

Revolução Cubana e documentário – 60 anos

Ignacio Del Valle Dávila & Mariana Villaça*

A história do cinema cubano tem na Revolução de 1959 um autêntico divisor de águas. Se de fato é inquestionável que existiram muitas e variadas experiências cinematográficas antes da instauração do governo revolucionário, também é fato que após o triunfo dos barbudos encabeçados por Fidel Castro, o cinema cubano foi fortemente impulsionado a partir de um modelo de desenvolvimento extremamente centralizado no poderoso Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Como exemplo do interesse estratégico que o cinema representou para a revolução – entendido como veículo de propaganda, meio de informação, forma educativa, indústria cultural e arte – costuma-se citar o conhecidíssimo fato de que a lei de criação do ICAIC, publicada em 24 de março de 1959, foi a primeira medida de âmbito cultural firmada pelo novo governo. No entanto, há nesse marco um aspecto pouco conhecido, particularmente significativo: esse texto legal antecede em mais de um mês uma das normas jurídicas mais emblemáticas e urgentes da revolução, autêntica bandeira de luta durante os combates na Sierra Maestra: a lei da reforma agrária. Existe algo curiosamente metafórico nessa cronologia. É como se, com esse gesto, os novos governantes pretendessem garantir que tinham a capacidade de representar o novo estado de coisas, antes de começarem a realizar as mudanças que reivindicavam. “Não há revolução sem canções”, diziam os artistas chilenos que apoiavam a Unidade Popular (1970-1973). Dez anos antes, os cubanos pareciam afirmar: “Não há revolução sem filmes”.

No cinema desenvolvido pelo ICAIC, o documentário desempenhou um papel estratégico desde o primeiro momento. Não apenas teve sempre a primazia do ponto de vista quantitativo, como também foi o formato privilegiado para dar conta dos avanços e desafios da revolução; promover a tomada de consciência ante campanhas específicas do regime; chamar à mobilização, ou realizar tarefas didáticas e educativas. Não é de se estranhar, então, que tenha sido uma polêmica sobre um documentário, *P.M.* (Sabá Cabrera Infante e Or-

* Editores convidados da *DOC On-line*. Ignacio Del Valle Dávila: Universidade Federal da Integração Latino-americana – UNILA, Curso de Cinema e Audiovisual. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Pós-graduação em Multimeios. 85866-000, Foz do Iguaçu, Brasil. E-mail: elvalledeignacio@gmail.com.
Mariana Villaça: Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, Campus Guarulhos, Departamento de História e Programa de Pós-Graduação em História. 04021-001, Guarulhos (SP), Brasil. E-mail: marimavi@hotmail.com.

lando Giménez Leal, 1961), a origem das palavras de Fidel Castro que fixaram as bases – e os limites – da política cultural do regime: “Dentro da revolução, tudo; contra a revolução, nada”.

criança Como bem lembra Juan Antonio García Borrero (2007), o documentário cubano alcançou o reconhecimento de mostras e festivais internacionais (Leipzig, Oberhausen, Sestri Levante, Pesaro, Viña del Mar, Mérida) muito antes da ficção pós-revolucionária, ainda que contribuísse para borrar esse fenômeno o êxito de alguns longas-metragens ficcionais como *Memoorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Lucía* (Humberto Solás, 1968) ou *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976). Cabe acrescentar que a grande maioria dos cineastas cubanos deu seus primeiros passos no documentário, antes de ser autorizada pela direção do ICAIC a realizar projetos de ficção. Nesse sentido, na prática, o documentário serviu como principal escola para o cinema cubano realizado durante as primeiras décadas do governo revolucionário. Os constantes hibridismos entre ficção e não ficção que caracterizam a produção cubana são, evidentemente, uma forma de tensionar as convenções do cinema tradicional e questionar criticamente seus limites, em busca de novas formas de expressão para um cinema que se pretende revolucionário. Entretanto, esses hibridismos também têm sua origem na proeminência que, do ponto de vista do volume de produção, o documentário sempre teve no cinema cubano.

