

Cap. 1 – A estruturação do Instituto de Cinema

1. O cinema cubano no contexto da Revolução

1.1. O lugar peculiar do ICAIC no meio cultural

O Instituto de Cinema foi o primeiro, de um conjunto de organismos culturais, como a *Casa de las Américas*¹, o *Instituto Cubano de Radiodifusión* (1962) e diversos outros, fundados com a finalidade de inserir toda forma de organização e produção cultural no Estado pós-revolucionário². O governo instituído com a Revolução, em 1959, ambicionava promover em Cuba um grande desenvolvimento e ampla popularização dos bens culturais. Essa era a meta primordial do Ministério da Educação, instância que cumpria também o papel de Ministério da Cultura, inexistente em Cuba até 1975. Para isso, desde os primeiros anos da década de 60, houve a promoção de muitos eventos massivos e foi dada prioridade às artes que mais facilmente atingem as massas - particularmente, o cinema - para que a propaganda política do novo governo abarcasse uma grande quantidade de pessoas³.

Nesse sentido, o ICAIC, aproveitando os Estúdios Biltmore construídos nos anos 50, foi planejado como um verdadeiro complexo cinematográfico e projetado para ser o maior centro de produção fílmica da América Latina. Esse complexo era composto por três estúdios de filmagens, reformados e dotados de novos equipamentos estrangeiros, dois laboratórios, escritórios, galpões que abrigavam várias oficinas (figurino, carpintaria, etc), livraria, café, cinemateca, salas de projeção, edição, enfim, uma grande estrutura para a

¹ Fundada em 28/04/1959 com o objetivo de promover as relações entre Cuba e as manifestações artístico-literárias da América Latina e do Caribe, além de *desarrollar relaciones de colaboración con organismos internacionales afines, creadores, docentes y estudiantes*. A Casa teve como antecessora a *Sociedad Colombista Panamericana*. Cf.: *XX Aniversário de la Casa de las Américas*. La Habana: Casa de las Américas, 1970, pp 1-10; e SARUSKY, J. “Casa es Nuestra América, nuestra cultura, nuestra revolución (habla Haydée Santamaría)”, *Bohemia*, 16/04/1977, re-editada pela revista *Casa de las Américas*, año XXIX, núm. 171, nov-dic 1988, p. 4.

² Algumas dessas instituições: *Ballet Nacional de Cuba* (1959), *Instituto Cubano de Derechos Musicales* (11/08/60), *Imprenta Nacional* (1952-62) - transformada em *Editora Nacional* (1962-66) e depois em *Instituto Cubano del Libro* (1967) -, *Escuela Nacional de Arte* (1962). *La Política Cultural de Cuba*. La Habana: Dirección de Divulgación del Ministerio de Cultura, 1983.

³ Para um conceito de propaganda política ver: CAPELATO, M. H. R. *Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998, pp. 35-36. O uso de símbolos e outras formas de representação usadas na propaganda política são tratados em TCHAKHOTINE, Serge. *A mistificação das massas pela propaganda política*. Trad. de Miguel Araes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d, p. 263.

qual foi definida uma meta inicial de produção anual de 10 longa-metragens e 50 documentários⁴. Essa produção seria levada ao público, pelo *ICAIC*, através de um esquema resultante da nacionalização de várias companhias distribuidoras norte-americanas e mexicanas de cinema, o que ocorreu entre 1961 e 1965, e resultou na formação da *Distribuidora Nacional de Películas*⁵.

Os primeiros institutos culturais criados contaram com especiais recursos governamentais e serviram de “vitrine” da nova política cultural que se inaugurava em Cuba. Assim, em 1959, o *ICAIC* e a *Casa de las Américas*, instituições fundamentais para a difusão da “nova cultura revolucionária” e para o estreitamento de elos com os países “amigos de Cuba”, foram bastante celebrados e prestigiados internacionalmente. O *Ballet Nacional de Cuba* também pode ser considerado uma instituição privilegiada pelo governo, entretanto, como tem uma estrutura muito peculiar e foi uma instituição menos aglutinadora e menos visada politicamente que a *Casa* e o *ICAIC*, não o incluímos no mesmo patamar das demais⁶. Além da *Casa* e do *ICAIC* reunirem um grupo grande de intelectuais e artistas cubanos, alguns eram “compartilhados” por essa duas instituições, isto é, colaboravam com as revistas de ambas, participavam de debates, e ao longo da vida assumiram cargos lá e cá⁷.

Para dirigir essas instituições especiais foram designados quadros políticos que já tinham exercido papel de destaque durante os anos 50, nas lutas contra a ditadura de Fulgêncio Batista: Haydée Santamaría passou a dirigir a *Casa de las Américas* e Alfredo

⁴ Os Estúdios Biltmore foram construídos durante o governo de Carlos Prío Socarrás, distribuído em instalações em Cubanacán e numa área nobre de Havana (o bairro *El Vedado*). SUTHERLAND, Elizabeth. “Cinema of Revolution: 90 Miles from Home”. *Films Quarterly*, vol. 15, n. 2, winter 1961, pp. 42-49. ALMENDROS, Néstor. *Cinemanía*. Barcelona: Seix Barral, 1992, p. 291. Ver também “El Gobierno Revolucionario visita los estudios cinematográficos” *Cine Cubano*, núm. 1, 1960, pp. 11-17.

⁵ Após a Resolução núm. 2868 de 10/05/61, do *Ministerio de Recuperación de Bienes Malversados*, foram nacionalizadas as empresas: Películas Fox de Cuba, Artistas Unidos, Metro Goldwyn Mayer, Warner, Univesal, Rank e Pelimex. DOUGLAS, M. E. *La tienda negra. El cine en Cuba (1897-1990)*. La Habana: Cinemateca de Cuba, 1996. p. 156.

⁶ Dirigido pela bailarina Alicia Alonso que mantinha um grupo com seu nome desde 1950, os membros do Ballet Nacional gozavam de algumas regalias, como dispensa das frentes de trabalho. Ao longo dos anos setenta, devido ao número crescente de bailarinos que se exilavam em meio às turnês internacionais, passou a ser bastante controlado. Ver: ALMENDROS, Néstor e JIMÉNEZ-LEAL, Orlando. *Conducta Impropia*. Madrid: Editorial Playor, 1984.

⁷ Ambrosio Fornet, Edmundo Desnoes, Eduardo Manet, Pablo Armando Fernández, Manuel Moreno Fraginals, por exemplo, transitaram por ambas instituições, participando de mesas-redondas, de elaboração de roteiros fílmicos e de críticas de cinema.

Guevara, o *ICAIC*⁸. A primeira era uma célebre ex-guerrilheira que participara do ataque ao Quartel Moncada, em 1953, e tornara-se fundadora e membro da direção nacional do *Movimiento 26 de Julio (M-26)*⁹; enquanto Guevara era um antigo militante do *Partido Socialista Popular*¹⁰ e ex-membro da direção da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, entidade ligada ao *PSP* e que representou um pólo de resistência política e cultural nos anos 50. A escolha de Haydée e Guevara, personalidades de tendências políticas diferentes, para dirigir a *Casa* e o *ICAIC*, revelava a intenção do governo em distribuir politicamente o poder no meio cultural, nesse momento, entre personalidades ligadas a seu próprio núcleo, o *M-26*, e reconhecidos militantes comunistas do *PSP*.¹¹

Alfredo Guevara torna-se figura de destaque na história do cinema cubano, não apenas por ter exercido a função de presidente durante décadas a fio, mas também por ter assumido a condição de porta-voz e “historiador” do Instituto. Foi ele quem sintetizou, em balanços e prognósticos, as conquistas e desafios do Instituto. Num artigo de 1961, em *Lunes de Revolución*, por exemplo, reiterou as metas do Instituto anunciadas em 1959, as quais já considerava parcialmente cumpridas: aprimorar a qualidade dos filmes nacionais, atingir o grande público e reeducar o gosto das massas, no sentido estético e ideológico.¹²

Além da intenção de contemplar o *PSP* com cargos importantes para solidificar laços políticos, a concentração de comunistas no meio cultural é uma opção ideológica do novo governo: a decisão pelo socialismo se concretiza paulatinamente entre 1959 e 1961. Um outro fator que costuma ser alegado para tal concentração é a “fuga de cérebros” que

⁸A idéia de que estas instituições são especiais e diferem das demais é reiterada nos discursos de seus próprios dirigentes. Alfredo Guevara, nos anos setenta, reforça a condição do *ICAIC* e da *Casa de las Américas* como instituições privilegiadas, uma vez que as direções de ambas tinham acesso a um volume muito maior de informações do que aquele que aparecia na imprensa. GUEVARA, A. “Traidores-coloniales nos piden el suicidio para dormir tranquilos” (25/03/1971) in GUEVARA, Alfredo. *Tiempo de Fundación*. Madrid: Iberautor/ Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2003. p. 246.

⁹ Movimento de caráter nacionalista e reformista fundado em 1954, quando Fidel Castro se encontrava preso após frustrado o Ataque ao Quartel Moncada, em 26 de Julio de 1953 (data que batizou o movimento). Seus integrantes possuíam diferentes orientações ideológicas (Che se dizia marxista, Raul Castro havia sido filiado ao *PSP*, Camilo Cienfuegos tinha ligações com o Partido Obrero Revolucionário, de tendência trotskista, etc). MISKULIN, S. *Cultura ilhada: imprensa e revolução cubana (1959-1961)*. São Paulo: Xamã, 2003. p.25-31.

¹⁰ O *PSP* foi criado em 1925 por Julio Antonio Mella. Após 1959 houve um processo de gradual centralização que dissolveu este partido e as demais organizações que haviam chegado ao poder com a Revolução, resultando no *Partido Comunista de Cuba* (1965).

¹¹ Fidel Castro, apesar de não ser o presidente de Cuba naquele momento, desempenhava o papel de autoridade máxima e atribuiu cargos a pessoas de sua confiança. Ver FURIATI, Claudia. *Fidel Castro. Uma biografia consentida. Tomo II: do subversivo ao estadista*. Rio de Janeiro: Revan, 2001, 2ª edição p. 35.

¹² GUEVARA, A. “Realidad y deberes de la crítica cinematográfica” *Lunes de Revolución*, núm. 94, 06/02/1961.

ocorreu nos primeiros anos após a Revolução, isto é, a emigração, para a Europa e para os Estados Unidos, de inúmeros intelectuais e profissionais qualificados, pertencentes a famílias de posses¹³. Esse dado poderia haver contribuído para uma certa diminuição no leque de opções, em favor do *PSP*, se não fosse igualmente verdade que o fenômeno contrário também ocorreu: intelectuais que viviam fora de Cuba, desde os tempos de Batista, voltaram após 1959 entusiasmados com as mudanças políticas.

Assim, o fator que realmente pesou para a hegemonia comunista foi o de que, após a tomada de poder pelo *M-26*, em 1959, o único partido aliado ao novo governo que contava com uma estrutura sólida, e quadros de intelectuais experientes, era o *PSP*. O governo confiou cargos a intelectuais militantes certamente com o intuito de garantir o controle sobre esses dirigentes. Nessa conjuntura inicial já havia laços partidários consolidados: o *PSP* apoiava o governo e passou a fazer parte das *Organizaciones Revolucionarias Integradas*, em 1961.

Nos campos político e cultural, a nomeação de quadros do *PSP* ocorreu de forma bastante intensa.¹⁴ Além do *ICAIC*, nos primeiros anos pós-revolução, outros órgãos culturais também passaram a ser dirigidos por ex-membros ou simpatizantes do *PSP*, caso da *Editora Nacional* (comandada por Alejo Carpentier), do *Consejo Nacional de Cultura* (dirigido por Edith García Buchaca entre janeiro de 1961 e 1964) e da *UNEAC - Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba* (cujo presidente foi, desde agosto de 1961 e até seu falecimento, Nicolás Guillén).¹⁵

O lugar do Instituto de Cinema na história do meio cultural cubano pós-revolução é peculiar pois, diferentemente dos demais institutos de cultura que eram subordinados ao

¹³ Se, por um lado, a emigração representou uma perda de profissionais e técnicos, por outro, propiciou ao governo o aproveitamento de um grande número de imóveis e outros bens. SEERS, Dudley. *Cuba: The Economic and Social Revolution*. Carolina do Norte: Chaper Hill, 1964, p. 32 apud GOTT, R. *Cuba: uma nova história*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 245.

¹⁴ Raul Roa se tornou Ministro das Relações Exteriores, Aníbal Escalante, diretor da *COR - Comisión de Orientación Revolucionaria*, e presidente das *Organizaciones Revolucionarias Integradas* em julho de 1961; Carlos Rafael Rodríguez foi presidente do Instituto Nacional de Reforma Agrária, Blas Roca foi diretor do periódico *Hoy*, Vilma Espín, foi nomeada presidente da *Federación de Mujeres de Cuba* e Raul Castro assumiu o Ministério da Defesa e manteve-se como o “vice” oficial de inúmeros cargos desempenhados por Fidel Castro nos últimos quarenta anos.

¹⁵ Também são exemplos da presença do *PSP* na cultura os nomes de Juan Marinello (diretor do *Consejo Superior de Universidades* e reitor da *Universidad de La Habana*) e outros mais, como Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo, José Rodríguez Feo, Fayad Jamis. Já os intelectuais mais ligados ao núcleo constituído pelo *M-26*, eram Haydée Santamaría, Armando Hart, Ministro da Educação e depois, Ministro da Cultura; e Carlos Franqui, diretor do jornal *Revolución*, que se exilou em 1968

Ministério da Educação, praticamente não havia interferência administrativa deste sobre o *ICAIC*. Teoricamente, o gerenciamento sobre o meio cultural era da alçada do Ministério da Educação. Para isso, dentro dele existia uma *Dirección Nacional de Cultura* e um “braço” dessa direção, chamado *Consejo Nacional de Cultura*¹⁶. Entretanto, podemos afirmar que o *ICAIC*, bem como a *Casa de las Américas*, não estavam exatamente subordinados a esses organismos que atuavam sobre os demais setores da cultura. Mesmo quando foi criada, em 1961, a *UNEAC, Unión de Escritores y Artistas de Cuba*, para centralizar todos os intelectuais e servir como intermediação principal entre as entidades culturais e o governo, exercendo controle de verbas, autorização de projetos, dentre outras funções essenciais, o *ICAIC* manteve-se com relativa autonomia.

Até 1975, o diretor do *ICAIC* atuou, na prática, com poder semelhante ao de um ministro, participando diretamente de reuniões governamentais e da organização de eventos (congressos, encontros, colóquios) que determinavam os rumos da política cultural, bem como o destino de editoras, revistas, grupos artísticos e intelectuais de outros setores. Cabe esclarecer que no Estado cubano que se configurava, partido e governo não tinham distinções claras¹⁷.

1.2. A criação do Instituto

O *ICAIC* foi criado apenas 83 dias após a Revolução, pela Lei 169, de 24 de março de 1959. Alfredo Guevara dirigiu o Instituto até 1982 e depois de um mandato exercido pelo cineasta Julio García Espinosa, desse ano até 1991, voltou a dirigi-lo entre 1992 e 2000. A prioridade que o novo governo deu à criação de um instituto de cinema, como já foi dito, era explicada com o argumento de que a sétima arte era um veículo ímpar de propaganda ideológica “da Revolução” porque divulgava didaticamente, para as massas, as

¹⁶ O *Consejo Nacional de Cultura* foi criado em 1960 e, a partir de 1963, tornou-se um órgão autônomo em relação à Dirección Nacional de Cultura. Sua função não era claramente definida e empregava intelectuais que não tinham sido “encaixados” nas instituições culturais e que ali se ocupavam com fiscalizações, funções burocráticas e com uma publicação mantida por esse órgão. Existiu até 1967, quando foi dissolvido ao ser criado o *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*.

