).

¹³ Ana Victoria Jiménez (1941-) é outra peça fundamental na história do feminismo latino-americano e colaboradora do coletivo Cine Mujer, além de amiga pessoal de Rosa Martha Fernández. Acompanhou diversas manifestações na Cidade do México, tendo dialogado diretamente com o trabalho audiovisual de Fernández.

¹⁴ Do original: “la primera piedra del cine feminista mexicano”.

¹⁵ Coletivo que produziu filmes em Super-8. Funcionou como ferramenta de comunicação entre diferentes sindicatos de trabalhadores em todo o México. O equipamento Super-8 ofereceu a coletivos desse tipo a capacidade de produzir de forma independente.

no contexto da Década da Mulher, a cineasta, com Mira e Herrenschmidt, começou a elaborar um projeto para abordar a questão do aborto por meio do audiovisual, que, primeiramente, resultou no filme *Cosas de Mujeres* e, posteriormente, em outras obras. Para a autora, a aposta visual e estética do filme acompanha a trama e as personagens de modo desafiador e novo,

[...] em que dialoga com correntes cinematográficas contemporâneas a suas atividades e com a experiência e conhecimento da prática audiovisual da equipe de realização, sobretudo nas transições desde a realidade ficcionada às realidades documentais¹⁶ (Camacho, 2018, p. 141, tradução nossa).

Nesse sentido, traz para a narrativa uma perspectiva feminista em relação ao tema e aos modos com que as mulheres são retratadas, utilizando as possibilidades – tanto da ficção como do documentário – que a linguagem audiovisual oferece, conforme discutiremos no tópico a seguir.

2 *Cosas de mujeres* e a luta pelo direito ao aborto e à vida das mulheres

Como mencionamos, o primeiro filme produzido pelo Cine Mujer foi *Cosas de mujeres*. Ironicamente, o título se refere a uma frase utilizada para diminuir a importância de um problema que pertence ao universo naturalizado e socialmente compreendido como “coisa de mulheres”. Qualquer questão que fosse considerada feminina era encarada como não relevante para a discussão pública ou não pertinente a campos sociais, culturais e políticos mais amplos. Dessa forma, o que a obra traz à tona é a necessidade de tornar pública a questão do aborto, explorando os aspectos sociais e políticos que o criminalizam.

O filme mostra como a criminalização do aborto afetou mulheres de diferentes classes sociais e as consequências drásticas que a ilegalidade teve em suas vidas. Ele aborda o posicionamento do governo sobre o tema, o tratamento dos agentes de saúde com as mulheres, além dos

casos de morte e violência médica. Em formato de manifesto, foi exibido como parte das atividades das campanhas em favor da descriminalização do aborto, representando a demanda por essa mudança a partir de 1978 (Sepúlveda, 2014).

Com duração de 45 minutos, *Cosas de mujeres* é desenvolvido a partir de uma linha narrativa ficcional – que auxilia na abordagem de temas mais difíceis de serem desenvolvidos pela via documental –, intercalada com a linguagem de documentário. A protagonista é Paz, uma estudante de Sociologia que enfrenta uma gravidez indesejada e é humilhada pelo médico que a atende. Mais tarde, ela adoece devido a um aborto malfeito e é levada a um hospital por uma amiga. É por meio dessa personagem que o filme denuncia o problema do aborto clandestino no México, apresentando entrevistas com mulheres que passaram por abortos naquele hospital e estatísticas alarmantes sobre mulheres que morreram devido a procedimentos realizados em condições precárias.

Na primeira cena, vemos Paz dentro de um ônibus, a observar as diferentes mulheres que passam à sua frente (Figura 1). Durante o percurso, a protagonista, com voz em *off*, contextualiza a cena e questiona sua situação atual, sua falta de condições para a maternidade e seu desejo de abortar. Sem estrutura para tomar a decisão sobre o aborto sozinha, Paz procura uma amiga que a ajuda a encontrar um médico clandestino. Durante a busca por uma solução, emerge a narração de uma mulher, a qual descreve os artigos que criminalizam o aborto.