Durante muitos anos, falar do cinema documental cubano foi, sobretudo, falar da extensa obra de Santiago Álvarez e do cinejornal que este dirigia, o célebre Noticiero ICAIC Latinoamericano. A importância de ambos na história do cinema mundial é inegável. Por um lado, Álvarez revolucionou as formas autônomas do cinema documental – e do cinema político em geral – por meio de uma concepção extremamente original de montagem e do trabalho com imagens de arquivo e trucagens. Por outro, o Noticiero del ICAIC, com suas 1493 edições, realizadas entre 1960 e 1990, registrou processos históricos ocorridos em mais de 90 países, sendo em muitos casos a única fonte audiovisual que se conserva destes. Contudo, apesar do enorme papel de Álvarez e do Noticiero, o documentário cubano não se restringe a eles. Outros cineastas menos alinhados com o regime como Sara Gómez e Nicolás Guillén Landrián merecem também lugar de destaque pela profundidade crítica, pela qualidade estética e o afã experimental de sua obra. Praticamente esquecidos pelas primeiras obras históricas do cinema cubano, eles vem ganhando gradativo espaço na produção acadêmica contemporânea. Testemunho disso são dois artigos deste número, escritos por Santiago Juan Navarro e Marina Tedesco.

Nos últimos dez ou quinze anos os pesquisadores cubanos vêm se dedicando a estudar a história de sua própria cinematografia, com energia e profundidade, enfrentando muitas vezes a falta de recursos e a ausência de uma distinção clara entre o campo da crítica e o da pesquisa universitária. Como resultado desses esforços, tem proliferado as publicações acadêmicas em um ritmo impensável até bem pouco tempo. Talvez os autores mais conhecidos sejam Juan Antonio García Borrero, do qual poderíamos mencionar, entre seus livros, *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad* (2007); Joel del Río e Marta Díaz, autores de *Los cien caminos del cine cubano* (2009) e o atual diretor da Cinemateca de Cuba, Luciano Castillo, de quem destacamos o livro *Entre el vivir y el soñar: pioneros del cine cubano*, escrito em coautoria com Arturo Agramonte (2008). No entanto, a lista é longa e nela se incluiriam alguns títulos específicos sobre cinema de não ficção, como *El noticiero ICAIC y sus vocês*, de Mayra Álvarez Díaz (2012) e *Romper la tensión del arco: movimiento cubano de cine documental*, de Jorge Luis Sánchez González (2010).

Contudo, o interesse acadêmico pelo cinema cubano transcende amplamente os limites da Ilha e se expande para outras áreas culturais e outras nacionalidades. Isso é explicado, em parte, pelo caráter fortemente internacionalista do qual estão impregnadas as temáticas do cinema cubano e que sempre andou de mãos dadas com a dinâmica de circulação de agentes, organização de eventos e fomento de intercâmbios culturais em escala transnacional fortemente assentada na lógica da diplomacia cultural.

A atração que o cinema cubano exerceu (e exerce) sobre o olhar europeu é patente na obra de várias figuras que se tornaram expoentes internacionais do documentarismo, como, por exemplo, o soviético Roman Karmen, o holandês Joris Ivens e os franceses, Chris Marker e Agnès Varda – falecida nesse ano de 2019. Os dois últimos, são objeto de quatro artigos do dossiê. Tais textos dialogam, em parte, com a fortuna crítica sobre esses cineastas e com uma historiografia francesa que analisou a trajetória de realizadores que estiveram em Cuba, e o próprio cinema cubano. Acerca dessa produção acadêmica francesa voltada ao cinema cubano, cabe mencionar pesquisadores como Emmanuel Vincenot, Nancy Berthier, Julie Amiot e Magali Kabous, entre outros, que desenvolveram e orientaram trabalhos sobre o cinema da Ilha nos últimos dez anos, contribuindo para a ampliação e o adensamento da produção europeia sobre o tema.