¹⁷ Nos anos 60, o país era administrado efetivamente pelo Primeiro Ministro (Fidel Castro), chefe do Conselho de Ministros, do qual também fazia parte o presidente da República. Esse Conselho mantinha forte inter-relação com as Forças Armadas (*MINFAR, Ministerio de Fuerzas Armadas*) e com o *Partido Comunista de Cuba*. MESA-LAGO, Carmelo. *Dialéctica de la Revolución Cubana: del idealismo carismático al pragmatismo institucionalista*. Madrid: Editorial Playor, 1979. p. 111.

novas idéias e tinha um eficaz - e universal - poder transformador: *El cine debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a solucionar problemas o formular soluciones y plantear dramatica y contemporaneamente las grandes conflictos del hombre y de la humanidad.*¹⁸

Quando o *ICAIC* foi formado, nele se integraram vários membros da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, entidade fundada, em 1951, durante a ditadura de Fulgêncio Batista, com um perfil voltado à promoção e discussão das artes em geral. Essa Sociedade foi dissolvida em 1960, mas durante sua existência funcionou como um espaço de encontro de cineastas, artistas plásticos, músicos e intelectuais que organizavam sessões para debater tanto questões da conjuntura política, como os últimos lançamentos do cinema europeu ou as mais recentes obras no campo da música e das artes plásticas contemporâneas. Dentre suas atividades constava a publicação de uma revista, *Nuestro Tiempo* (1954-1959), a cargo de Carlos Franqui e Guillermo Cabrera Infante, intelectuais que transitavam pelo jornalismo e pela literatura. A Sociedade contava, entre seus membros, com Alfredo Guevara, o cinegrafista Jorge Herrera, o fotógrafo Jorge Haydú, o maestro Leo Brouwer (que se tornaria o diretor do Grupo de Experimentación Sonora do *ICAIC*, em 1969), e os cineastas Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Santiago Alvarez e José Massip.¹⁹ Os dois últimos e Alfredo Guevara faziam parte de um burô, dentro da entidade, encarregado de difundir as posições do *PSP*, que ali contava com um grande número de simpatizantes.²⁰

Com o acirramento do processo revolucionário no final dos anos 50, muitos dos que participavam da Sociedade passaram a colaborar com o *Ejército Rebelde* e com o *Movimiento 26 de Julio*, ingressando em pequenos departamentos de difusão cultural e propaganda política. Nessa fase (1958-1959) havia tensões entre os militantes comunistas e os chamados “rebeldes” ou “revolucionários” (como eram designados os guerrilheiros do *M-26*) uma vez que o *PSP* relutou durante um bom tempo em prestar seu apoio à luta armada. O *PSP*, que chegara a colaborar com o governo Batista, nos anos 40, condenara a

¹⁸ Lei de Criação do *ICAIC*, núm. 169, publicada oficialmente em 20/03/1959 na *Gaceta Oficial de la República*, “Anuário 1960”, *Revolución*, 01/01/1960, p.9.

¹⁹ A Sociedade era dirigida pelo maestro e musicólogo Harold Gramatges e além dos cineastas, agregou intelectuais como José Ardevol, Álvaro Alonso, Carlos Rafael Rodríguez, Mirta Aguirre e Juan Marinello.

²⁰ Também faziam parte do burô Sergio Aguirre, Marta Arjona e Antonieta Enríquez. RODRÍGUEZ, Carlos Rafael. “Nuestro Tiempo”. *Cine Cubano* núm. 102, 1982, pp. 87-91.

primeira grande investida desses rebeldes: o ataque ao Quartel Moncada, em 1953. A direção comunista considerava inadequados os métodos apregoados pelos líderes do *M-26* e sua tática guerrilheira. A questão da coexistência pacífica, assumida pelos partidos comunistas após o XX Congresso do Partido Comunista da URSS, em 1956; as diferenças de concepção sobre o papel do partido na condução do processo revolucionário, a falta de formação teórica marxista dos “revolucionários”, a crítica à opção pela “guerra de guerrilhas” e, mais especificamente, pela guerrilha rural, dentre outros fatores, eram pontos de divergência entre as duas organizações. Por conta dessas diferenças houve, inclusive, um patente boicote, do *PSP* e dos sindicatos operários a ele vinculados, à greve geral organizada pelo *M-26*, em 09/04/1958, contra Batista. O apoio do *PSP* à guerrilha só ocorreu, e não integralmente, no final de 1958, quando a tomada de poder se mostrava eminente. Vitoriosa a Revolução, o *PSP* organizou uma *Comisión Intelectual*, formada por Carlos Rafael Rodrigues, Juan Marinello e Mirta Aguirre, com a função de contribuir com o novo governo e indicar nomes para ocupar postos administrativos no meio cultural.

O novo governo revolucionário, que tinha como presidente Osvaldo Dorticós, teve início, em 1959, sustentado por três organismos políticos aliados: o *M-26*, que comandava o Exército Rebelde na figura de Fidel Castro (o *comandante-en-jefe*), o *Diretório Revolucionário 13 de Marzo* (constituído por estudantes universitários) e o *PSP*. Os ataques contra-revolucionários, a opção pelo socialismo, a necessidade de garantir alguma estabilidade política interna para o novo governo, acabaram favorecendo a fusão gradual dessas organizações, inicialmente sob a forma de *ORI, Organización Revolucionária Integrada* (1961), e mais tarde como *PCC, Partido Comunista de Cuba* (1965).

Antes da fundação do *PCC*, e em outros momentos dessa década, ocorreram “depurações” ou “*purgas*”, por meio das quais o governo procurou se livrar de antigos comunistas, considerados indesejáveis por ex-membros do *M-26*, no contexto da disputa política e da institucionalização do regime. Nessa disputa pelo poder, uma contundente estratégia foi colocada em prática, sob o nome de *depuración contra el sectarismo*. Esse processo veio à tona em dois momentos, especialmente: em março de 1962, quando Fidel fez uma crítica pública ao secretário da *ORI*, Aníbal Escalante, e em 1964, quando houve a destituição de comunistas importantes, como Edith García Buchaca, secretária do *Consejo Nacional de Cultura*, seu marido, Joaquín Ordoqui, vice-ministro do *MINFAR*, e a

condenação à pena de morte do ex-líder estudantil Marcos Rodríguez²¹. Esses episódios mostram que, se havia a necessidade do aliancismo, por um lado, havia também, por outro, um jogo de forças pelos principais postos de poder e que acarretou prolongadas lutas internas no cenário político e no meio cultural, às quais voltaremos ao longo do trabalho.

Essas lutas repercutiram no *ICAIC*, porém mais no posicionamento de sua direção no cenário cultural que na dinâmica interna do instituto. A maioria dos cineastas do *ICAIC* não era comunista, ainda que houvesse vários filiados ao Partido dentre seus membros, caso dos cineastas Santiago Alvarez, José Massip, Jorge Fraga e Julio García Espinosa²². Dentro do Instituto, portanto, não aconteceram “depurações”, primeiramente porque Alfredo Guevara era comunista e, em segundo lugar porque, nos anos 60, houve ali um amálgama ideológico produzido pela aliança entre militantes de diferentes tendências: velhos comunistas se tornaram “fidelistas”, enquanto militantes do *M-26* passaram a empunhar efusivamente a bandeira do marxismo-leninismo, após a adoção governamental do socialismo como regime. Havia, dentre os cineastas, nessa época, o consenso de que o imperativo era a defesa “da Revolução”, o que significava a manutenção de Fidel Castro no poder e a execução das medidas de transição ao socialismo.

Nesse início dos anos 60, observamos uma “integração básica”, para usar a expressão de Raymond Williams²³, de militantes do *PSP* no espaço público. Isso ocorre devido à sobreposição de papéis, uma vez que os intelectuais comunistas eram também funcionários estatais, como observamos no caso do *ICAIC*. Para que fosse viável o bom andamento da produção cinematográfica, houve necessidade de se deixar de lado as barreiras partidárias tradicionais e assim se deu o estabelecimento de “zonas francas simbólicas” dentro do *ICAIC*, que permitiram interpenetrações e entrecruzamentos de posições diversas²⁴. Entretanto, para entender esse processo de interação, é preciso inicialmente situar os cineastas em seus “*fronts*” originais.

²¹ Marcos Rodríguez foi acusado de delatar à polícia de Fulgêncio Batista, quando detido, quatro participantes do ataque ao Palácio Presidencial em 13/03/57, ação organizada pelo *Directorio Revolucionário*, enquanto o casal Edith e Joaquín foi acusado de ter acobertado o delator. MARTÍNEZ-PÉREZ, Lilibiana. *Los hijos de Saturno. Para una historia política y cultural de la intelectualidad cubana (1959-1971)*. México, D.F. Tese de Doutorado em História, 2001, pp. 55-56.

²² SERRANO, P. E. “Cuatro Décadas de políticas culturales”. *Revista Hispano-Cubana*, Madrid, núm.4, may-sept 1999, pp. 37-38.

²³ WILLIAMS, R. *Cultura*. Op. Cit. p. 219.

²⁴ GONZÁLEZ, J. “La volonté de tisser: analyse culturelle, fronts culturels et réseaux du futur”. Paris, *Hermès*, núm. 28, 2000, p.45.

Na constituição do *ICAIC*, além dos comunistas, também participaram cineastas que tinham outro tipo de experiência política, fosse como “ex-simpatizante” do *PSP*, como Néstor Almendros, fosse na condição de colaborador do *M-26*, caso de Tomás Gutiérrez Alea, que esteve à frente da Direção Nacional de Cultura do Exército Rebelde, criada em janeiro de 1959²⁵. A somatória de forças em prol de projetos ambiciosos, como o desenvolvimento do Instituto e a criação de uma nova cinematografia, sustentavam a “comunhão” necessária à equipe. Além disso, certa convivência já havia sido experimentada nos anos de atuação da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, da qual a maioria dos nomes citados havia participado. Outro espaço de confluência havia sido o meio publicitário, setor que garantia o ganha-pão dos aspirantes a cineastas, nos anos 50, ainda não inseridos no mercado cinematográfico, dominado por empresas mexicanas e norte-americanas. Trabalharam nesse ramo Gutiérrez Alea, García Espinosa, Jorge Haydú, dentre outros.

O primeiro grupo de cineastas do *ICAIC* era formado por homens na faixa dos trinta anos e poucos possuíam formação cinematográfica profissional. Essa primeira geração tardou bastante a ceder espaço para as seguintes, o que acarretou um certo conflito geracional e ideológico nas décadas de 70 e 80, como veremos. Até 1975, o *ICAIC* foi constituído por 5 departamentos fundamentais: Departamento de Estúdios, de Processos Técnicos, de Finanças e de Programação Artística, esse último adjunto ao Departamento de Produção Artística²⁶. Para integrar esses departamentos, contribuir com o *ICAIC* e com o novo governo, Alea foi incumbido de convidar vários colegas que se encontravam fora de Cuba, como Ramón Suárez, que estava na Suécia, Néstor Almendros, que estava em Nova York, Ricardo Vigón que estava no México, e Eduardo Manet, que estava na França. Muitos dos convites, entretanto, não resultaram em contratações, pois a centralização da

²⁵ A *Dirección Nacional de Cultura del Ejército Rebelde* produziu dois documentários em 1959, finalizados posteriormente pelo *ICAIC*: *Esta tierra nuestra* de Tomás Gutiérrez Alea e *La vivienda* de Julio García Espinosa que tratavam, respectivamente, da reforma agrária e da reforma urbana promovidas pelo novo governo. Além desses cineastas, Manuel Pérez também participou da *Sección de Cine* do Exército, cuja função era selecionar os filmes que deveriam ser exibidos nos acampamentos militares. “Esta es la historia que me contó un día Manolito Perez”, *El Caimán Barbudo*, núm. 30, mayo 1969, p. 10. DOUGLAS, M. E. *La tienda negra*. Op. Cit, p. 146.

²⁶ BURTON, Julianne. “Film and revolution in Cuba: the first twenty years” in MARTIN, Michael (ed.) *New Latin American Cinema. Volume 2, Studies of National Cinemas*. Detroit: Wayne State University Press, 1997, pp. 123-142.

direção do *ICAIC* em Alfredo Guevara favoreceu àqueles que dele eram pessoalmente mais próximos e afastou seus desafetos, cogitados inicialmente “em nome da Revolução”²⁷.

A nomeação de Alfredo Guevara conferiu ao Instituto, logo de início, um vínculo formal com os princípios e a orientação do *PSP*. Mas essa ligação com o antigo *PSP* era permeada de tensões, pois Guevara, como entusiasta das artes e avesso a dogmatismos, não se identificava com a linha ortodoxa que orientava o partido e era seguida por seus colegas comunistas denominados, por ele, de *dogmáticos*²⁸. Por outro lado, Guevara também não nutria simpatias por aqueles intelectuais e artistas que se declaravam avessos ao *PSP* em nome do chamado “liberalismo revolucionário” e se manifestavam por meio de suplementos culturais, principalmente o *Lunes de Revolución*²⁹.

Voltando à questão dos “*fronts*”, percebemos a existência de três grupos, nos quais os cineastas procuraram se situar e a partir dos quais interagiram: 1) os ex-militantes do *PSP* (com diferentes níveis de comprometimento com o marxismo-leninismo e as velhas lideranças nacionais), como Guevara, Massip, Valdés, Alvarez; 2) os identificados com a liderança dos “revolucionários” (*M-26*) como Alea, García Espinosa, Giral, e 3) os “independentes”, também chamados de “liberais” por seus adversários políticos, mais próximos dos segundos que dos primeiros, ideologicamente, como Almendros (ex-simpatizante do *PSP*), Manet e Vigón.

²⁷ Néstor Almendros e Guillermo Cabrera Infante, por exemplo, dois nomes então bem conhecidos no meio cinematográfico cubano, acabaram não integrando o Instituto, uma vez que Alfredo Guevara nutria diferenças políticas e pessoais com ambos. Almendros era famoso desde suas atividades de cineclubista e Cabrera Infante havia exercido a função de crítico na revista *Carteles*, nos anos 50, sob o pseudônimo de G. Cañ. Ambos se exilaram nos anos 60, e antes disso Almendros exerceu função de crítico de cinema da revista *Bohemia*, em 1960, enquanto Cabrera Infante se afastou do cinema e assumiu a direção do suplemento cultural *Lunes de Revolución*.

²⁸ Esses “dogmáticos” relutaram em apoiar o movimento guerrilheiro encabeçado por Fidel Castro (*M-26*) no decorrer da Revolução, pois seguiam fielmente as orientações do Partido Comunista da URSS. As idéias defendidas pelos “dogmáticos” estão presentes no jornal *Hoy*, órgão oficial do *PSP*. Guevara discordava de que Cuba tinha que seguir a linha soviética e uma de suas divergências com os “dogmáticos”, dentro do *PSP*, eclodiu em 1956, quando criticou a invasão soviética da Hungria.