Com as cenas iniciais, já podemos visualizar a cidade como uma forte personagem, que não apenas contextualiza o enredo, mas é um aspecto importante para a localização dessas mulheres. Além disso, como projeto da modernidade/colonialidade (Quijano, 2007; Lugones, 2020), representa a ordenação dos corpos, o ir e vir e a liberdade das mulheres, muitas vezes ceifada pela própria estrutura cidadã, que não pensa as ruas e o espaço público como seguros para as

¹⁶ Do original: “dialogando con corrientes cinematográficas contemporâneas a sus actividades y con la experiencia y conocimiento en la práctica audiovisual del equipo de realización, sobre todo en las transiciones desde la realidad ficcionada a las realidades documentadas”.

mulheres (Barros, 2020). Mostrar a protagonista transitando pela cidade (Figura 1) é uma forma de representar sua ocupação dos espaços urbanos. Os dois trabalhos de Fernández mapeiam como as formas de violência sexual e de gênero estavam diretamente ligadas à produção do espaço urbano. Segundo Gabriela Sepúlveda (2014), nesse mesmo período, manifestações feministas levantavam questões sobre o corpo feminino nas ruas da Cidade do México.

Figura 1 - Paz dentro do ônibus



Fonte: *Cosas de mujeres* (1978).

Depois de procurarem médicos clandestinos, Paz realiza uma consulta e passa por uma série de violências psicológicas e morais. Durante o exame, o médico, uma figura construída por meio da autoridade, questiona o que ela faz além de estar ali. Deitada na maca, com as pernas abertas em posição ginecológica e sem calcinha, ela não responde. Ele insiste: "O que você faz?" (*Cosas de mujeres*, 1978). Paz responde que é estudante de Sociologia – uma disciplina vista pelo médico como relacionada a ideais progressistas –, ao que ele comenta: "As sociólogas são mais liberadas, não é mesmo?" (*Cosas de mujeres*, 1978). Após um silêncio, o médico continua: "Mas logo vêm os arrependimentos. Deixa eu analisar os peitos" (*Cosas de mujeres*, 1978). Paz está sozinha, nua, deitada na maca do consultório ginecológico, em uma posição de extrema vulnerabilidade, submetida a discursos de opressão e subjugação (Figura 2).

Figura 2 - Paz em consulta com ginecologista



Fonte: *Cosas de mujeres* (1978).

Paz está deitada, com as pernas abertas, e há uma cruz na parede. Esse *frame* evidencia diversos símbolos históricos de controle sobre o corpo feminino, tanto pela perspectiva do olhar da câmera quanto pelos objetos presentes na cena. A câmera captura o poder e o controle do médico sobre o corpo de Paz, oferecendo uma visão através dos olhos dela. A presença da cruz, da igreja e do médico branco representa o poder e uma abordagem colonial de invasão ao corpo feminino. Não podemos esquecer que a ilegalidade do aborto está enraizada no discurso religioso de preservação da vida e na idealização da alma. A combinação do poder dos médicos com o cristianismo destaca as relações de controle exercidas sobre os corpos das mulheres e contribui para a manutenção do discurso que criminaliza o aborto e quem o pratica. Isso revela uma conduta médica majoritariamente moldada e exercida por homens.

Depois da análise clínica, o médico aplica um medicamento para facilitar o aborto. Quando Paz e sua amiga retornam para casa, estão ouvindo "Bobby McGee", de Janis Joplin. Paz começa a sentir fortes dores, e o processo de aborto se inicia no banheiro. No dia seguinte, ela piora, e sua amiga, desesperada, busca ajuda. O médico responsável pelo procedimento se recusa a ajudar e sugere que Paz seja levada ao hospital, onde são diagnosticados nela uma infecção uterina e um aborto incompleto. É importante destacar que a história de Paz se entrelaça, em certos

momentos, com o relato de outra mulher sobre seu próprio aborto, evidenciando que esses não são casos isolados, mas uma realidade frequente na vida de muitas mulheres.