O potencial internacionalista do cinema cubano, seu alcance historicamente transnacional contribuem para que, na produção acadêmica dos países da América Latina, os estudos sobre o documentário cubano, em particular, e o cinema da Ilha, em geral, se situem quase sempre dentro de estudos mais

amplos sobre a rede de intercâmbios cinematográficos conhecida como Nuevo Cine Latinoamericano. Dentre as publicações dos últimos dez años, caberia citar a obra organizada pelo argentino Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en América Latina* (2016), e os livros *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica* do peruano Isaac León Frías (2014), *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*, do chileno-espanhol Ignacio Del Valle Dávila (2014), *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental*, da argentina Silvana Flores (2013) y *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, da também argentina Susana Vellegia (2009). Um espaço nada desprezível vem tendo o cinema cubano na academia brasileira, a qual pertencem os organizadores deste número de Doc On-line e de onde procede a maioria dos artigos que foram submetidos. Nesse sentido, poderíamos mencionar os livros *O cinema latinoamericano de Chris Marker* de Carolina Amaral de Aguiar (2015), *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento* de Elen Doppenschmitt (2012) e *Cinema Cubano: revolução e política cultural* de Mariana Villaça (2010), bem como as teses de doutorado de Cristina Alvares Beskow (2016), Marcelo Prioste (2014), Maria Gutiérrez (2014) e Fabián Núñez (2009).

Ao encararmos a organização de um número monográfico sobre o cinema documental cubano, nosso objetivo foi oferecer uma ampla pluralidade de olhares e abordagens. Buscamos aproximar o leitor da fascinante riqueza e da complexidade dessa cinematografia; sem deixar de lado tensões políticas, contradições, debates e polémicas. A diversidade de procedências dos artigos não apenas demonstra o interesse transnacional que o documentário cubano suscita, aspecto a que já nos referimos, como garante essa variedade de aproximações. Os textos que aqui publicamos foram escritos por pesquisadores de universidades e instituições de pesquisa da Argentina, Brasil, Cuba, Estados Unidos e França.

Como forma de estruturar o dossiê que ora apresentamos, distribuímos os artigos por quatro grandes blocos temáticos, que expomos a seguir.

O primeiro bloco, “Cineastas e propostas para um cinema revolucionário”, é composto por cinco artigos que exploram debates amplos sobre o lugar do documentário no cinema cubano pós-Revolução e mergulham em trajetórias e projetos autorais revestidos por polémicas e lacunas.

No artigo que abre o dossiê, “Tomás Gutiérrez Alea: dialéctica del documentalista”, o pesquisador e crítico de cinema cubano Luciano Castillo, íntimo conhecedor dessa cinematografia, nos mostra a relação intrínseca entre o uso de dispositivos documentais e a criação não-documental no conjunto da obra

desse cineasta. Castillo expõe evidências dessa relação em diversos filmes, focando especialmente o clássico *Memorias del subdesarrollo*, (1968) inicialmente planejado pelo realizador como “uma espécie de documentário”. Evidencia, assim, as fronteiras fluidas entre os “gêneros” no meio cinematográfico cubano pós-Revolução.

A constatação dessa fluidez também é patente no instigante artigo “Esse obscuro objeto incômodo: o ‘cinema direto’ nas reflexões cubanas (e latino-americanas) sobre o documentário”, de Fabián Núñez. O autor se volta aos debates e polêmicas que cercaram o cinema documental em Cuba, nos anos 1960 e 1970: mapeia as pressões e os anseios dos cineastas em busca de um caminho próprio para o cinema cubano que passaria, necessariamente, pelo realismo. Mostra também a importância da compreensão da lógica de produção operante no ICAIC, em um contexto no qual diversos formatos fílmicos deveriam ser contemplados para atender as expectativas e demandas.

Por meio de uma mirada comparativa e com um evidente contorno poético, Victor Guimarães, no artigo “O êxtase do povo: *P.M.* (Cuba, 1961) e *Arrasta a Bandeira Colorida* (Brasil, 1970)”, analisa como o povo é representado “em festa” nesses documentários. Pontua afinidades estilísticas e figurativas, como a presença da música, dos negros e da dança, iluminando também as particularidades narrativas e ideológicas de cada obra. O autor nos relewa a potência estético-política provocativa dessas produções, que em ambos países, fugiram de convenções e foram revestidas de sentidos ambíguos.