²⁹ Esse suplemento literário, que apresentava grande ecletismo político e estético, era um encarte do jornal *Revolución* que saía toda segunda-feira. Existiu entre 23/03/1959 e 06/11/1961, com uma tiragem de cerca de 100 mil exemplares. MISKULIN, Silvia Cezar. *Cultura e política em Cuba: os debates em Lunes de Revolución*. Depto. de História – FFLCH-USP, Dissertação de mestrado, 2000, p. 32.

Após Cuba ter sido declarada socialista por Fidel Castro, em 16/04/1961³⁰, os “liberais” foram reprimidos no meio cultural e a ala comunista ortodoxa se fortaleceu e passou a pressionar o governo a empregar no país fórmulas e orientações que haviam sido executadas na União Soviética, como o modelo do realismo socialista para a política cultural³¹. Nesse contexto, Alfredo Guevara, primeiro teve embates com os liberais, mas logo depois que esse grupo foi vencido, combateu os chamados “dogmáticos”, seus antigos colegas de partido, através de inúmeros artigos. A resistência ao realismo socialista, no *ICAIC*, apesar da forte presença do *PSP* nessa instituição, era muito grande: cineastas de variadas tendências concordavam com a inadequação desse modelo à realidade cubana. Essa divergência resultou numa dificuldade de definição estético-ideológica que se arrastou por anos a fio dentro do *ICAIC*. Esse embate, e outros de natureza diversa que evidenciaremos ao longo do texto, nos levam a discordar de depoimentos memorialistas e estudos que opõem, de forma simplista, o *ICAIC*, como bastião do conservadorismo político, a outros espaços e movimentos culturais considerados liberais³². Tal oposição tende a generalizar as posições de Alfredo Guevara ou tomá-las como representativas da maioria dos membros do Instituto. Sem pretender revestir o Instituto de uma aura ideológica “progressista” ou mesmo anticastrista, nosso propósito é mostrar a complexidade dessa instituição, também visível na sua produção fílmica.

Vemos, portanto, que o *ICAIC* nasceu engendrado de um casamento difícil entre comunistas (divididos a grosso modo, dentro do *PSP*, em “nacionalistas” e “dogmáticos”) e revolucionários (*M-26*), unidos mais pela conjuntura – a bandeira da “defesa da Revolução”

³⁰ A declaração do caráter socialista da Revolução ocorreu um dia após os bombardeios que precederam a invasão da Playa Girón por tropas contra-revolucionárias treinadas pela CIA. No auge desse conflito, Fidel Castro, *comandante-en-jefe* do Exército, procurou garantir o apoio da URSS, no caso de uma invasão de Cuba pelos Estados Unidos. Pouco depois da derrota, em 25/04/61, o governo dos EUA declarou total bloqueio comercial à Cuba.

³¹ Regine Robin analisou o complexo processo de definição desse modelo na URSS, permeado por tensões e controvérsias. Ele é mencionado publicamente pela primeira vez em 23/05/1932, na *Literaturnaiia Gazeta*, por Gronki. No cinema, esse modelo se baseava no princípio de que os filmes deveriam ser realistas, mas não retratando a realidade tal como era, e sim como deveria ser. Otimismo, espírito de partido, sacrifício pela pátria, heroísmo, valorização da identidade nacional, valorização da tradição presente na cultura popular, identificação do público com o protagonista (individual e coletivo) eram elementos constitutivos desse modelo. ROBIN, R. *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris: Payot, 1986.

³² Pío Serrano afirma que o *ICAIC* foi *uno de los pocos instrumentos culturales de la Revolución que desde sus inicios se pone al servicio de una interesada proyección partidista*. SERRANO, Pío E. “Cuatro décadas de políticas culturales”. *Revista Hispano-Cubana*, Madrid, número 4, mayo-septiembre 1999, pp. 37-38. Ver também: CABRERA INFANTE, G. *Mea Cuba*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 e CANCIO ISLA, W. “Cercano colaborador de Castro renuncia a la presidencia del instituto de cine”. Miami, *El Nuevo Herald*, 23/03/2000, www.cubanet.org/cnews.

- e pelo entusiasmo com a conquista do poder e as transformações do país, que por convicções ideológicas comuns. Acrescentemos que, nesse enlace, um dos cônjuges trouxe para a relação sérios problemas “familiares”: Alfredo Guevara era marxista mas divergia da linha ortodoxa de muitos de seus pares. Como veremos ao longo do trabalho, esse casamento se manteve, apesar das incompatibilidades, em parte graças ao vínculo existente entre Guevara e Fidel (velhos conhecidos desde tempos de movimento estudantil). Foi essa relação que, em muitas circunstâncias, garantiu a autonomia do Instituto ou as “vistas grossas” do governo para as pequenas faltas ideológicas e divergências internas, entre a “velha” e a “nova” geração de cineastas formada ao longo dos anos 60. Nos anos 70 e 80, passada a fase inicial da “comunhão”, os *fronts* internos do *ICAIC* voltaram a sobressair, e novas alianças entre os cineastas foram feitas, principalmente após a quebra do pacto entre a direção e o governo, ocorrida com a criação do *MINCULT*, a qual retomaremos ao longo do trabalho.

O Instituto direcionou seus primeiros recursos para a produção dos noticiários, documentários e, em menor peso, para as ficções, especialmente as que fossem crônicas do momento de transformação pelo qual Cuba passava. A necessidade da mobilização massiva, a urgência dessa produção e o entusiasmo que advinha daquele momento de total adesão à Revolução condicionaram o ritmo intenso das produções iniciais. No calor daqueles anos, todos os cineastas estavam ávidos por realizar seus primeiros filmes, e por mais recursos que estivessem destinados ao *ICAIC* (“Há dinheiro para filmar!!” exclamava Vigón numa de suas cartas), impunha-se a necessidade de seleção dos cineastas que seriam beneficiados com essa possibilidade, bem como dos temas considerados prioridade. O critério da experiência profissional e o das afinidades eletivas foram empregados, como se pode perceber ao verificarmos as autorias dos primeiros filmes. Entretanto, vários cineastas que ficaram fora do *ICAIC* procuraram produzir e divulgar cinema de forma “independente”, pagando um certo preço por isso, como veremos no próximo item.

1.3. Definição da política cultural: o Caso P.M.

Num artigo de apresentação de seu filme *Capablanca*, José Massip, cineasta vinculado ao Partido Comunista, usou como exemplo a sabedoria desse famoso enxadrista

cubano para criticar certos criadores cinematográficos, aos quais chamava de “jovens impetuosos” e lamentar o pouco que haviam aprendido com os próprios erros, ao contrário do jogador de quem era fã. No final do artigo, condenava os cineastas por se queimarem *en la llama fascinante que apenas han comenzado a domar*.³³

Aqui temos a evidência do duplo conflito, composto pela disputa por espaço dentro do ICAIC, entre os “novos” e os “velhos” cineastas (grupo no qual Massip se enquadrava), e pelas divergências entre comunista e não comunistas. No contexto desse conflito emergiu um fato polêmico, em 1961, que impulsionou a primeira formulação de política cultural do governo cubano. Esse fato foi a proibição de exibição de um curta-metragem documental feito “impetuosamente” - diria Massip - sem autorização prévia da direção do ICAIC, por dois jovens cineastas.

O curta-metragem de 23 minutos, em branco e preto, intitulado *P.M. (pasado meridiano* em castelhano), havia sido produzido com recursos próprios pela dupla Sabá Cabrera Infante (editor) e Orlando Jiménez-Leal (cinegrafista), fora dos mecanismos institucionais do ICAIC.³⁴ Documentava, com câmera escondida - recurso inspirado no *free cinema* inglês, bastante apreciado em Cuba nesses anos - a boemia de Havana, focando os bares próximos à região portuária (especificamente o antigo Club Biltmore, atual *Círculo Social Obrero Cubanacán*) com toda sua clientela habitual: prostitutas, vagabundos, trabalhadores de origem simples (negros, a maioria), bebendo, dançando, gargalhando, namorando, etc. Esse argumento fílmico foi condenado tanto pela direção do ICAIC como por outros ex-militantes do PSP que ocupavam cargos culturais e que avaliaram ser esse um retrato pejorativo do povo cubano, que nada convinha à imagem que se estava pretendendo construir do novo país e da nova sociedade. Segundo seus detratores, *P.M.* mostrava uma Havana de “cabarés e vícios”³⁵; prejudicava a formação do cidadão revolucionário e por isso não merecia ser exibido publicamente. Paradoxalmente, dentro do ICAIC também eram

³³ MASSIP, J. “A propósito de Capablanca”, *Cine Cubano* núm, 10, 1963, p. 43.

³⁴ A polêmica ou o *Caso P.M.* foi comentado em várias memórias e análises da história cultural e política cubana. FRANQUI, Carlos. *Retrato de familia con Fidel*. São Paulo: Record, 1981. p. 135. LEANTE, César. *Revive, historia. Anatomía del castrismo*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, pp. 121-134. CABRERA INFANTE, Guillermo. *Mea Cuba*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 67-70. DÍAZ, Duanel. “P.M.: sueño y pesadilla”. www.cubaencuentro.com, 02/06/2006.

³⁵ Segundo consta no *Acuerdo del ICAIC sobre la prohibición del film P.M.*, o filme contribuía para desfigurar e desvirtuar a postura revolucionária do povo cubano. DÍAZ, D. “P.M.: sueño y pesadilla” Op. Cit., p. 2. Ver também: *Aclaraciones*. Tomo 2. La Habana: Editora Política, 1965, p. 700; MISKULIN, S. *Cultura Ilhada...* Op. Cit., pp.166-168.

produzidos curtas que não poderiam ser chamados, de modo algum, de “filmes exemplares na educação do ‘homem novo’”: *El negro*, de Eduardo Manet, tangenciava a questão da discriminação racial, enquanto *Carnaval* de Fausto Canel e Joe Massou também mostrava uma Havana um tanto “orgiástica”.³⁶

Disto se pode concluir que a represália a *P.M.* não era apenas por causa do “conteúdo”: o formato experimental do curta - uma câmera que passeava e captava as imagens “no calor da hora”, com som ambiente, sem qualquer didatismo ou a condução de uma narração linear – era outro alibi para se condenar a falta da intenção pedagógica que deveria constar nos documentários do *ICAIC*. Como se isso não bastasse, a esses fatores se somava um grave problema “de bastidores” trazido à tona pela realização desse curta: a livre iniciativa de se filmar fora dos limites de controle da instituição designada para esse fim, e exibir o produto num programa de TV do qual participavam muitos intelectuais “liberais”: *Lunes en Televisión*, transmitido pelo *Canal 2*. A dupla Jiménez e Cabrera, que já havia trabalhado em noticiários do *ICAIC*, produziu o curta nas suas horas vagas, após o expediente de trabalho que exercia na Televisão³⁷. Essa ação ia de encontro a fatores relevantes para o *ICAIC*: disputas políticas com os grupos que dirigiam o programa em questão e a rede de televisão cubana, a incumbência da pré-seleção do que iria ser realizado e a hierarquia interna do Instituto, que favorecia os cineastas mais experientes, conferindo a esses, e não aos iniciantes, a preferência para a execução de projetos.

Uma outra questão de fundo também incidiu negativamente sobre o que se tornou o *Caso P.M.*: um dos realizadores, Sabá, era irmão de Guillermo Cabrera Infante, que colaborou na produção do curta, patrocinando-o e conseguindo que o mesmo fosse editado nos estúdios de televisão.³⁸ Guillermo Cabrera Infante havia sido diretor das *Ediciones R* e dirigia então o polêmico suplemento literário *Lunes de Revolución*, que mantinha o programa de TV mencionado e seria fechado em novembro desse mesmo ano. Naquele momento, o suplemento *Lunes* era acusado de ser uma publicação extremamente pretensiosa, eclética e elitista, por ostentar linguagem inacessível às massas e tratar de

³⁶ SUTHERLAND, E. “Cinema of Revolution: 90 Miles from Home”. *Films Quarterly*, vol. 15, n. 2, Winter 1961, pp. 42-49. Tanto Manet como Canel partiram de Cuba nos anos 60.

³⁷ Nessa época ainda não existia o *ICRT*, *Instituto Cubano de Radio y Televisión*, criado em 1962 (com o nome de *Instituto Cubano de Radiodifusión*) e reformulado em 1976. A TV cubana passava por muitas mudanças e disputas políticas, entre antigos e novos funcionários. ALMENDROS, N. *Cinemanía. Ensayos sobre cine*. Barcelona: Seix Barral, 1992, p. 172.

³⁸ MISKULIN, S. *Cultura Ilhada*. Op. Cit. p. 166.

temas considerados pouco pertinentes ao momento político. O suplemento e, por extensão, seu programa na TV eram fóruns de discussão e questionamento, ainda que seus realizadores deixassem claro que defendiam a Revolução³⁹.

De forma geral, todos esses fatores pesaram para o início de uma campanha difamatória sobre o filme e seus realizadores, iniciada dentro do *ICAIC* e que se alastrou pela *Casa de las Américas* e todo meio cultural⁴⁰. O resultado, ao fim, foi a proibição e a apreensão desse filme, considerado contra-revolucionário, apesar de não ter sido assistido pela maior parte das autoridades, inclusive Fidel Castro. Esta represália causou a indignação de vários cineastas e intelectuais, manifestada através de um abaixo-assinado, com cerca de 200 assinaturas, organizado pelo suplemento *Lunes de Revolución*. O caso provocou um debate na *Casa de las Américas* e um grande burburinho nos corredores do Instituto; ele dividiu comunistas e liberais, num momento de muitas interrogações sobre os rumos socialistas de Cuba. Esta onda de agitação foi interrompida por uma convocação oficial de uma assembléia, feita pelos dirigentes do país, a pedido de Alfredo Guevara, em junho de 1961, da qual todos os artistas e intelectuais deveriam participar. Essa assembléia ocorreu na *Biblioteca Nacional José Martí* e se prolongou por três dias (6, 23 e 30/06), com o propósito declarado de deliberação conjunta sobre as prerrogativas e princípios que deveriam ser assumidos por todos, em relação à arte em Cuba e ao papel do intelectual.⁴¹ Desses encontros e após uma sucessão de pronunciamentos, sempre finalizados por Fidel, resultou a publicação de *Palabras a los intelectuales*, transcrição editada de suas intervenções. Esse texto é considerado o primeiro esboço de política cultural governamental em Cuba, e determinou uma espécie de “topografia moral e institucional” para as ações e relações do campo cultural⁴².

³⁹ Sílvia Miskulin fez uma extensa análise dos debates e das causas do fechamento desse suplemento, no último capítulo de seu livro. MISKULIN, S. *Cultura Ilhada*. Op. Cit, pp. 159-193.

⁴⁰ Segundo Orlando Jiménez-Leal houve uma longa reunião na *Casa*, em que Mirta Aguirre, intelectual comunista ligada ao *PSP* acusou os realizadores de “budapetistas”, associando estes aos intelectuais que teriam, a seu ver, iniciado um movimento contra-revolucionário na Hungria. DÍAZ, D. Op. Cit, p. 3.