A linha ficcional finaliza, e ficamos sem saber se Paz sobreviveu a toda essa violência. Com pouco mais de 40 minutos, o filme continua com diversas imagens de arquivo, que se constituem “lugares de memória”. Em um hospital, inúmeras mulheres prestes a dar à luz são vítimas de uma série de maus-tratos. Em *off*, áudios de médicos questionam as pacientes que correm risco de morte, pois abortaram na clandestinidade. Arquivos de jornais aparecem com textos sobre aborto: “O aborto é um remédio cruel e antissocial” (Cosas de mujeres, 1978). Em seguida, em uma entrevista, a ginecologista Carmen Coto relata os dados e taxas de uso dos contraceptivos no México, seus efeitos colaterais e os tipos disponíveis. A voz em *off* de um médico informa alguns dados de mortalidade, e isso mostra que, apesar de o aborto ser realizado por mulheres de todas as classes sociais, o número de mortes cresce entre as mais pobres.

Posteriormente, aparece uma sequência de imagens *still* de manifestações e de atos feministas em diferentes lugares do mundo. A primeira é uma pintura retratando Victoria Woodhull¹⁷, em conjunto com imagens de manifestações feministas na Itália, nos Estados Unidos e no Japão. A última é uma fotografia da Cidade do México, em novembro de 1977, em frente à Câmara dos Deputados (Figura 3), capturada pela artista Jiménez, em que mulheres feministas fazem uma campanha pela descriminalização do aborto (Sepúlveda, 2014).

Figura 3 – Fotografia de Jiménez



Fonte: Cosas de mujeres (1978).

As fotografias aparecem nas cenas do filme como dispositivo fundamental de um processo de trabalho de memória. As imagens estáticas, ao final, recorrem a eventos do passado para atualizar o presente. Nesse sentido, apresentam-se como um passado que se atualiza nos momentos de exibição, seja na época em que foram produzidas, seja, infelizmente, na atualidade. Ao utilizarem suas próprias imagens dos acontecimentos vividos, as feministas também expõem os sexismos e os silenciamentos da memória social. Elas se preocupam em escancarar as partes invisibilizadas da história das mulheres, questionando as desigualdades e propondo a eliminação das assimetrias.

Assim, “As fotografias são registros preciosos da realidade material. Elas são também documentos que podem ser organizados em arquivos de consulta direta e arquivos remissivos, como se fossem verbais” (Collier, 1973, p. 7), ainda mais quando registradas pelas próprias sujeitas que vivenciaram e compartilham o acontecimento histórico. A importância de as mulheres feministas trazerem suas memórias para a construção da história está na atualização do presente, em que a memória surge a partir de um grupo que a une – ou seja, ela é coletiva –, ao mesmo tempo

¹⁷ Victoria Woodhull (1938-1927) foi uma líder estadunidense do movimento sufragista e a primeira mulher a se candidatar à Presidência da República nos Estados Unidos. Há muitas controvérsias sobre sua candidatura, que não foi registrada na história oficial. A ativista foi uma grande defensora do amor livre. Para ela, as mulheres deveriam ter o direito de casar e se divorciar sem interferência social ou do governo. Sua figura é fundamental na história do feminismo, reconhecida por sua militância e perseverança, sua influência é destacada no filme que a retratam como um símbolo de luta pelos direitos das mulheres.

que preza a vivência e a experiência individuais (Nora, 1993). Com Camacho (2018), concordamos que *Cosas de mujeres* é um filme transformador, no sentido de mostrar e dizer coisas que querem ocultar, ainda mais no período em que foi realizado. As imagens finais têm a ver com a luta histórica e internacional das mulheres. "*Cosas de mujeres* aponta para o futuro de uma luta, *porque foram, são, porque somos, seremos*"¹⁸ (Camacho, 2018, p. 144, tradução nossa, grifos da autora). Nesse sentido, os próprios filmes se tornam arquivo e remetem à memória da luta feminista na América Latina.

Hoje, ao assistirmos às obras realizadas pelo coletivo, temos a oportunidade de lembrar os acontecimentos do passado e refletir sobre o nosso presente. Nesse sentido, olhar para o passado nos permite compreender as similaridades e as diferenças com o hoje, possibilitando uma forma de ação sobre o presente (Gagnebin, 2001). Pensar em memória é constatar que se trata de um campo em disputa, resultado dos processos de luta pela significação do passado e, conseqüentemente, pelas transformações do presente (De Noronha, 2013). O cinema e o audiovisual ganham protagonismo pela potência do registro auditivo e visual e por se tornarem arquivo, isto é, um documento que materializa a memória (Ricoeur, 2007; Nora, 1993); assim, podem ser compreendidos como mais uma ferramenta de luta.