No artigo “La mirada antropológica de Nicolás Guillén Landrián: Subalternidad y diferencia en sus primeros documentales”, Santiago Juan-Navarro propõe uma análise detida do percurso de Nicolasito, desde sua produção inicial. O autor nos apresenta diversos aspectos do olhar inquiridor desse cineasta e sua peculiar relação com o público e com o ICAIC. Juan-Navarro explora os contornos estéticos e antropológicos de *Un festival* (1963), *En un barrio viejo* (1963), *Los del baile* (1965), *Ociel de Toa* (1965), *Retornar a Baracoa* (1966) e *Reportaje* (1966). Enfatiza, ainda, a habilidade com que esse cineasta representava a euforia revolucionária, tensionando-a e construindo uma visão extremamente irônica e crítica do discurso oficial.

Outro percurso individual dentro do ICAIC, de trajetória breve e acidentada, é abordada por Marina Tedesco ao focar, como indica o título, “A contribuição de Sara Gómez para a linguagem do documentário cubano pós-Revolução de 1959: uma análise de *Historia de la piratería*”. Uma das pioneiras e raras cineastas mulheres desse período, e com diversos pontos em comum com Nicolasito – como o interesse pela cultura afrocubana e pela situação social da população negra (sendo ambos também negros), bem como o gosto

pela ironia em suas produções – Sara Gómez é focada em primeiríssimo plano pela pesquisadora, que destaca sua invisibilidade na historiografia e procura dirimir parte das lacunas existentes analisando um documentário seu, pouco conhecido, realizado para a Enciclopedia Popular em 1963, e que traz uma linguagem já marcada pela *intermedialidade*.

O segundo bloco de trabalhos que compõe o dossiê se intitula “O internacionalismo no cinema cubano”. Nele temos outros cinco artigos que exploram, principalmente, o rico material documental proporcionado pelos Noticieros ICAIC Latinoamericanos e pela produção de Santiago Álvarez. Esse cinejornal, que atravessou as quatro últimas décadas do século XX, está hoje parcialmente disponível na plataforma aberta do *Institut National de l’Audiovisuel* (INA/França). Por meio das análises aqui apresentadas temos acesso, por um lado, às leituras cubanas de fatos e processos históricos marcantes do século XX, como as ditaduras latino-americanas, a experiência da “via chilena ao socialismo” do governo Allende, as lutas anticoloniais na África, traduzidas em tomadas e discursos veementes. Por outro, vemos também a construção das imagens carismáticas dos líderes, a celebração de certas identidades e valores que procuravam moldar o “Homem Novo” e engajar a todos na defesa da Revolução, dentro e fora de Cuba.

Glauber Matos, em “Internacionalismo e mimésis política – a voz de Fidel Castro na edição 291 do *Noticiero* ICAIC *Latinoamericano*” decupa e analisa uma histórica edição do *Noticiero* de 1966, dedicada à divulgação do discurso de encerramento da Conferência Tricontinental, colocando o foco na trilha sonora. O autor analisa estética e politicamente o papel da voz de Fidel nesta edição, e os efeitos de catarse produzidos, dialogando com os dois conceitos anunciados no título, Internacionalismo e Mimeses Política, ao desconstruir a linguagem dessa edição.

No artigo “*Noticiero* ICAIC: um olhar cubano experimental e performático sobre as ditaduras latino-americanas”, Camila Arêas faz, como declara no subtítulo do trabalho, um “Estudo semiótico da narrativa cine-jornalística cubana sobre Argentina, Brasil, Bolívia, Chile e Uruguai”. A autora apresenta um detalhado inventário das abordagens dos golpes de Estado latino-americanos presentes no conjunto das edições do *Noticiero*, analisando como tais abordagens demarcam o início de uma nova forma de narrar e representar a América Latina. Explora o caráter experimental da linguagem do *Noticiero* a partir de então, propondo instigantes comparações e reflexões a respeito.