⁴¹ Manifestaram-se a favor do documentário o cineasta Néstor Almendros e os intelectuais Carlos Franqui, Lezama Lima, Pablo Armando Fernández, Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero e Haydée Santamaría; enquanto Carlos Rafael Rodríguez, Mirta Aguirre e Alfredo Gevara atacaram o curta e o grupo identificado ao suplemento *Lunes*. MISKULIN, S. *Cultura Ilhada*. Op. Cit. p. 201. SERRANO, P. “Cuatro décadas...”, Op. Cit. p. 41.

⁴² QUINTERO HERENCIA, J.C. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-71)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, p. 35.

Este evento e o pronunciamento de Fidel foram maneiras encontradas por Fidel para se colocar diante do debate entre comunistas (os remanescentes do *PSP*, como Alfredo Guevara) e os jovens “liberais” ligados ao *Lunes de Revolución*, referendando as posições dos primeiros⁴³. As reuniões da Biblioteca, das quais participaram centenas de pessoas (cerca de 300) foram conduzidas por uma espécie de tribuna, formada por Fidel, o presidente Osvaldo Dorticós, Armando Hart e vários intelectuais comunistas como Edith García Buchaca, Alfredo Guevara, Juan Ordoqui, e Carlos Rafael Rodríguez⁴⁴. Assim, o *Caso PM* foi o álibi para vários propósitos políticos que, no fundo, se complementavam: a afirmação, por parte da direção do *ICAIC*, do monopólio do Instituto no meio cinematográfico; o refreamento, pelo governo, de iniciativas de produção independente e ousadas estéticas; a definição, por este, frente às interrogações dos intelectuais estrangeiros, de uma linha básica de política cultural; e a represália, por parte do grupo hegemônico no meio cultural (os comunistas), ao grupo formado por intelectuais não-comunistas que ocupavam alguns espaços significativos até aquele momento.

O governo cubano ainda buscava um rumo em termos de política cultural, e este ora se inclinava ao realismo socialista, ancorado no apoio da URSS e na insistência de comunistas do *PSP* em prol dessa opção, ora se abria em possibilidades mais amplas, justificadas pelo argumento de que era preciso encontrar uma solução “cubana”, saída que era apoiada por diversos intelectuais estrangeiros.⁴⁵ Num cenário no qual a sobrevivência do intelectual e do artista cubanos como agentes culturais estava atrelada aos espaços circunscritos ao Estado (cargos) e aos recursos fornecidos por este (verbas oficiais), atacar o concorrente também era uma forma de se defender. Em outras palavras, era interessante ao grupo ligado ao *PSP* reafirmar sua credibilidade junto ao governo e desmoralizar intelectuais que haviam fincado suas bandeiras no meio literário.

Poucos meses após as reuniões, ocorreu o fechamento do suplemento *Lunes* e a centralização de todos os artistas e literatos na *UNEAC – Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba*, criada durante a realização do *I Congreso Nacional de Escritores e Artistas de Cuba*, em agosto de 1961. Essa medida possivelmente foi inspirada por uma

⁴³ VERDÈS-LEROUX, Jeannine. *La lune et le caudillo. Le rêve des intellectuels et le régime cubain (1959-1971)*. Paris: Gallimard, 1989, p. 472.

⁴⁴ Idem, p. 476.

⁴⁵ Nesse sentido, o caso de Sartre é paradigmático e sua visita a Cuba em 1960 foi abordada por Sílvia Miskulin em *Cultura Ihada*. Op. Cit, pp. 65-68.

semelhante, ocorrida no país socialista que passava a servir de referência: a criação da União de Escritores Soviéticos, por meio de um decreto de 23/04/1932, que dissolvia as organizações literárias e artísticas então existentes.

Esse congresso reiterou os princípios formulados em *Palabras*, enfatizando a importância das manifestações culturais populares, da recuperação da tradição dos intelectuais revolucionários do passado, e anunciou a formação do *Partido Unificado de la Revolución Socialista*, bem como a criação da *Escuela Nacional de Arte*⁴⁶. Apesar da ênfase conferida à necessidade da união dos intelectuais, no congresso continuou latente a competição entre os velhos comunistas e os adeptos do *M-26*: num provocativo discurso, o presidente da *UNEAC*, Nicolás Guillén, saudava a oficialização do socialismo, recentemente declarada por Fidel Castro (com apoio de boa parte dos ex-membros do *M-26*), porém atribuindo essa conquista à “luta histórica” do *PSP*.

É importante frisar, entretanto, que em termos de política cultural, diferente do similar congresso soviético que ocorreu em 1934, nesse evento cubano não se adotou oficialmente o realismo socialista e nem foram condenadas formas explícitas de arte, como o jazz ou a arte abstrata⁴⁷. As formulações de política cultural em Cuba nos anos 60 foram marcadas por seu caráter pouco objetivo no que se refere às determinações teóricas e conceituais, o que foi positivo para o cinema. Definia-se vagamente que o conteúdo deveria ser “revolucionário”, ou seja, que celebrasse o governo e a Revolução, porém não se estipulava uma forma a ser utilizada. No entanto, inaugurando um padrão retórico de formulação de Fidel para a cultura, o “recado” principal estava nas entrelinhas, e o que não era explicitamente formulado, logo acabava se configurando através das ações do governo (fechamento de revistas, abertura de jornais vinculados politicamente, destaque para certas produções musicais ou cinematográficas, etc). Na prática, era evidente que os artistas e intelectuais deveriam necessariamente se comunicar com o grande público e injetar propaganda política em suas obras, usando criatividade, pois não se pretendia, ao mesmo tempo, mostrar ao mundo uma arte cubana realizada como simulacro do realismo socialista soviético.

⁴⁶ A *Escuela Nacional de Arte* passa a funcionar em 1962. “Conversación con Juan Marinello, en torno al Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas”. *Bohemia*. La Habana, año 53, núm. 25, 18/06/61, pp. 36-37; 87.

⁴⁷ Sobre o I Congresso do Partido Comunista da URSS, em 1934 ver ROBIN, R. *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris: Payot, 1986.

O discurso feito pelo presidente da República, Osvaldo Dorticós nesse Congresso reforçava o *proyecto cultural revolucionario* que, além da institucionalização, previa ações educativas de grande difusão popular e apontava a necessidade de aprimoramento da cultura política dos intelectuais.⁴⁸ O projeto propunha três eixos de política cultural: a) a reconstrução de uma cultura revolucionária legitimada pelo passado (lutas independentistas); b) a determinação do povo como protagonista e público alvo das produções artísticas e literárias e c) o respeito à liberdade de criação, mas subordinada ao controle da produção e da difusão, segundo interesses políticos⁴⁹. Esse terceiro eixo expunha a contradição que permeou todo o processo histórico pós-revolucionário: a “liberdade subordinada” da arte, em Cuba. Ao longo do trabalho, veremos como o cinema se vincula diretamente a esses três eixos.

A censura a *P.M.* e as reuniões na Biblioteca serviram, assim, como um preventivo “bode expiatório” de outros possíveis incômodos – como já havia sido, nesse caso, a insubordinação de certos realizadores ao *ICAIC* e o uso do cinema para a abordagem de temas inadequados à propaganda política. Numa de suas declarações sobre o filme, Fidel deixava claro o poder dos organismos governamentais no meio cultural (o *ICAIC* e o *Consejo Nacional de Cultura*), afirmando: (...) *hay algo que creo que no se puede discutir y es el derecho establecido por la ley a ejercer la función que en este caso desempeñó el Instituto de Cine o la Comisión Revisora*.⁵⁰ No meio cinematográfico, esse discurso desencadeou um acirrado debate sobre o caráter a ser assumido pelo cinema cubano, entre o estilo “autoral” e a configuração de um cinema “popular”. Esse debate eclodirá, com muita força, em 1963.

A censura ao filme também foi justificada com o argumento do “estado de guerra”, em função do momento político nacional: algumas semanas antes dos referidos encontros para a “discussão” do *Caso P.M.*, havia acontecido um ataque contra-revolucionário: a invasão de *Playa Girón*⁵¹. Esse ataque tornava os ânimos muito mais aguerridos em relação

⁴⁸ MARTÍNEZ PÉREZ, L. Liliana. *Los hijos de Saturno. Para una historia política y cultural de la intelectualidad cubana (1959-1971)*. México, D.F. Tesis - Doctorado en Historia, 2001 p. 57-58.

⁴⁹ Idem, p. 68.

⁵⁰ CASTRO, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961, p. 19

⁵¹ Em 17/04/1961 ocorreu o enfrentamento da Milícia cubana a 1500 contra-revolucionários treinados pela CIA, que desembarcaram na Baía dos Porcos, na província de Matanzas. O conflito durou 72 horas, e antes da vitória, Fidel proclamou o caráter socialista da Revolução. GOTT, R. *Cuba: uma nova história*. Trad. Renato

à necessária postura combativa, uma vez que o socialismo havia sido assumido e o clima era de guerra declarada ao inimigo externo (e interno), situação que não permitia concessões. Vale lembrar que o governo procurou sempre alimentar esse espírito bélico mobilizador, ao longo de toda a história cubana recente. Este ataque contra-revolucionário serviu para unir ainda mais a opinião pública em defesa do regime e de Fidel. Em termos militares, as investidas dos Estados Unidos e de contra-revolucionários que atuavam dentro do país foram combatidas até 1966 pelo Exército e pelas *Milícias Nacionales Revolucionarias* na campanha chamada “*limpia de Escambray*”.

Nesse contexto de mobilização do país contra os inimigos, o famoso lema “dentro da Revolução tudo, contra a Revolução nada” presente nas *Palabras a los Intelectuales* interferiu na liberdade artística. O problema central era o apoio ou não ao regime, como deixou evidente Juan Marinello quando afirmou: *el que ataque a la Revolución está atacando la libertad de que disfruta (...) no debe haber libertad para combatir la libertad*.⁵² No caso dos cineastas isto significava que eles deveriam encampar uma “cultura de guerra” e, conseqüentemente, seriam condenados os “filmes de temática pequeno-burguesa” em plena moda nos anos 60.

Os critérios para se considerar uma expressão artística pertinente, no “contexto da Revolução” se assemelhavam a algumas prerrogativas do realismo socialista, ainda que esse termo não fosse enunciado e houvesse, por parte da maioria, inclusive dirigentes como Fidel e Che Guevara, um rechaço explícito à “sovietização” cultural de Cuba. Apesar de se buscar uma “via cubana” para a política cultural, nas enunciações desta havia muitos traços do modelo soviético. As formulações da política cultural acompanhavam as (in)definições do regime: na ausência de modelo próprio, o soviético tornava-se a referência. A arte revolucionária, assim, deveria ser de fácil compreensão, didática (como já havia sido explicitado na Lei de Criação do ICAIC) e conscientizadora. Fidel confirmava, em seu discurso de 1961, que o organismo autorizado a fomentar e orientar as artes em Cuba era o *Consejo Nacional de Cultura*, que estava a cargo de militantes do antigo PSP.

Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 218-224. PIERRE-CHARLES, Gérard. “La Transición al socialismo” in *Génesis de la Revolución Cubana*. México, D.F.: Siglo XXI, 10ª edição, 1996, pp. 152-171. Outras importantes referências para a história da Revolução Cubana: BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *De Martí a Fidel. A Revolução cubana e a América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo. A Revolução cubana*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

⁵² MARINELLO, J. “Ante el Primer Congreso de Escritores y Artistas”. *Hoy*, 19/08/61, p. 2, reeditado no livro: *Contemporáneos. Noticia y Memoria*. La Habana: Unión, 1976, Tomo I, pp. 239-251.

Ao tratar, posteriormente, do episódio do fechamento de *Lunes*, do qual participara intensamente, Guevara eximiu-se de qualquer culpa tanto em relação à proibição do filme, como na extinção do suplemento. Afirmou, de forma paradoxal, nunca ter desejado que o mesmo ocorresse, e sim ter se manifestado contra o papel que *Lunes* se auto-atribuía de *vocero de la revolución en el arte*, na condição de suplemento do órgão oficial da Revolução⁵³. Cabrera Infante, seu antigo desafeto desde os tempos da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, era visto por Guevara como inimigo político (uma vez que ambos eram intelectuais respeitados, formadores de opinião) e um perigoso crítico de cinema – função na qual Cabrera se especializara, quando atuava como jornalista⁵⁴. Visto com o distanciamento dos anos, o *Caso P.M.*, no discurso de Guevara e no discurso oficial, tem um peso bem menos importante que a extinção de *Lunes*, o que comprova que o filme em questão foi o mote e não a razão principal da polêmica criada. Essa não foi a única vez que uma obra específica foi usada para detonar processos de maior alcance: obras literárias premiadas pela UNEAC, determinadas canções e filmes do ICAIC serviram também como “gota d’água”, em outros momentos.

Há uma calculada estratégia política na atuação de Alfredo Guevara no *Caso P.M.*: usa o fato de que o filme havia sido feito *fora* do ICAIC para atingir seus alvos políticos, congregando seus pares.⁵⁵ O gesto de apelar às instâncias superiores, inegavelmente, descartava qualquer possibilidade de conciliação e buscava referendar a proibição. Ao transferir o caso para a dimensão pública, o *Caso P.M.* era transformado na “expição” de outros casos prováveis, justamente num momento de afã geral dos cineastas em experimentar. Para Guevara, assumir sozinho a responsabilidade da proibição, nesse caso, teria sido perigoso pois o ato contradizia suas declarações que até então haviam sido francamente favoráveis ao cinema-arte, contrárias ao realismo socialista. A “criação do

⁵³ *Lunes*, mesmo sendo um suplemento mais voltado à literatura, também era um espaço para a discussão das outras artes, e contou com números especiais dedicados ao cinema e ao teatro (em 06/02 e 03/04/1961, respectivamente). GUEVARA, A. et al. “La política de nuestra dirección revolucionaria ha sido la de sembrar y desarrollar conciencia”. (04/01/1969) in GUEVARA, A. *Tiempo de Fundación*, Op. Cit. p. 170.

⁵⁴ Suas resenhas e críticas de filmes, assinadas sob o pseudônimo de G. Caín, foram publicadas em CABRERA INFANTE, G. *Un oficio del siglo XX*. Madrid: El País/Aguilar, 1993.

⁵⁵ John King em *El carrete mágico...* Op. Cit. p. 217, mapeia as análises que ideologicamente “condenam” Guevara e o ICAIC, quais sejam: CABRERA INFANTE, G. “Bites from a Bearded Crocodile” in *London Review of Books*, 4-17 de junio de 1981; ALMENDROS, N. *A man with a camera*. London: Faber and Faber, 1985, pp.24-29; FRANQUI, Carlos. *Family Portrait with Fidel*. London: Cape, 1983, pp. 34-39; e cita uma que os “defende”: CHANAN. M. *The Cuban Image: cinema and cultural politics in Cuba*. London: BFI, 1985.p. 100-109.

fato” o favoreceu em seus objetivos políticos, ainda que, do ponto de vista ideológico, tenha lhe colocado um impasse: como ser “revolucionário” e fazer “cinema arte”.