O coletivo Cine Mujer, como já comentamos no primeiro tópico deste texto, seguiu até 1987 produzindo obras audiovisuais que discutiam as condições e problemáticas das mulheres por uma perspectiva feminista, tanto prática quanto teórica. Um exemplo significativo, além de *Cosas de mujeres*, é *Rompiendo el silencio* (1979), que aborda a questão do estupro na sociedade mexicana e as conseqüências dessa violação no corpo e na vida das mulheres. Apesar de a obra retratar uma sociedade específica, dialoga com tantas outras realidades da América Latina, haja vista as temáticas e abordagens de produções do

período, como a série *Feminino Plural*, realizada pelo Coletivo Lilith no Brasil (1987), o curta-metragem *¿Y su mamá qué hace?* (1982), feito pelo Cine-Mujer (colombiano), e o média-metragem *A propósito de la mujer* (1975), dirigido na Costa Rica por Kitico Moreno. Assim, como o próprio título do filme realizado pelo coletivo mexicano sugere, a intenção dessas produções é romper o silêncio e tornar públicos assuntos tabus e silenciados. O silenciamento da violência e da opressão aos corpos femininos é uma marca deixada por um sistema que, durante séculos, reprimiu e continua a reprimir as liberdades das mulheres, tratando seus corpos como objetos de dominação. Romper o silêncio, falar, ser ouvida e sair do privado são características-chave das militâncias do coletivo.

Com uma linguagem semelhante à de *Cosas de mujeres*, *Rompiendo el silencio*, em preto e branco e filmado em 16 mm, constrói sua narrativa por meio de imagens de arquivo, entrevistas e três testemunhos fundamentais: de um estuprador na prisão, de um jovem trabalhador e de uma mulher casada que sofreu violência do marido. As fotografias presentes no filme, todas realizadas pela fotógrafa, ativista e feminista Victoria Jiménez, atuam como um arquivo-testemunho, conferindo ao enredo um efeito de credibilidade.

Além disso, uma interessante questão chama atenção no caso de *Rompiendo el silencio*: a perspectiva coletiva se faz ainda mais presente, sendo o filme creditado ao Cine Mujer, apesar de a direção de Fernández estar destacada. Ao abordar outra violência do sistema patriarcal contra as mulheres, o abuso sexual, a obra, construída a partir de muitas mãos, apresenta diferentes percepções sobre o tema e coloca em visibilidade "o papel de múltiplos setores da sociedade na violência sexual exercida contra as mulheres"¹⁹ (Camacho, 2018, p. 161, tradução nossa). Dessa maneira, evoca mais uma vez o cunho de denúncia e a busca por transformação social.

O coletivo Cine Mujer marcou um momento importante na história do cinema feminista

¹⁸ Do original: "*Cosas de mujeres* apunta hacia el futuro de una lucha: *porque fueron somos, porque somos serán*".

¹⁹ Do original: "*el papel de múltiples sectores de la sociedad en la violencia sexual ejercida hacia las mujeres*".

na América Latina. Ao complexificar questões estéticas e decoloniais presentes nos cinemas latino-americanos da época e ao inserir questões de gênero, realizou, além dos dois filmes mencionados, as seguintes obras: *Vicios en la cocina* (Beatriz Mira, 1978), *Es primera vez* (Colectivo Cine Mujer, 1981), *Vida de Ángel* (Ángeles Necochea, 1982), *Yalaltecas* (Sonia Fritz, 1984) e *Bordando la frontera* (Ángeles Necochea e Beatriz Mira, 1986). Como também considera Clarice Peixoto (2001), os documentários que mostram uma página da história nos induzem à lembrança de um passado e nos ajudam a compreender o que se passou e quem somos hoje. Tal qual a produção de outros coletivos e diretoras do período em diversas partes da América Latina, esses filmes nos auxiliam a contar a história pela perspectiva das mulheres, pois são arquivos que proporcionam a construção da memória dos feminismos da região.