Ignacio Del Valle Dávila, também organizador desse dossiê, centra seu artigo “*De América soy hijo y a ella me debo* (Santiago Álvarez, 1972): el documental cubano y las polémicas en el seno de la izquierda” na análise do

longa-metragem de Santiago Álvarez que registra a polêmica visita de Fidel ao Chile, ao final do ano de 1971. O autor esmiúça as relações políticas e cinematográficas entre Cuba e Chile nesse período, iluminando dilemas e tensões que podem ser perscrutados no material fílmico quando são apontadas, por exemplo, as diferenças geográficas entre os dois países, quando se verificam determinadas opções narrativas, como a presença hegemônica de situações oficiais no decorrer da visita do líder cubano, ou quando se constata a existência (não casual) de mais de uma versão desse documentário.

No artigo seguinte, o Chile sob as lentes cubanas também é objeto de interesse e de pesquisa de Carolina Amaral de Aguiar, que direciona seu olhar para o impacto do 11 de setembro de 1973 em Cuba. Em “O golpe de Estado no Chile e o cinema documental no ICAIC”, a historiadora apresenta a reação da direção do ICAIC ao golpe de Pinochet, os Noticieros dedicados ao tema e as condições de trabalho dos cineastas chilenos em Cuba, que se abre aos exilados. Revela ainda interessantes detalhes do projeto que deu origem à trilogia *A batalha do Chile* (1975, 76 e 79) e do nível de colaboração entre cineastas chilenos e cubanos, no período em que nomes como Pedro Chaskel e Patricio Guzmán viveram e produziram em Havana. O trabalho demonstra ainda as mudanças da imagem de Allende que se operam nas produções cubanas, revelando como o cinema participa ativamente da construção do discurso histórico e das relações entre esses dois países.

Encerrando o bloco, Alexandro de Souza e Silva apresenta um recorte de sua original pesquisa sobre as produções cubanas na África (e sobre a África). No artigo “Os olhos da revolução ‘internacionalista’: *os corresponsales de guerra* cubanos na África, 1959-1989”, o historiador analisa a formação técnica, o papel e a contribuição de cinegrafistas que recebiam algum treinamento militar e eram incumbidos, sob a alcunha de “correspondentes”, de registrar as guerras na África. O autor analisa essa “cinematografia militar” voltada a países como Angola, Etiópia, Guiné e Congo, o vínculo com o Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias e a contribuição desse material na construção e na monumentalização do discurso oficial, ainda que as imagens obtidas nem sempre traduzissem as expectativas que cercavam, em Cuba, o desempenho militar das tropas que apoiava.

“Presença estrangeira no ICAIC: o olhar francês” é o título do terceiro bloco do dossiê, que contempla artigos de três pesquisadoras brasileiras sobre a passagem por Cuba e as produções de dois cineastas que se envolveram intensamente com a Revolução Cubana e traduziram, em seus documentários, essa experiência: Chris Marker e Agnès Varda, essa última falecida durante a construção desse dossiê.

Julia Fagioli, no artigo “Fidel Castro e Che Guevara em *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker”, centra a análise nas representações recorrentes desses líderes, que assumem o lugar de mitos nesse documentário. Mostra a conjunção de ensaísmo e militância na obra de Chris Marker, e pontua os vários momentos, em meio à sucessão de temas diversos, nos quais o cineasta apresenta, em seu filme, Fidel e Che, revelando as sutilezas nas representações de um e de outro.

“Marker, Varda e a Revolução Cubana: associações surrealistas, o trabalho com clichês e o exotismo”, de Luiza Alvim, trata-se de um trabalho especialmente voltado à análise de documentários contemporâneos: *Cuba si* (1961-1963), de Marker, e *Salut, les cubains* (1963), de Varda. Alvim faz um inventário dos dispositivos, citações e elementos existentes nessas obras que poderiam ser associados a uma “escrita surrealista”. Aponta também o papel da música, a existência de clichês e a presença de um olhar estrangeiro que chama a atenção para o “exótico”, não isento de encantamento.

Francieli Rebelatto foca especificamente na obra “cubana” de Varda em “*Saudações aos cubanos: a mise-en-film das fotografias de Agnès Varda*”. A autora procura compreender como se dá, por meio do recurso da animação, na montagem, o uso das imagens fixas e sua transformação em narrativa fílmica. A autora explora, assim, a transterritorialidade entre fotografia e cinema valendo-se de reflexões teóricas de diferentes autores, mobilizados na análise desse afetivo documentário, também abordado em outros dois artigos desse dossiê.