O *Caso P.M.* é um exemplo claro da multiplicidade de fatores que se descortinam num ato de censura, nesse período, em Cuba. Sua importância para a definição da política cultural e para a história da cinematografia cubana é notória, e marcou fortemente o imaginário de uma época: mais de um filme produzido posteriormente fez referência, deliberada ou não, a esse documentário⁵⁶. A partir desse caso, os cineastas passaram a ter que considerar novos horizontes de experimentalismo, maquiando suas “ousadias formais” com mensagens explícitas de engajamento ou evitando incorrer no uso de recursos que lembrassem o paradigma de filme “burguês”, “pretensioso” que passou a identificar o *free cinema* de *P.M.*. Alfredo Guevara, por sua vez, viveria sua prova de fogo ao debater publicamente o realismo socialista e a cinematografia europeia em 1963, momento que se coloca como um desdobramento do *Caso P.M.*, e que abordamos no próximo capítulo.

1.4. Os antecedentes do ICAIC

Inúmeras declarações de Alfredo Guevara e Fidel Castro aludem ao esforço imenso que foi constituir um Instituto e uma cinematografia nacional partindo do “nada”, perspectiva endossada por críticos do cinema cubano⁵⁷. Essa negação da existência de antecedentes, ao mesmo tempo em que conferia maior mérito às conquistas no campo cultural, desobrigava o exercício da comparação com o passado – tarefa um pouco delicada, pois, se antes de 1959 havia o total domínio das distribuidoras multinacionais e um cinema de gosto “colonizado”, essa realidade poderia soar menos pior para a população, que o novo quadro consolidado no decorrer dos anos 60, quando muitas produções soviéticas de qualidade duvidosa passaram a preencher as lacunas da programação não atendida pela insuficiente produção nacional. Não à toa circulava a piada, em meados dessa década, de

⁵⁶ O filme *Memorias del Subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea (1968) inicia com um noturno carnaval de rua, no qual vemos pessoas se divertindo, num sugestivo estado de “transe”, semelhante ao que aparece no documentário *P.M.*. Mais recentemente, o documentário *Conducta Impropia* (1984), de Orlando Jiménez Leal e Néstor Almendros e o filme norte-americano *Antes do anoitecer* (2000), de Julian Schnabel, sobre a vida do escritor exilado Reinaldo Arenas, reproduziram, a título de homenagem, trechos de *P.M.*.

⁵⁷ RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario. “El movimiento documental en Cuba”. *Cine Cubano* núm. 6, 1962, pp. 32-34. Rodríguez Alemán afirma que o cinema anterior à Revolução era tão ruim que não se pode tomá-lo como antecedente do cinema feito pelo ICAIC.

que os filmes em Cuba podiam ser classificados como “buenos, malos y rusos”⁵⁸, opinião compartilhada por Julio García Espinosa, que criticou o fato de diversos filmes socialistas terem sido exibidos sem nenhum critério de seleção⁵⁹.

O cinema cubano não começou do “zero” e nem se manteve numa trajetória sempre ascendente, a partir de 1959, contrariamente à memória oficial construída em torno da fundação do *ICAIC*. Existe um número razoável de livros e artigos que abordam a história do cinema cubano, desde seus primórdios⁶⁰. Juan Antonio Garcia Borrero é um dos autores cubanos que refuta a perspectiva oficial de atribuir ao *ICAIC* o papel de “fundador” da cinematografia nacional. Alega não só a existência de uma produção anterior, como o caráter restritivo da associação do termo “cinema cubano” apenas à produção do *ICAIC*, uma vez que os cineclubes e os diretores amadores tiveram um papel importante nessa história.⁶¹ Além disso, fora do *ICAIC*, havia o cinema didático produzido diretamente pelo *MINED*, *Ministerio de Educación*, voltado a escolas, sindicatos, cursos técnicos, muitas vezes realizado em parceria com o *MINFAR*, *Ministerio de las Fuerzas Armadas*.⁶²

As próprias estatísticas oficiais também contrariam o discurso que procura fazer *tabula rasa* da história do meio cinematográfico anterior à Revolução. Segundo dados apresentados pela pesquisadora cubana Maria Eulália Douglas, apesar de ter ocorrido um

⁵⁸ BARQUET, Jesús. “El socialismo en cuestión: anti-utopía en ‘Otra vez el mar’ y ‘El asalto de Reinaldo Arenas’”. *La Palabra y el Hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana, núm. 85, enero-marzo 1993, p. 120.

⁵⁹ GARCIA ESPINOSA, Julio. “Nuestro Cine Documental”. *Cine Cubano* núm. 23-24-25, 1964, p. 16.

⁶⁰ Livros: RODRÍGUEZ, Raul. *El cine silente en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas, 1992; AGRAMONTE, Arturo. *Cronología del cine cubano*. La Habana: *ICAIC*, 1966; GONZÁLEZ, Reynado. *Cine cubano: ese ojo que nos ve*. Puerto Rico: Plaza Mayor, 2002. Artigos: CANEL, Fausto. “Breve Historia de un Cine”. *Lunes de Revolución*, núm. 94, 06/02/1961; RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario. “Bosquejo histórico del cine cubano”. *Cine Cubano*, núm. 23-24-25, pp. 25-35; RODRÍGUEZ, Raul e RAMOS, Pablo. “Una pelea cubana contra Mister Edison”. *Cine Cubano* núm. 121, 1988, p. 19-23.

⁶¹ GARCIA BORRERO, J. A. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001, pp. 17; 11.

⁶² O *MINED* criou a *Escuela de Medios Audiovisuales Carlos Manuel de Céspedes* (1968), que foi responsável por formar quadros para o Departamento de Cinema Educativo do *ICAIC*. Até os anos 80 chegou a realizar mais de 200 curtas documentários didáticos e, em meados dessa década, foi criada dentro dele a *Empresa de Películas y Diapositivas Didácticas del MINED*, para atuar internacionalmente. De forma semelhante, a *Sección Fílmica* do *MINFAR* produzia documentários e noticiários para os soldados, realizava projeções em suas unidades militares e, em algumas ocasiões, produzia curtas didáticos para serem usados nas escolas. Ambos Ministerios possuíam estúdios próprios, profissionais e salas de projeção. *La política cultural de Cuba*. Op. Cit., p. 27.

crescimento contínuo na quantidade de espectadores, até os anos 80⁶³, houve queda do número de estréias ocorridas após a Revolução em relação aos anos 50, e outra queda, mais abrupta, entre os anos 60 e 70.⁶⁴ Além disso, houve um decréscimo na arrecadação obtida com o cinema, entre os anos 70 e 80⁶⁵. Essas informações indicam que ocorreu um aumento de público, combinado à diminuição de filmes, e uma crise nos anos 80. O cinema cubano, que viveu uma “fase dourada” nos anos 60, não se manteve assim nas décadas seguintes.

Essa “fase dourada” pode ser melhor compreendida se traçarmos um panorama dos anos 50, período em que Havana era uma capital bastante moderna, com ampla oferta de lazer e consumo cultural. Em 1952, Cuba apresentava a terceira maior renda *per capita* da América Latina, e publicava muitos jornais e revistas⁶⁶. Em 1959, Cuba era o segundo país do continente em número de aparelhos de TV por habitante, havia mais de 400 salas de cinema e um circuito significativo de salas de teatro e de espetáculos em Havana, uma vez que a capital sempre exercera a função de “parque caribenho de diversões” da elite local e norte-americana⁶⁷. Com um número tão grande de salas de cinema, foram feitos planos, após a Revolução, de que essas fossem usadas também para outros espetáculos, como shows musicais e apresentações de dança. Contrariado, Alfredo Guevara, em carta a Fidel Castro defendeu que houvesse espaços exclusivos para o cinema, uma vez que, na sua opinião: *El cine debe llegar puro e incontaminado, con toda su fuerza y potencia casi hipnótica al espectador.*⁶⁸

⁶³ Referentes aos anos de 1962, 1970 e 1980, correspondem os seguintes números de espectadores: 1.200.000, 12.900.000 e 30.900.000. DOUGLAS, M. *La tienda negra. El cine en Cuba (1897-1990)*. La Habana: Cinemateca de Cuba, 1996, pp. 320-321.

⁶⁴ Os gráficos *Estrenos de Películas* nos indicam que os números de estréias por ano, em 1960, 1970, 1980 e 1990, foram, respectivamente: 382, 114, 124 e 68 filmes. O que os dados evidenciam é que a produção nacional e a remessa socialista não supriram a ausência dos filmes europeus e norte-americanos, que passaram a ser menos importados nos anos 70. *Idem*, p. 318.

⁶⁵ Temos os seguintes números (que acreditamos se tratarem de pesos cubanos, apesar de não haver especificação) referentes a 1958, 1959 e 1960: 15.310.000, 22.160.000 e 28.200.000. Em 1970, a arrecadação salta para 48.018.800 e, em 1980, cai para 25.850.900. Nessa obra os dados anteriores à Revolução são mais esmiuçados, já os números pós-1959 são mais esparsos e imprecisos. *Idem*, p. 291.

⁶⁶ PERICÁS, L. B. *Che Guevara e o debate econômico em Cuba*. São Paulo: Xamã, 2004, p. 31. Ver também Cap. 3 de MISKULIN, S. *Cultura Ilhada*. Op. Cit.; MARTÍNEZ-PÉREZ, L. *Los hijos de Saturno*. Op. Cit. p. 24-25 e BENITEZ, Leon. *Jornalismo em Cuba*. São Paulo: Com-Arte, 1990, pp. 46, 47 e 60.

⁶⁷ Havana foi uma das primeiras capitais a possuir sistema de Televisão (1950) dotado, em 1958, de seis canais de TV em branco e preto e um a cores (o canal 12) Em 1959, contava com cerca de 365 mil aparelhos de TV e 156 emissoras e retransmissoras de rádio. Ver PIERRE-CHARLES. *Génesis de la Revolución Cubana*. Op. Cit., p. 46 e BENITEZ, L. Op. Cit., p. 67.

⁶⁸ Carta datada de 18/10/1960, publicada como “El oficio del artista . Verdad y belleza”. GUEVARA, A. *Tiempo de fundación*. Op. Cit. p. 87-88.

A cinematografia cubana foi marcada pela hegemonia de produtoras norte-americanas nos anos 30 e 40, acompanhada por uma crescente penetração mexicana de produtoras como a *Cubmex* e empreendedores como Ramón Peón (anos 20-40) e Manuel Alonso (anos 50). Fora do circuito mercadológico havia um incipiente cinema amador, que motivou, em 1943, a realização do *Primer Concurso Nacional de Cine Amateur* auspiciado pelo *Club Fotográfico de Cuba*. Vários cineclubes se encontravam em atividade nos anos 50, caso do *Cine Club Visión*, criado em 1956 e ligado à Juventude Socialista (do qual participaram os cineastas Octávio Cortázar, Jorge Fraga, Alberto Roldán, Manoel Pérez); o *Cine Club de La Habana*, organizado por Germán Puig e Ricardo Vigón, o cineclubes *Cine de Arte*, organizado por José Manuel Valdés Rodríguez e o *CCOC – Centro Católico de Orientación Cinematográfico* que publicava sua própria revista de cinema. Respalhando essa atividade cinematográfica da capital, a *Universidad de La Habana* passou a abrigar um curso de cinema, com a criação de um Departamento de Cinematografia encabeçado pelo professor José Manuel Valdés Rodríguez, ligado ao PSP.⁶⁹

O hispanista francês Emmanuel Vincenot analisou a questão da negação do passado cinematográfico pré-revolucionário, focando o caso da *Cinemateca de Cuba*⁷⁰, cuja fundação oficial data de 1960, mas que, na realidade, existiu, ainda que sob condições precárias (sem sede própria), entre 1951 e 1956, por iniciativa de Germán Puig e Ricardo Vigón, e a colaboração de seus amigos, Néstor Almendros e Guillermo Cabrera Infante,

⁶⁹ Valdés Rodríguez, segundo constatamos, é uma figura pouco benquista, mesmo entre seus ex-alunos, possivelmente em razão de seu caráter centralista, refratário às iniciativas individuais e aos cineclubes que concorriam com o seu. Ver mais sobre sua história pessoal em MANET, Eduardo. “Cine y Cultura en la Universidad de La Habana”. *Cine Cubano* núm.2, 1960, pp. 54-55; e SANTOS, Romualdo. “José Manuel Valdés Rodríguez o la historia de una vocación”. *Cine Cubano* núm. 109, 1984.

⁷⁰ Nos dados oficiais sobre a Cinemateca, consta que esta foi criada em 06/02/1960 com boa parte do acervo cedido por José Manuel Valdés Rodríguez, e que foi dirigida, desde sua fundação, por Héctor García-Mesa, ex-membro da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, sucedido, após seu falecimento, por Reynaldo González e Enrique Ubieta. García Mesa foi responsável pela ampliação do acervo que chegou, em 1985, a 7000 títulos, distribuídos por cinco seções “politicamente divididas”: *Cine cubano*, *Cine latino y del Caribe*, *Cine de los países capitalistas europeos y norte-americanos* (incluindo Austrália) e *Cine de los países socialistas*. A Cinemateca promovia exhibições diárias (cujo acesso não era livre apenas às segundas-feiras, quando o espaço ficava reservado ao uso dos funcionários do ICAIC), numa sala de 1500 lugares e que seguia, via de regra, a seguinte programação fixa: terças, quintas e sábados – ciclos ou mostras temáticas, segundas e quartas - exibição de curtas, documentários e animações e, sextas e domingos - “*Panorama del Cine*” (filmes clássicos, históricos). GARCIA MESA, H. “La cinemateca de Cuba”. *Cine Cubano* núm. 23-24-25, 1964, pp. 57-62. Ver também a Programação da Cinemateca de Cuba no núm. 27, 1965, pp. 64-65. GALIANO, Carlos. “Feliz Aniversario. 25 años de la Cinemateca de Cuba. *Cine Cubano* núm. 112, 1985, pp. 49-54.

todos jovens cubanos aficionados por cinema⁷¹. Vincenot, que pretende fazer jus à participação francesa nessa criação – influência de fato muito significativa no meio cinéfilo cubano dos anos 50 - afirma ter ocorrido um apagamento dessa história, por motivos políticos, e dos nomes de Puig e Vigón na bibliografia sobre a história do cinema cubano⁷².

Segundo o autor, a razão para o desmerecimento dessa experiência nos anos 50, foi principalmente o conflito travado entre estes dois cineastas e os demais membros da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* (da qual também faziam parte) em razão dos dois primeiros pretenderem constituir a Cinemateca de forma autônoma, e não concordarem com a instrumentalização política da entidade. A esse conflito se somaram outros agravantes, como as disputas pela posse do acervo francês doado à Cuba, entre os dois jovens e o professor Valdés Rodríguez, de quem haviam sido alunos. Um conjunto de problemas, além destes levantados, culminou na dissolução da Cinemateca, em 1956.

O caso da Cinemateca nos mostra as tentativas feitas dos anos 50 e o quanto os fatores políticos foram considerados na configuração do discurso histórico sobre o cinema cubano. Após a oficialização do Partido Comunista de Cuba, em 1965, a *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* começou a ser lembrada como uma espécie de antecedente do ICAIC, uma vez que havia forte influência do PSP na entidade, enquanto que a experiência dos cineclubes e da primeira Cinemateca continuou sendo ignorada⁷³.