Considerações finais

Como buscamos demonstrar ao longo deste artigo, o desenvolvimento do coletivo Cine Mujer no México e toda a sua produção cinematográfica estiveram relacionados às pautas, aos ideais e às práticas fundamentados nos feminismos, sendo um importante marco para o desenvolvimento do cinema feminista latino-americano. A partir da contextualização das questões que afetavam (e, infelizmente, ainda afetam) as mulheres na América Latina, as realizadoras envolvidas no coletivo puderam materializar no suporte fílmico diversas temáticas que até então ocupavam pouco ou nenhum espaço na produção cultural do período, possibilitando o registro e a ampliação das vozes femininas, assim como a discussão das diversas desigualdades e violências naturalizadas às quais as mulheres estavam submetidas. Além disso, devido também à possibilidade de um acesso mais facilitado aos meios de produção audiovisual de baixo custo, puderam desenvolver outros métodos de trabalho, mais pautados na lógica coletiva, o que pode ser compreendido como uma prática feminista de resistência.

Nesse sentido, acreditamos que o objetivo primordial do coletivo Cine Mujer, por meio da

construção de uma prática e um pensamento feministas, era atingir os mecanismos de silenciamento que impunham as relações de violência ao âmbito privado, utilizando a linguagem audiovisual como meio de difusão e luta social. Como afirma Ana Alice Costa (2005), quando o movimento feminista traz para o espaço político questões que eram vistas e tratadas no âmbito privado, há uma quebra da dicotomia público-privado, base do capitalismo, do neoliberalismo e da colonialidade, que é pautada na divisão sexual do trabalho e na construção de papéis sociais vinculados ao gênero (Lugones, 2020). Esse pensamento instaura como privado tudo aquilo que pertence à família, à vida pessoal e à sexualidade. Portanto, os movimentos feministas, quando levantam essa bandeira, chamam atenção para o caráter público da opressão vivenciada na individualidade do universo privado e identificam como política sua violência.

Na produção do coletivo, como nos exemplos apresentados neste texto, os corpos das mulheres aparecem visíveis ao público. Apesar da vulnerabilidade, eles são politicamente ativos, ocupando as ruas como manifestos. Os corpos femininos, ao serem analisados e interpretados pelo poder patriarcal, testemunham violências diversas; ao mesmo tempo, exigem direitos de liberdade, de mobilidade e de escolha. Essa representação das mulheres confronta o repertório estabelecido pelo cinema *mainstream* e, também, por grande parte do cinema independente da época. Apesar das marcas e mutilações impostas pelo sistema patriarcal – como estupro, abuso sexual, violência e aborto –, esses corpos não são passivos; eles agem, reivindicam mudanças, transitam e se manifestam.

Além da criminalização do aborto, dos efeitos físicos e mentais desse procedimento para as mulheres e da violência contra elas, os filmes do coletivo Cine Mujer abordam a parceria e o apoio entre mulheres, a maternidade, a relação com a cidade, os sonhos e as possíveis perspectivas da comunidade feminina. Nesse sentido, tratam de temas de forma ampla e interseccionada, fugindo dos estereótipos e tipificações sociais mais usuais

difundidos pelo cinema e pelos meios de comunicação hegemônicos, questões que também podem ser identificadas na produção de outros coletivos do período, como nos exemplos que apresentamos neste texto.

Assim, entre os anos 1970 e 1980, algumas cineastas, em especial por meio da organização coletiva, conseguiram narrar suas histórias com muita pesquisa e dedicação, refletidas nos filmes realizados. Essas mulheres não apenas narraram vidas e denunciaram violências, mas também problematizaram as estruturas sociais, buscaram protagonismo e nos deram novas perspectivas. A partir da proposta do presente artigo, de redescobrimto e rememoração do Cine Mujer, espera-se que outras vozes se juntem a esse movimento e que as obras produzidas coletivamente durante a longevidade do grupo, assim como o trabalho do coletivo, sejam redescobertas, revalorizadas e reconhecidas não apenas no espaço acadêmico, mas no imaginário cinematográfico latino-americano como um todo, contribuindo para uma história do cinema mais inclusiva e representativa e para a reformulação da memória social sobre a região.