O quarto e último bloco, “Outros focos sobre o cinema cubano”, apresenta os trabalhos de promissores e jovens pesquisadores, que confirmam a tendência da necessária conjunção entre análise política e estética quando se trata de cinema cubano, propondo abordagens que dialogam com a filosofia e a sociologia política.

Milagros Vilar, em “¡Saludos, Cubanos! Los afectos alegres como potencias de acción política”, lança mão do conceito de afetos, de Espinoza, para refletir sobre o imaginário evocado por Varda no documentário em questão, considerando os traços de cubanidade realçados, o contexto do romantismo revolucionário que tanto marcou a época e as utopias da juventude encantadas pela ideia de um possível “socialismo tropical”.

Por fim, Hernán Farias Dopazo propõe uma análise dos primeiros documentários pós-Revolução a partir do recorte específico nas representações dos camponeses. Em “El campesinado en el cine documental cubano de la primera etapa de la Revolución (1959-1961)”, o autor aborda tais representações em quatro produções: *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea,

¿*Por qué nació el Ejército Rebelde?* (1960), de José Massip e *Tierra olvidada* (1960), de Oscar Torres, identificando os dualismos que permeiam seus discursos.

Em seguida, disponibilizamos ao leitor quatro entrevistas inéditas, realizadas com personalidades que participaram do meio cinematográfico cubano e que traduzem, por meio de suas trajetórias, aspectos importantes da história do documentarismo abordados nesse dossiê. Referimo-nos, primeiramente, ao cineasta e roteirista Manuel Pérez, que vivenciou o início do ICAIC, realizou e participou de inúmeras edições do Noticiero, aqui entrevistado por Cristina Alvares Bescow. Também temos a entrevista de Ignacio Albornoz Fariña ao chileno Pedro Chaskel, que trabalhou por anos no ICAIC como montador e realizador. Tainá Menezes nos traz Jerónimo Labrada, engenheiro de som responsável pela identidade de boa parte dos Noticieros e muitos documentários, enquanto Hélio Augusto de Souza Alves entrevista Ernesto Fernández Nogueiras, fotógrafo de imprensa antes da revolução, cuja trajetória nos indica os desafios do registro de imagens em anos de intensa polarização política e a interface do documentarismo com a fotografia.

Por fim, na seção dedicada às teses apresentamos resumos de pesquisas recentes relacionadas a diversos aspectos do audiovisual cubano.

Referências bibliográficas

- Agramonte, A. & Castillo, L. (2008). *Entre el vivir y el soñar: pioneros del cine cubano*. Camagüey: Editorial Ácana.
- Aguiar, C. (2015). *O cinema latino-americano de Chris Marker*. São Paulo: Alameda.
- Álvarez Díaz, M. (2012). *El Noticiero ICAIC y sus voces*. La Habana: La Memoria.
- Beskow, C. (2016). *O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)*. Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Del Río, J. & Díaz, M. (2010). *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Del Valle Dávila, I. (2014). *Cámaras en trance: el nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Doppenschmitt, E. (2012). *Políticas da voz no cinema em Memórias do sub-desenvolvimento*. São Paulo: Educ.
- Flores, S. (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima.
- García Borrero, J. (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Ocho y medio libros de cine, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- Gutiérrez, M. (2014). *Um "momento crítico de tomada de consciência latino-americana": o cinema moderno da América Latina*. Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Mestman, M. (ed.) (2016). *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- Núñez, F. (2009). *O que é 'Nuevo Cine Latinoamericano'? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tesis de Doctorado, Universidad Federal Fluminense, Niterói.
- Prioste, M. (2014). *O Cinema Documentário de Santiago Álvarez na Construção de uma Épica Revolucionária*. Tesis de Doctorado, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- Sánchez González, L. (2010). *Romper la tensión del arco, movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Velleggia, S. (2009). *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.
- Villaça, M. (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.