Em geral, o cinema de ficção anterior a 1959 também costuma ser menosprezado pela história oficial, que enfatiza sua condição de pastiche dos melodramas mexicanos e dos filmes “B” norte-americanos, os chamados *culebrones*, que garantiam longas filas nas bilheterias (filas compridas como *culebras*, cobras). Ainda que o fossem, a quantidade

⁷¹ VINCENOT, Emmanuel. “Germán Puig, Ricardo Vigón et Henri Langlois, pionniers de la Cinemateca de Cuba”. *Caravelle*, Université de Toulouse, núm, 83, decembre 2004.

⁷² Puig e Vigón, fundadores do *Cine-Club de la Habana* em 1949, contaram com os auspícios da *Cinémathèque Française* e de seu administrador Henri Langlois (em relação à orientação, estatutos, acervo) para montar essa Cinemateca. Almendros e Cabrera Infante também colaboravam escrevendo sinopses, e resenhas críticas que eram distribuídas junto com os programas. Idem. Ver também LISBOA, Fátima. “O Cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-70)” in MORETTIN, E., NAPOLITANO, M. et alli. *História e Cinema. Análise fílmica, análise histórica*. São Paulo: Alameda / História Social – USP, no prelo.

⁷³ Carlos Rafael Rodríguez, então membro do Burô Político e Vice-presidente do Conselho de Estado, pronunciou discurso em homenagem ao 30º Aniversário da *Sociedad*: RODRÍGUEZ, C. R. “Nuestro Tiempo”. *Cine Cubano* núm. 102, 1982, pp. 87-91.

estimada de filmes produzidos em Cuba até 1959 - cerca de 150 – merece uma análise mais cuidadosa⁷⁴.

O cinema documental pré-revolucionário, por outro lado, é melhor historiado, com destaque para a produção de curta-metragens pelo PSP, entre 1945 e 1953, e as experiências isoladas de pequenas produções, chamadas de “curtas argumentales”, como *Una confusión cotidiana* (1947) de Tomás Gutiérrez Alea baseado num conto de Kafka e filmado em 8mm, ou o reverenciado *El Mégano*, realizado por Alea, Julio García Espinosa e outros colaboradores, em 1955.

Segundo Santiago Alvarez, cineasta cubano considerado o melhor realizador de curta-metragens, e criador de um estilo próprio de jornalismo cinematográfico, Cuba já contava, antes da Revolução, com uma forte tradição na produção de cine-jornais: em 1945 havia cerca de seis empresas atuando nesse ramo e, antes da criação do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, do qual ele foi diretor-chefe por muitos anos, já existiam três noticiários do gênero que circulavam pelo país.

O Noticiário feito pelo ICAIC, bastante marcado por esses antecedentes e pelos similares soviéticos de várias décadas atrás - o *Kino-Nedelia* (Cine-Semana) e o *Kino-Pravda* (Cine-diário) que contaram com a produção do cineasta Dziga Vertov - teve uma enorme importância como “escola” para os realizadores que ingressaram no ICAIC. O *Noticiero ICAIC Latinoamericano* que existiu até 1991, sendo o último grande cinejornal americano a desaparecer, tinha uma importante função de propaganda, principalmente nos lugares de difícil acesso, pois veiculava, a cada semana, as orientações práticas e ideológicas do governo, e as notícias nacionais e internacionais selecionadas por este.⁷⁵ Filmado em branco e preto, com o formato de 10 minutos, o noticiário semanal era produzido por uma equipe coordenada por Alvarez e Humberto García Espinosa (irmão de Julio García Espinosa), distribuído para as quase 500 salas de cinema do país, e obrigatoriamente exibido antes de cada sessão e como parte da programação das sessões

⁷⁴ A estimativa de 150 filmes é apresentada por GETINO, O. e VELLEGGIA, S. *El cine de las 'Historias de la revolución'*. Buenos Aires: Altamira / Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2002. p. 76. Em seu filme *Cinema de lágrimas*, Nelson Pereira dos Santos retratou com maestria a produção cinematográfica que marcou os anos 50. Informações sobre o cinema cubano dos anos 50 podem ser encontradas também em RODRÍGUEZ, Raúl. *El cine silente en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1992, e DOUGLAS, M. E. *La Tienda Negra. El cine en Cuba (1897-1990)*. La Habana: Cinemateca de Cuba, 1996.

⁷⁵ GARCIA MESA, Héctor. “Un reportaje sobre el Cine-Movil ICAIC”. *Cine Cubano*, núm. 60-61-62, 1970, p. 110.

itinerantes dos cines-móveis⁷⁶. Em sua elaboração eram utilizadas estratégias semelhantes às existentes nos cine-jornais cubanos dos anos 50: colagens, sobreposições, intertítulos com farta exploração de grafismos, aproveitamento de caricaturas, animações, jornais, panfletos, etc.

Esses recursos já eram experimentados na *Cine Revista*, um dos principais veículos de publicidade nos anos 50, que foi um “laboratório” técnico para muitos jovens cubanos⁷⁷ que, recém egressos de estágios e escolas de cinema no exterior, se viam na situação de ter que dedicar seus talentos a atividades menos glamurosas que a sonhada produção de ficção. Tal experiência, seguramente, lhes possibilitou a aquisição de uma linguagem ágil, carregada de humor e bastante criativa, prerrogativa dos *sketchs* que produziam semanalmente, “a toque de caixa”⁷⁸.

Essa tradição jornalística e publicitária contribuiu, juntamente com as urgências do momento político, para que noticiários, documentários e curtas educativos se tornassem o cerne da produção do *ICAIC*. A importância dada à linguagem documental fica patente na lógica do “plano de carreira” existente para os profissionais ingressantes no Instituto: antes de ter o aval para realizar um filme de ficção, o cineasta deveria aprender a fazer bons documentários. Essa pré-condição para a “promoção”, dentro do Instituto, foi questionada mais de uma vez pelos cineastas, que alegavam, dentre outros argumentos, a pouca importância conferida às inclinações pessoais, aos talentos individuais e à liberdade de opção por determinado gênero. A negação do intelectual como “privilegiado”, numa perspectiva que procurava considerar qualquer um capaz de se tornar intelectual, era a estratégia governamental usada para neutralizar reivindicações como essas, e que se mostra como mais um componente da política cultural, principalmente após 1965.⁷⁹

⁷⁶ Depoimento a Rodi Broullon, Gary Crowds e Allan Francovich em 1978, apud LABAKI, A. *O olho da Revolução: o cinema-urgente de Santiago Alvarez*, São Paulo: Iluminuras, 1984, p. 38

⁷⁷ Prestaram serviços para a *Cine Revista* vários profissionais que se tornariam diretores, roteiristas e fotógrafos do *ICAIC*: Tomás Gutiérrez Alea, J. Carlos Tabío, Jorge Herrera, Jorge Haydú, Ivan Nápoles, Pablo Martínez, Lopito, Onelio Jorge Cardoso, Holbein Lopez, dentre outros. NOGUERAS, Luis Rogelio. “Vivir ciento cincuenta años. Entrevista con Holbein Lopez”. *Cine Cubano* núm. 108, 1984, pp. 63-67.

⁷⁸ Mario Rodríguez Alemán reconhece que as “notas” realizadas para a *Cine Revista*, muitas das quais possuíam até certa “índole social”, foram importantes na formação de alguns dos cineastas do *ICAIC*. RODRÍGUEZ ALEMÁN, M. “El movimiento documental em Cuba”. *Cine Cubano*, núm. 6, 1962, p. 32.

⁷⁹ Data da publicação do texto de Che Guevara “El socialismo y el hombre en Cuba” (Montevideu, marzo/1965). Ver *Ernesto Che Guevara: política e ideología*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1990, pp. 242-244. Ver também observações sobre o potencial intelectual de todo cidadão em CASTRO, F. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961.

Após essa data, veremos como os cineastas e intelectuais de modo geral se esforçam cada vez mais para provar sua necessidade na sociedade cubana e a legitimidade de sua condição. Já nos primeiros anos da década de 60, podemos verificar na revista *Cine Cubano* como eram valorizadas e cuidadosamente registradas cada conquista ou novidade no campo cinematográfico, como forma de afirmação do sucesso do Instituto e de seus realizadores: a publicação demarcava o primeiro longa-metragem, o primeiro curta, o primeiro musical, o primeiro desenho animado, o primeiro cartaz, a primeira mostra de cinema de determinado país, etc. Ainda assim, o título de “primeiro longa-metragem feito após a revolução” é um tanto disputado na historiografia sobre o cinema cubano e exemplifica a importância desses rótulos, que conferiam certo heroísmo ao realizador e confirmavam o pioneirismo do ICAIC.⁸⁰ Na constituição do imaginário e da memória coletiva a partir de 1959, o cinema teve (e ainda tem) um papel muito importante de monumentalização⁸¹ de todos os “feitos revolucionários”, incluindo aqueles que colaboram para marcar e legitimar a própria história dessa arte no país.

2. Linguagens e circuitos do ICAIC

A estrutura do ICAIC sempre contou com uma complexa engrenagem envolvendo os meios de produção, exibição e difusão, cada qual com seu próprio circuito. A partir dessa base, o Instituto desenvolveu produções artísticas que ora se aproximavam, ora se distanciavam das diretrizes da política cultural explicitadas no discurso de Fidel, de 1961. Consideramos que essas oscilações configuraram a existência de uma engrenagem (ICAIC) que, embora vinculada à engrenagem maior (a política cultural do governo) realizava seus movimentos com uma certa autonomia. Isso explica como foi possível conseguir, em várias

⁸⁰ Apesar de, oficialmente, constar *Historias de la Revolución*, de Tomás Gutiérrez Alea (filmado após *Esta tierra nuestra*, documentário curta-metragem desse diretor em parceria com Julio García Espinosa, sobre a Reforma Agrária), García Borrero confere o primeiro lugar dentre as produções pós-revolução ao filme *La vida comienza ahora*, de Antonio Vázquez Gallo, uma obra da Cooperativa Cinematográfica RKO em Cuba que, por não ter sido produzida pelo ICAIC, acabou sendo oficialmente desconsiderada. Já o primeiro curta é atribuído a Julio García Espinosa, *Sexto aniversario* (1959), que registrava uma celebração popular pelo sexto aniversário do famoso “assalto ao Quartel Moncada” contra o regime de Fulgêncio Batista, em 26/07/1953, que fracassou mas foi determinante para a fundação do *Movimiento 26 de Julio*. GARCÍA BORRERO, J. A. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. Op. Cit, p. 15.

⁸¹ Segundo a perspectiva de *monumento* definida em LE GOFF, Jacques. (trad. Bernardo Leitão) Documento/Monumento” in *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990, p. 533.

ocasiões, driblar o controle do poder centralizador. Para entender melhor essa dinâmica, no entanto, cabe primeiro esclarecer como funcionava a engrenagem do cinema.

O ICAIC possuía meios de exibição direcionados para a população pobre e rural, como o cine-móvel, os curtas-metragens didáticos ou os breves “esquetes” que compunham a Enciclopédia Popular. Além disso, diferentes veículos e suportes foram criados para chamar a atenção e “reeducar o gosto” das massas para o cinema, caso das artes gráficas (a cartazística), dos programas televisivos e das *Ediciones ICAIC* que através da publicação de livros, manuais e da produção da revista *Cine Cubano* colaborou para sistematizar um discurso sobre o cinema e sobre o próprio Instituto.

Assim, a comunicação do Instituto com a população ocorreu sempre por meios diversos e a *Cinemateca de Cuba* era co-responsável pela difusão de cartazes, catálogos, a produção de programas de TV, mostras, ciclos, debates e shows.⁸² O ICAIC, incumbido de traduzir visualmente a nova fase de Cuba, se serviu de vários suportes e meios de comunicação de massa no cumprimento de sua missão. Bastante inspirado na prática soviética de apropriação de todos os meios artísticos para a difusão da propaganda política, o governo cubano aderiu à lógica da “espetacularização” dos seus feitos, líderes e instituições. Mobilização e pedagogia política estão presentes não só no cinema, a arte preferida por Lênin para esse fim⁸³, como em todas as linguagens artísticas de rápida assimilação (artes gráficas, canções, outdoors, murais, hinos, consignas, monumentos, etc).

O ICAIC se tornou uma estrutura enorme, após a nacionalização e ampliação de todo o circuito de distribuição e exibição, em 1961. Essa dimensão se refletia tanto no número de salas, como vimos, como no montante de pessoas empregadas em ofícios

⁸² Na Cinemateca, entre 1969 e 1976, ocorreram várias apresentações do *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*, que foi objeto de nossa Dissertação de Mestrado. A Cinemateca chegou a possuir também uma “galeria” onde eram feitas freqüentemente exposições de cartazes e um museu de equipamentos antigos. Sob a direção de Reynaldo González, após o falecimento de García Mesa, a Cinemateca passou a contar com uma equipe de pesquisadores encarregada de publicar catálogos e estudos a respeito da produção e da memória do Instituto, composto por María Eulalia Douglas, Alejandro Leyva, Teresa Toledo, Sara Vega, Ivo Sarría, Pedro Orteg e Hilda Hernández. SANTOS MORAY, Mercedes. “La cinemateca de Cuba, el sueño de 24 imágenes por segundo”. Consta da relação de publicações da Cinemateca as obras: DOUGLAS, M. E. *La tienda Negra*. Op. Cit; TOLEDO, T. & ORTEGA, P. *Diez años del Festival*; GARCÍA, A & VEGA, S. *La otra imagen del Cine Cubano*; (vários autores) *Las coordenadas del cine cubano*, Op. Cit. *Cine Cubano*, núm. 144, abril-junio/1999, pp. 55-56.

⁸³ São várias as referências sobre a importância do cinema como propaganda política, tanto na obra do próprio Lênin, como em textos de teóricos como Lunacharsky e Zhdanov, citados por Donald Egbert em seu livro *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Barcelona: Tusquets, 1973. pp. 47-49.

ligados ao cinema.⁸⁴ Em vista desse conjunto de elementos, esmiuçamos, nos tópicos a seguir, esses e outros dos principais mecanismos e serviços que conformavam o Instituto.

2.1. O cine-móvel e a Enciclopédia Popular

No cumprimento da meta “ampliação do público”, logo se tornou um dos orgulhos da direção do ICAIC o cine-móvel (*cine-movil*), que começou a funcionar em 1961, com a adaptação do primeiro caminhão soviético - ou “unidade móvel” - para a realização de exposições onde não houvesse salas de cinema nas proximidades. O cine-móvel nasceu no bojo da criação da seção de cineclubes da Cinemateca de Cuba (janeiro/1961), e passou a constituir, em seguida (setembro/1961), o *Departamento de Divulgación del ICAIC*.

Antes da Revolução, havia uma prática de ampla difusão de curtas metragens documentais chamada *Servicio USIS (United States Information Service)*, que eram distribuídos em larga escala pela embaixada norte-americana, por meio de veículos adaptados, quando necessário. Quando o cine-móvel foi inaugurado, o governo enfatizou o quanto este permitiria um abrangente alcance do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* e seria superior e mais eficaz que a versão norte-americana.⁸⁵ Nos anos 70, a história oficial associou os cine-móveis aos *trens vermelhos* soviéticos⁸⁶, usados após a Revolução de 1917: trens que percorriam todas as províncias promovendo sessões de “curta-metragens de agitação” (*agitka*), idealizadas pelo cineasta Dziga Vertov, com o intuito de estimular a conscientização política e maior integração nacional⁸⁷.