Na atualidade, vemos que grande parte das questões tratadas nesses filmes ainda é atual e urgente e segue pautando os discursos e as práticas feministas da América Latina, que se ampliaram para os diálogos interseccionais e decoloniais, atentos à problemática de classe, raça e sexualidade. Hoje, do mesmo modo que no passado, mudanças sociais e tecnológicas possibilitam a ampliação das pautas, a inserção de novas perspectivas feministas e o acesso à produção audiovisual por meio do digital e de outras formas de distribuição de conteúdo, incluindo as plataformas *on-line*. Com isso, nos últimos anos, vemos o crescimento do desenvolvimento de coletivos de mulheres e dissidências de gênero que atuam para fomentar todos os âmbitos do circuito audiovisual, como a formação, a produção e a distribuição em toda a América Latina. Tanto ontem como hoje, os filmes realizados atuam como ferramentas de luta e configuram-se como arquivos, que possibilitam a construção

de lugares de memória compartilhados. Compreendemos que há uma conexão direta entre as cineastas do passado e as do presente, que, em seus contextos específicos, mesmo que não nomeadamente feministas, dialogam com pautas dos feminismos e atuam para o desenvolvimento de narrativas que visibilizam as perspectivas das mulheres e de outros grupos silenciados.

Referências

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). *Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual*. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos/pdf/Estudo%20genero%20e%20raca%20no%20setor%20audiovisual.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2024.

ALBUQUERQUE, Sandra. *Coletivo Lilith* Vídeo: novas imagens de mulher. 1988. 291 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 1988.

BARROS, Erna. *Uma cidade muda não muda*: mulheres, graffitis e espaços urbanos hostis. 2020. 362 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/15106>. Acesso em: 9 jul. 2025.

CAMACHO, Isabel Jiménez. *De cines y feminismos en América Latina*: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986). 2018. 267 f. Tesis (Licenciatura en Estudios Latinoamericanos) – Colegio de Estudios Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2018. Disponível em: <https://tesiumamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2018/junio/0774902/0774902.pdf>. Acesso em: 9 jul. 2025.

COLETIVAS DE CINEMA. *Mapa de coletivos de mulheres e dissidências de gênero do cinema e do audiovisual*. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://coletivasdecinema.com.br/>. Acesso em: 8 jul. 2025.

COLLIER, John. *Antropologia visual*: a fotografia como método de pesquisa. São Paulo: E.P.U.: EDUSP, 1973.

COSAS DE MUJERES. Direção: Rosa Martha Fernández. México: Colectivo Cine Mujer, 1978. (45 min).

COSTA, Ana Alice Alcantara. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. *Revista Gênero*, Niterói, v. 5, n. 2, p. 9-35, 2005. Disponível em: <https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/01112009-115122costa.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2025.

DE NORONHA, Danielle Parfentieff. *Cinema, memória e ditadura civil-militar*: representações sobre as juventudes em O que é isso, companheiro? e Batismo de sangue. 2013. 154 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2013. Disponível em: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/3207/1/DANIELLE_PARFENTIEFF_NORONHA.pdf. Acesso em: 9 jul. 2025.

DE NORONHA, Danielle Parfentieff; EZEQUIEL, Maira. A presença da colonialidade no cinema feminista latino-americano. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 30, n. 1, e80240, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2022v30n180240>. Acesso em: 8 jul. 2025.

FERNÁNDEZ, Rosa Martha. Rosa Martha Fernández: "Soy la primera piedra del cine feminista mexicano". [Entrevista cedida a] Antonia Laborde. *El País*, [s. l.], 18 out. 2022. Disponível em: <https://elpais.com/mexico/2022-10-19/rosa-martha-fernandez-soy-la-primer-piedra-del-cine-feminista-mexicano.html>. Acesso em: 20 jul. 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (re)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2001. p. 85-94.

GOBIERNO DE MÉXICO. *Financiamiento y censura del cine mexicano durante las décadas de 1960 y 1970*. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.gob.mx/agn/es/articulos/financiamiento-y-censura-del-cine-mexicano-durante-las-decadas-de-1960-y-1970?idiom=es>. Acesso em: 2 maio 2024.

HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (org.). *Feminino e plural*: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017.

INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFIA (IMCINE). *Anuario estadístico de cine mexicano 2022*. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://anuariocinemex.imcine.gob.mx>. Acesso em: 23 abr. 2024.

JOHNSTON, Claire. Women's cinema as counter-cinema. In: KAPLAN, E. Ann. *Feminism and film*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 22-33.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista hoje*: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. *Mulheres atrás das câmeras*: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-454.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-29, dez. 1993. Disponível em: <http://repositorio.asc.es/bitstream/123456789/3153/1/REVISTA%20PROJ.PDF>. Acesso em: 8 jul. 2025.

OROZ, Elena. Experiencias y prácticas feministas transnacionales en la primera etapa del colectivo mexicano Cine-Mujer (1975-1980). In: LÓPEZ, Sonia García; CARMONA, Ana María López (ed.). *Contraculturas y subculturas en el cine latino-americano (1975-2015)*. Valencia: Tirant Humanidades, 2019. p. 77-92.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Memória em imagens: uma evocação do passado. In: KOURY, Mauro Guilherme. *Imagem e memória*: ensaios em antropologia visual. Rio de Janeiro: Garamond, 2001. p. 173-187.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGEL, Ramón (org.). *El giro decolonial*: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. p. 285-327.

RIASCOS, Clara. *Fichas técnicas Colección Cine Mujer*. [S. l.: s. n.], [19--?]. Disponível em: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/57691/coleccionpeliculas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 5 jul. 2024.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

RIVAS HERNÁNDEZ, Angélica. El feminismo en México: de la Revolución Mexicana hasta el feminismo 4.0. *FILHA*, Zacatecas, v. 18, n. 28, p. 94-121, 2023. Disponível em: <https://www.filha.com.mx/publicaciones/edicion/2023-01/el-feminismo-en-mexico-de-la-revolucion-mexicana-hasta-el-feminismo-40-por-angelica-rivas-hernandez>. Acesso em: 8 jul. 2025.

RODRÍGUEZ, Israel. Renovación fílmica y autoritarismo en México, 1970-1976. Revisión a la idea del Estado cineasta. *Historia y Grafía*, México, n. 58, p. 87-131, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.org.mx/pdf/hg/n58/1405-0927-hg-58-87.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2025.

ROMPIENDO EL SILENCIO. Direção: Rosa Martha Fernández. México: Colectivo Cine Mujer, 1979. (42 min).

SAN MARTIN, Patricia Torres. Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano. *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, n. 218, p. 107-121, nov./dez., 2008. Disponível em: <https://biblat.unam.mx/hevila/Nuevasociedad/2008/no218/8.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2025.

SAN MARTIN, Patricia Torres. *Mujeres y cine en América Latina*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.

SEPÚLVEDA, Gabriela. "Mujeres que se visualizan": (en)gendering archives and regimes of media and visibility in post-1968 Mexico. 2014. 450 f. Thesis (PhD in History) – University of British Columbia, Vancouver, 2014. Disponível em: <https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol2/BVAU/TC-BVAU-49983.pdf>. Acesso em: 9 jul. 2025.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Cinema feminista pioneiro na América Latina entre as décadas de 1960 e 1980. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 30, n. 2, e78463, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2022v30n278463>. Acesso em: 8 jul. 2025.

Maira Tristão

Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestra em Ciências da Comunicação (Cinema e Televisão) pela Universidade Nova de Lisboa e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e em Comunicação Social pela Universidade de Vila Velha (UVV).

Danielle Parfentieff de Noronha

Doutora em Mídia, Comunicação e Cultura pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), mestra em Antropologia pela Universidade Federal de Sergipe e bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Professora efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da UFS (DCOS/UFS).

A escrita deste artigo fez parte da pesquisa de pós-doutorado realizada no PPPGCine/UFF, pela segunda autora, com bolsa financiada pela FAPERJ (Processo nº 203.875/2022).

Endereço para correspondência

Maira Tristão

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação
Av. Pasteur, 250
Praia Vermelha, 22290-240
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Danielle Parfentieff de Noronha

Universidade Federal de Sergipe
Departamento de Comunicação Social
Campus São Cristóvão
Av. Marechal Rondon, s/n
Jardim Rosa Elze, 49100-000
São Cristóvão, SE, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Texto Certo Assessoria Linguística e submetidos para validação dos autores antes da publicação.