⁸⁴ Em 1968, Alfredo Guevara apresentou o total de pessoas direta ou indiretamente vinculadas ao ICAIC: um total de 700 pessoas, sem contar os milhares de empregados das salas de cinema de todo o país. Desse montante, Guevara esclarecia que apenas 80 fariam parte do “ICAIC propriamente dito”, sediado em Havana. GUEVARA, A. et al. “La tarea más difícil del artista: abordar la crítica desde posiciones socialistas” (13/08/1968) in GUEVARA, Alfredo. *Tiempo de Fundación*. Madrid: Iberautor/ Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2003. p. 155.

⁸⁵ Ver GARCÍA MESA, Héctor. “Un reportaje sobre el Cine-Movil ICAIC”. *Cine Cubano* núm. 60-62, 1970, pp.106-115.

⁸⁶ Ver o longo depoimento dado a Hector García Mesa por Alexander Medvekin, cineasta que participou do *trem vermelho* em 1932 e escreveu o livro *224 dias sobre rodas*, divulgado por Chris Marker na América Latina. GARCÍA MESA, H. “El tren cinematográfico”. *Cine Cubano* núm. 93, 1978, pp. 8-13.

⁸⁷ O primeiro *trem vermelho* de Lênin foi inaugurado em 01/11/1918. Além de promover exposições de curtas de 8 a 10’, esses trens levavam equipes encarregadas de filmar os povoados a fim de estimular, por todo o território nacional, a integração e o reconhecimento mútuo entre os diferentes povos da URSS. FURKHAMMAR, L. e ISAKSSON, F. *Cinema e Política*. Trad. Julio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 14. Ver também: “Cine Político”. *Enciclopédia Salvat del 7º arte*, Barcelona, 1978, Tomo 6, pp. 148-149.

Em Cuba, as sessões itinerantes de cinema eram levadas a escolas, *CDR's* (*Comités de Defensa de la Revolución*), sedes da *Unión de Jóvenes Comunistas*, granjas, fazendas, sindicatos, fábricas, hospitais, parques e outros espaços públicos. Num balanço estatístico publicado em 1964, eram festejadas as quase 50.000 projeções realizadas ao longo de 30 meses, que haviam atingido cerca de 8 milhões de espectadores⁸⁸. O impacto da experiência do cine-móvel na população seria levada ao cinema por Octávio Cortazar, no documentário *Por primera vez*, de 1967, que explorava as reações do público ao ter seu primeiro contato com essa arte.

Nos anos 70 o número de “unidades móveis” chegou a 106 (e já eram incluídos *jeeps*, mulas, barcos e até bicicletas dotadas de projetores), cada um com uma meta mensal de 80 projeções de cerca de 45 minutos, que eram da responsabilidade do próprio motorista do veículo. Este, a partir de 1969, também tinha a função de ler, para o público, uma pequena apresentação da obra, estratégia usada para valorizar estética e ideologicamente o filme⁸⁹. Nessas exhibições, em geral, cada projeção de longa-metragem era antecedida por um noticiário semanal, um documentário didático e um desenho animado.⁹⁰ Os cine-móveis sempre foram citados, pelo *ICAIC*, como uma experiência exemplar, e que havia conseguido realizar aquilo que os cineclubes sempre sonharam e não puderam concretizar: levar o cinema ao povo⁹¹. Ainda que, de fato, a experiência fosse realmente um sucesso, nunca chegou a substituir o anseio dos organizadores de cineclubes em poder promover, com autonomia e liberdade de escolha, exhibições e debates de forma desvinculada do Estado. Após 1976, com a criação do *MINCULT*, os cines-móveis assim como as salas de cinema passaram ao controle dos *Órganos del Poder Popular*, que em cada província desempenhavam essa tarefa com a ajuda da *Empresa Exhibidora de Películas*⁹². Nessa fase, o cine-móvel divulgou, com mais intensidade, obras de propaganda política explícita.

Na perspectiva de contribuição com a educação massiva e com o *MINED*, o *ICAIC* também desenvolveu em 1961 a *Enciclopedia Popular*, que foi proposta como contribuição do cinema à ampla Campanha de Alfabetização encampada pelo governo nesse ano. A

⁸⁸ “Treinta meses de cine-móvil por los campos de Cuba”. *Cine Cubano* núm. 23-24-25, 1964, pp. 63-64.

⁸⁹ Ver listagem de filmes nacionais e estrangeiros que foram exibidos pelo cine-móvil até 1970 em GARCÍA MESA, H. “Un reportaje sobre el Cine-Móvil ICAIC”, *Cine Cubano* num. 60-61-62, 1970, pp. 110-113.

⁹⁰ As especificações do equipamento usado e mais detalhes podem ser vistos no artigo: PARDO, José Manuel. “El cine-móvil ICAIC”, *Cine Cubano* núm. 73-74-75, 1972, pp. 93-104.

⁹¹ GARCIA MESA, H. “Un reportaje sobre el Cine-Movil ICAIC”, *Cine Cubano* num. 60-61-62, 1970, p.110.

⁹² DOUGLAS, M. E. *La tienda negra*. Op. Cit., p. 184.

“enciclopédia” consistia na produção de pequenas “notas fílmicas”, didáticas, de cerca de dez minutos. Mobilizou vários cineastas que, um pouco a contragosto, uma vez que ansiavam realizar filmes, produziram esse material⁹³. O cineasta Octavio Cortázar deu um depoimento algo rancoroso sobre o fato de ter sido obrigado a se dedicar à Enciclopédia (para a qual produziu 4 “notas”) e que revela a tensão entre criação e administração que já se colocava no ICAIC: *En aquel año de 61 (...) di oportunidades a gente que en la vida había hecho nada. Me estoy refiriendo a Nicolás Guillén Landrián, a Humberto Solás, a Oscar Valdés, quienes a partir de eso comenzaron a desarrollarse y yo, mientras, llevando la responsabilidad administrativa de aquello.*⁹⁴

Na mesma perspectiva de produção voltada à educação das massas, temos, em meados dos anos 60, a consagração, no ICAIC de um grande setor dedicado à produção de curta-metragens, supervisionado por Santiago Alvarez e composto por quatro departamentos ou “sub-setores”: o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, dirigido pelo próprio Santiago; o departamento de *Dibujos Animados*, dirigido por Jesús de Armas; o de *Documentales de 35 mm*, dirigido por José Limares (que agregou os cineastas vinculados à Enciclopédia) e o de *Documentales Científicos Populares*, dirigido por Estrela Pantín (em vigor a partir de janeiro de 1964) que produzia curtas em 16 mm. Esse último departamento, havia sido criado após a experiência da Enciclopédia Popular, em novembro de 1963, atendendo à grande solicitação dos institutos e ministérios governamentais (*MINED*, Instituto Nacional de Reforma Agrária, o *Ministerio del Azúcar* e o *Ministerio de la Salud Pública*) para a produção de curtas voltados a temas específicos⁹⁵.

A grande demanda sobre o ICAIC e as solicitações contínuas aos cineastas foram pontos freqüentemente levantados pelos mesmos, em alguns momentos de balanço. A questão da alta produtividade do Instituto foi reforçada sempre que possível nos meios de difusão do ICAIC e, em vista da predominância desse discurso enaltecendor, são poucos os depoimentos críticos, como o dos documentaristas Miguel Torres e Oscar Valdés, que assinalam problemas decorrentes da inexperiência de alguns diretores e das discordâncias

⁹³ Foram produzidas cerca de 32 curtas para a Enciclopédia, até 1964. Ver relação completa em: “Filmografía del Cine Cubano”. *Cine Cubano*, núm. 23-24-25, 1964, pp. 129-142.

⁹⁴ “Esta es la historia que contome un día...Octávio Cortázar”. *El Caimán Barbudo*, núm. 30, mayo 1969, p.9.

⁹⁵ O departamento possuía como meta, no ano de 1964, produzir 21 documentários em preto e branco, de 10 a 20 minutos, e para isso contava com 6 diretores e 2 câmeras. “Documentales científicos populares”. *Cine Cubano* núm. 23-24-25, 1974, pp. 46-49.

entre estes e os organismos do governo que solicitavam os curtas: *Fueron muchos los casos en que los realizadores no pudieron hacer entender a los representantes del organismo solicitante, que los documentales responden a leyes específicas del cine y que estos los conforma*⁹⁶. Os cineastas consideram como sendo os primeiros “bons documentários” os produzidos a partir de 1965, como *El Azúcar* (encomendado pelo *Ministerio del Azúcar*) ou *Técnica de la vitória* (encomendado pelo *Instituto Nacional de Reforma Agrária*).

Apesar das dificuldades, a grande demanda repercutia na necessidade frequente, por parte do *ICAIC*, de técnicos e de profissionais de outras áreas, como músicos, artistas plásticos, fotógrafos, escritores, cenografistas⁹⁷. Isso trouxe para dentro do Instituto uma grande variedade de profissionais que lá encontravam espaço de trabalho ou nele se “refugiavam”, por falta de alternativa, em algumas situações de pressão política, como ocorreu com os músicos Silvio Rodríguez e Pablo Milanés, que trabalharam alguns anos no *Grupo de Experimentación Sonora*, compondo trilhas sonoras. Essa heterogeneidade e os espaços criados pelo *ICAIC* para profissionais de fora do cinema, impulsionou criativamente a música popular⁹⁸, por exemplo, e a cartazística, a qual dedicamos a seguir alguns parágrafos.

2.2. Os cartazes do *ICAIC*: ecletismo e propaganda

Alguns famosos cartazes do *ICAIC* se tornaram mais populares que os filmes que anunciavam. As artes gráficas conheceram um grande desenvolvimento em Cuba, após a Revolução, pois o governo optou por investir amplamente em cartazes e *vallas* (painéis de

⁹⁶ VALDES, Oscar e TORRES, Miguel. “El Departamento de Documentales Científico-Populares”, *Cine Cubano* núm. 35, 1966, p. 34.

⁹⁷ Nas “Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos” publicada em *Cine Cubano* núm. 23-24-25, pp. 65-124, temos uma vasta relação dos profissionais que colaboravam direta ou indiretamente com o *ICAIC*. *Cineastas de longa-mentragem*: Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Fraga, Eduadro Manet, José Massip, Roberto Fandiño, Manuel Octavio Gómez, Fernando Villaverde, Alberto Roldán, Fausto Canel, Ugo Ulive. *Fotógrafos*: Ramón Suarez, José Tabío, Jorge Haydú. *Músicos*: Leo Bouwer, Juan Blanco, Carlos Farinas, Roberto Valera, Nilo Rodríguez, Edgardo Martín, Argeliers Leon, Felix Guerrero, Enrique Ubieta, Fabio Landa e Harold Gramtges. *Escritores*: Onelio Jorge Cardoso, Roberto Fernández Retamar, Lezama Lima, Lisandro Otero, Humberto Arenal, Amaro Gómez e Fayad Jamis.

⁹⁸ Ver VILLAÇA, M. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2004.

rua) que divulgavam a propaganda política e mobilizavam a população⁹⁹. As mudanças constantes na estruturação do Estado, a necessidade de renovar a mensagem de apelo à mobilização (segundo a natureza das ameaças militares e das urgências econômicas) encontravam nas artes gráficas um suporte bastante eficaz.

A cada lançamento de filme, um cartaz (lá denominado *affiche* ou *cartel*) era encomendado a artistas plásticos e desenhistas. Para a difusão do cinema, foi criado o *Departamento de Publicidad*, no ICAIC, dirigido inicialmente por Saúl Yelín. Colaboraram nesse departamento, e com inúmeros cartazes para cinema, uma série de desenhistas e pintores, como Alfredo Rostgaard, adepto da *op art* e autor de um famoso cartaz, em serigrafia, do documentário *Now*, de Santiago Alvarez, e Raúl Martínez, autor da serigrafia colorida para o filme *Lucía*, de Humberto Solás, em 1968, em estilo *pop*, dentre outros¹⁰⁰. Eventualmente, artistas plásticos de renome como René Portocarrero (autor do cartaz de *Soy Cuba*, de Mikhail Kalatosov, 1964), Servando Cabrera Moreno (autor do cartaz de *Retrato de Teresa*, de Pastor Vega, em 1979) e outros mais, eram convidados para criar cartazes para filmes nacionais, ou recriar cartazes de filmes estrangeiros¹⁰¹. Nos anos 70, existiam sete profissionais oficialmente contratados no ICAIC para o cumprimento exclusivo dessa tarefa.

Os cartazes de filmes cubanos, que marcavam a memória visual e orientavam previamente o olhar do espectador para uma determinada interpretação ou disposição em relação ao filme a ser visto, ganharam “vida própria”, conquistaram fama internacional e foram compilados e reproduzidos em luxuosos catálogos, produzidos fora de Cuba, nos anos 60 e 70, dada sua diversidade estética.¹⁰²

⁹⁹ As *vallas* utilizavam *silk-screen*, chegavam a ser compostas por seqüências de até 12 *outdoors*, e eram localizadas em vias de acesso prioritariamente destinadas para as mensagens políticas de responsabilidade do *Departamento de Orientación Revolucionária*. Cuba priorizou a arte gráfica no lugar dos murais porque o governo considerava as obras impressas muito mais flexíveis, passíveis de serem logo substituídas por novas.

¹⁰⁰ Outros nomes: Felix Beltrán, Rafael Morante, Antonio Fernández Reboiro, René Azcuy, Fernando Pérez O’Reilly, Holbein Lopez e José Lucci.

¹⁰¹ Artistas como Raúl Martínez, Moisés Finalé, Frémez, Pedro Pablo Oliva e Umberto Pena. Um exemplo de cartaz consagrado, sobre obra estrangeira, é o de Luis Vega para o filme soviético *Os irmãos Karamazov*. Ver: KUNZLE, David. “Public Graphics in Cuba: a very cuban form of internationalist art”. *Latin American Perspectives*, vol. 2, núm. 4, Supplement Issue “Cuba: la revolución en marcha”, Sage Publications, 1975, p. 92.

¹⁰² Há o catálogo *The art of Revolution, Castro’s Cuba 1959-1970*. New York: McGraw Hill, 1970, com apresentação de Susan Sontag e Dugald Steimer, publicado em várias línguas. Outro exemplo é *Cubaansche affiches*. Amsterdam: Stedelyk Museum, 1971. Os cartazes que cobrem teto e paredes do saguão de entrada do edifício principal do ICAIC, revelam elementos de figurativismo, surrealismo, *pop art*, cubismo, foto-

No entanto, também as artes gráficas não escaparam ao debate sobre o realismo socialista que inundou todo o meio cultural cubano, principalmente quando se tratava do material destinado explicitamente à propaganda política. Num artigo de 1963, o literato e roteirista Edmundo Desnoes reclamava da pobreza de imaginação que havia notado nos cartazes feitos para as comemorações do “1º de Maio”: neles eram representados operários musculosos e monumentais, bem ao gosto do realismo socialista, mesclado ao figurativismo e ao *kitsch*. Desnoes retrucava as posições de Nicolás Guillén, presidente da *UNEAC* e antigo militante comunista, que defendia a linguagem figurativa por considerá-la familiar às massas, capaz de comunicar com clareza a mensagem ao público.¹⁰³

É preciso ressaltar que os cartazes não eram privilégio exclusivo do meio cinematográfico: diversas instituições e departamentos encomendavam cartazes para eventos, datas comemorativas, campanhas, congressos e outras atividades¹⁰⁴. Essa demanda resultou numa produção bastante significativa: até 1972 estimava-se terem sido impressos cerca de 5 milhões de cartazes¹⁰⁵. No âmbito do cinema, esses cartazes não se destinavam apenas a registrar estréias de filmes, mas também datas de aniversário do Instituto, da Revista e da Cinemateca, bem como mostras e ciclos do *ICAIC*, os festivais do *Nuevo Cine Latinoamericano*, o cine-móvel, exposições, colóquios, etc¹⁰⁶.

Dentre os muitos colaboradores do *ICAIC*, o pintor Eduardo Muñoz Bachs, que começou a atuar no Instituto em 1960 (seu primeiro cartaz foi produzido para o filme

colagem, etc. Kunzle destaca a *eclectic autonomy* da cartazística cubana mostrando que na pintura cubana anterior à Revolução, já havia ecletismo (salienta influências do primitivismo, do surrealismo e do abstracionismo). KUNZLE, D. Op. Cit., p. 89.

¹⁰³ O artigo em questão foi publicado no periódico *Revolución*, em 06/05/1963. Apud KUNZLE, D. Op. Cit., p. 90. Ver também DESNOES, E. “Los carteles de la revolución cubana”. *Casa de las Américas*, núm. 52, nov-feb 1968-1969, pp. 223-331.

¹⁰⁴ Existem séries temáticas famosas a produzida para o “dia da solidariedade” e para a difusão da política internacionalista da *OSPAAAL*, publicados na revista *Tricontinental*. Há também as séries de René Medeiros sobre o Vietnã (1970), ou sobre o 20º Aniversário do *Asalto al Cuartel Moncada* (1973), encomendadas pelo *Departamento de Orientación Revolucionário*, que foram reproduzidos e expostos em repartições públicas, fábricas, sindicatos, etc. KUNZLE, D. Op. Cit., p. 99.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 92.

¹⁰⁶ Há um famoso cartaz de Alfredo Rostgaard para o Décimo Aniversário do *ICAIC* (1969), por exemplo. Outro exemplo é de Muñoz Bachs inscrito no concurso realizado no *III Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, intitulado *Cayita*, impresso na revista *Cine Cubano* núm. 101. Esses cartazes eram ocasionalmente expostos no *Museo del Cine* da Cinemateca do *ICAIC*. A capa de *Cine Cubano* núm. 47, 1968, retrata uma dessas costumeiras exposições.

Historias de la Revolución), se consagrou como o mais premiado cartelista cubano¹⁰⁷. Além de ter produzido cerca de 800 cartazes, seu estilo bastante poético, povoado de pierrôs, palhaços, e outras figuras que remontam ao universo da fantasia, ilustra a influência da gráfica polonesa e tcheca em Cuba, também presente na obra de Antonio Fernández Reboiro. Este e Bachs se diferenciavam de artistas de estilo um pouco mais austero, como Felix Beltrán, formado na URSS. Via de regra, aqueles que se entusiasmavam pela gráfica tcheca e polonesa aderiam a estilos leves, inspirados em Toulouse Lautrec e nos pintores suíços dos anos 20 que se baseavam em técnicas de *off-set*, litografia manual, sobreposição de fotomontagem, pintura e ilustração, explorando fartamente cores berrantes e formas minimalistas¹⁰⁸. Ao mesmo tempo, os cartelistas cubanos se apropriavam também de certos temas pungentes, de grande sentido onírico nos países dominados pela URSS, como o mundo do circo, dos brinquedos e das marionetes. A influência soviética, por sua vez, legou aos cartazes do *ICAIC* a incidência dos grafismos (que também se pode observar nos documentários de Santiago Alvarez e nos *Noticieros*): títulos de formato inspirado na gráfica japonesa, letreiros de vários tamanhos, cores e estilos, foto-colagem, letras em movimento, truques que promovem ilusão de ótica, paródias de cartuns, etc.

O comportamento dos profissionais cubanos em relação às artes gráficas socialistas, principalmente as do Leste Europeu, se estende em muitos aspectos ao cinema, como veremos no próximo capítulo. Nos anos 60, muitos profissionais obtiveram, com certa facilidade, bolsas de estudo nessa região. A direção do *ICAIC* aplaudia essa aproximação: em 1964, a revista *Cine Cubano* trazia um caprichado encarte colorido, em papel especial, com reproduções de cartazes de filmes poloneses, italianos, japoneses, tchecos, soviéticos, dentre outras nações “amigas de Cuba”.¹⁰⁹ No ano seguinte, Reboiro teve um cartaz

¹⁰⁷ TRUJILLO, Marisol. “El Cartel: lo útil y lo bello”. *Cine Cubano* núm. 86-87-88, 1973, p. 166-184. Há um documentário sobre a obra de Muñoz Bach, realizado por Mayra Vilasis em 1996, no *ICAIC*, intitulado *El cine y yo*.

¹⁰⁸ São fartos os exemplos de cartazes poloneses, elaborados em diferentes estilos (figurativismo, primitivismo, construtivismo, expressionismo, etc) em que reconhecemos muitas marcas da cartazística cubana. Ver os cartazes de Jerzy Srokowski (1910-1971), Józef Mrosczak (1910-1975), Henryk Tomaszewski (1914-2005) e Waldemar Swierzy (1931-) no acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. O artigo TRUJILLO, Marisol. “El Cartel: lo útil y lo bello” propõe uma tipologia dos estilos dos cartelistas cubanos.

¹⁰⁹ Encarte no meio da revista *Cine Cubano* núm. 23-24-25, 1964, s/p.

premiado no *International Film Poster Exhibition*¹¹⁰. Professores e artistas poloneses, russos e tchecos vieram a Cuba, nessa época, para divulgar essa arte e suas técnicas¹¹¹.

Em 1967, o *ICAIC* adquiriu um laboratório de serigrafia especialmente destinado para a confecção de cartazes (até então impressos, em sua maioria, no exterior) e, durante a década de 70, até a crise econômica que se inicia nos anos 80, houve a profusão de cartazes de estilo *pop*, alguns “psicodélicos”, de traços e cores exuberantes, muitas vezes associados a mensagens políticas. Nessa fase alguns cartelistas partiram para ousadas buscas formais, principalmente Reboiro e Muñoz Bachs, sendo bastante criticados por isso¹¹². As transformações podem ser vistas nas capas da revista *Cine Cubano*, bastante “berrantes” na década de 80¹¹³. Apesar da variação de técnicas e estilos, a presença de ícones militares típicos da propaganda ideológica da URSS foi intensa: fuzis, capacetes, botas e toda a simbologia bélica acompanharam os cartazes e filmes do *ICAIC* por várias décadas.

Com o enrijecimento da política cultural governamental que ocorreu a partir de 1971, houve repetição de símbolos e formas, e uma certa apatia criativa. De toda forma, o caso das artes gráficas promovidas pelo *ICAIC* nos revela como uma experiência bastante eclética, e que não era aquela endossada oficialmente pela política cultural emergiu no *ICAIC*. A cartazística e as trilhas sonoras experimentais produzidas dentro do Instituto de Cinema foram janelas abertas para as vanguardas, e são exemplos de combinação entre experimentalismo e engajamento que também encontramos em diversos filmes, como veremos nos próximos capítulos. Essa combinação criativa, que brotou especialmente em alguns setores do Instituto, contribuiu para referendar, na prática, uma concepção aberta de

¹¹⁰ O cartaz em questão se intitulava “Hara-Kiri” e foi premiado nesse evento, que ocorreu no Ceilão, em agosto e setembro de 1965. KUNZLE, D. Op. Cit., p. 91.

¹¹¹ Um artigo de 1966, por exemplo, relata a realização de um seminário na Cinemateca de Cuba pelo professor Tadeusz Jodlowski, da Academia de Belas Artes de Varsóvia, sobre a técnica do *affiche*. Essa influência deriva em grande diversidade: desde cartazes feitos para comédias que parecem cenas de desenho animado, a outros muito líricos, como ilustrações de contos de fadas, ou expressionistas, feitos para melodramas. Ao mesmo tempo, também há presença e reaproveitamento de elementos do realismo socialista. GARCÍA MESA, H. “El museo del cine de la Cinemateca de Cuba”. *Cine Cubano* núm. 37, 1966, pp. 26-28.

¹¹² São exemplos de cartazes criticados por seu formalismo, os elaborados entre 1969 e 1970, por Muñoz Bachs e Reboiro, para os filmes *El Samurai*, *Las señoritas de Rochefort*, *El Ingenio* e *Goyokin*. TRUJILLO, Marisol. Op. Cit., p. 158.

¹¹³ A capa do núm. 97, 1980, ostenta uma estrela vermelha sobreposta a estrelas amarelas que saltam de um negativo de filme muito azul. No *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano* de 1981, em Havana, foi premiado o cartaz brasileiro “Bye Bye Brasil”, bastante “psicodélico”, feito por um artista carioca que chegou a ser convidado para expor em Cuba. LOPEZ OLIVA, Manuel. “Pimenta: su lenguaje de lenguajes” *Cine Cubano*, núm. 106, 1983, pp. 39-44.

arte, que provocou tensões com a política cultural oficial, e gerou debates dentro e fora do *ICAIC*.

2.3. As conexões do Instituto com o público

Nas publicações do *ICAIC* há uma reiteração da figura de Carlitos (ou *Charlot*, como lá é chamado), cujo criador foi homenageado em várias salas¹¹⁴, e que não passa despercebida a quem consulte a bibliografia, folheie a revista, visite o prédio do Instituto ou compare cartazes de diferentes épocas. Além do fácil apelo emocional, a escolha desse ícone, que se tornou quase um “logotipo” do cinema cubano nos anos 60 e símbolo oficial da Cinemateca, tinha evidente conotação política: tratava-se de um cineasta inglês de origem humilde, que havia sido perseguido nos EUA pelo macartismo, e se empenhou em denunciar as injustiças do capitalismo e os excessos dos ditadores, por meio de narrativas românticas no registro da pobreza, da inocência, da nobreza de valores. Além disso, não se tratava de um ícone soviético – indesejado pelos opositores do velho *PSP* – e nem propriamente um ícone hollywoodiano “imperialista”. Vale destacar que as várias visitas e o apoio incondicional que sua filha, Geraldine Chaplin ofereceu ao cinema e ao regime cubanos, em festivais internacionais ou em momentos políticos delicados, também contribuíram para legitimar a “mania chapliniana” do *ICAIC*.¹¹⁵

Visto sob outro aspecto, esse símbolo também é uma pequena chave para a compreensão do imaginário popular cubano que envolvia o cinema, sempre marcado pelo universo norte-americano e ocidental que, mesmo após a Revolução, se manifesta muito claramente em filmes que parodiam o gênero *western* (*Vaqueros del Cauto*, *Las aventuras de Juan Quin Quin*) ou tratam de craques de *baseball* (*En tres y dos*), por exemplo. Na revista *Cine Cubano*, o teor anti-imperialista não impediu a presença constante de resenhas

¹¹⁴ Exemplos, em 1960: *Teatro Chaplin* (antigo *Blanquita*, atual *Karl Marx*) e o *Cine-club Obrero Chaplin*.

¹¹⁵ A revista *Cine Cubano*, entre os anos 60 e 80, faz freqüentes menções a Chaplin e sua filha, nos artigos: RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario. “Chaplinismo y Charlotismo” núm. 7, 1962, pp. 41-49; “Chaplin, Geraldine”, núm. 45-46, 1967; “Entrevista con Chaplin”, p. 40-50, MARIÁTEGUI, J.C. “Esquema de una explicación de Chaplin”, pp. 55-62, EPSTEIN, Jean. “Charlot deudor”, pp. 63-65 e MASSIP, José. “Apuntes para un estudio comparativo de Charlot y Don Quijote”, pp. 66-71, no núm. 56-57, 1969; CHAPLIN, C. “Historia de mi vida. Fragmentos.” [trechos da autobiografia de Chaplin publicada em 1967 pelas *Ediciones ICAIC*]. núm. 102, 1982, p. 21; “El único cubano que entrevistó a Charles Chaplin” e “Geraldine Chaplin en Cuba”, núm. 106, 1983, pp. 15-51 e 53-56; MESA FALCON, Yoel. “Apuntes para una semiótica de Charlot”, núm. 116, 1986, pp. 29-34.

críticas que demonstravam o esforço de atualização dos colaboradores cubanos em relação às estréias hollywoodianas, a preocupação de valorizar velhos e novos cineastas norte-americanos que demonstrassem posições políticas progressistas (as comédias de Buster Keaton, os filmes de Orson Welles) e a curiosidade pelas vidas dos astros e estrelas.¹¹⁶

Essa circulação cultural que se dá à revelia da política cultural, da qual Carlitos é exemplo, também é clara na influência da música popular estrangeira sobre as trilhas sonoras o público em geral, quando constatamos a popularidade das canções dos Beatles, na Ilha, ainda que estas fossem terminantemente proibidas durante muitos anos¹¹⁷. Poderíamos afirmar, inclusive, que apesar de todas os esforços no sentido de promover a correção do gosto “deformado”, “colonizado” do público cubano, como se diagnosticava nos anos 60, a força do cinema ocidental, e daquele produzido sobretudo nos Estados Unidos, ultrapassou, de várias maneiras, *embargos* e barreiras ideológicas impostas de ambos os lados¹¹⁸.

2.3.1. O cinema e a TV

A precocidade da televisão cubana, nos anos 50, contribuiu bastante para estimular essa circulação cultural e criar uma cultura da imagem, em Cuba. Após a Revolução, a TV passou a ter um papel chave na difusão da propaganda política, na reiteração das conquistas revolucionárias (boa parte dos longos e famosos discursos de Fidel eram – e ainda são – transmitidos por televisão), na educação política e na chamada “reeducação do gosto” popular voltada ao cinema, ao mesmo tempo que ofereceu alguns espaços interessantes de discussão cultural nos anos 60, como o programa de variedades *Lunes en TV*, dirigido por Pablo Armando Fernandez ou o *Mientras Tanto*, apresentado pelo compositor Silvio Rodríguez, que ofereciam ao grande público boa dose de ecletismo artístico¹¹⁹.

¹¹⁶ Abordadas discretamente nas últimas páginas da revista ou na seção intitulada “Angulo Ancho – La verdad desnuda” a cargo de Rodolfo Santovenia. Ver exemplo em *Cine Cubano* núm. 108, 1984.

¹¹⁷ VILLAÇA, M. *Polifonia tropical*. Op. Cit., pp. 113-115, 260.

¹¹⁸ Num concurso televisivo feito pelo programa *História del cine*, sobre os melhores filmes de todos os tempos figuravam muitos norte-americanos dentre os preferidos : *E o vento levou*, *King Kong*, *Cidadão Kane*, *Casablanca*, etc. GALIANO, Carlos. “*Historia del Cine cumple 10 años*”. *Cine Cubano* núm. 108, 1984. pp.36-42.

¹¹⁹ Ver MISKULIN, S. *Cultura e política em Cuba: os debates em Lunes de Revolución*. Depto. de História – FFLCH-USP, Dissertação de mestrado, 2000, pp. 38-39. Sobre *Mientras Tanto*, ver VILLAÇA, M. *Polifonia Tropical*. Op. Cit., pp. 96-97.

Nos anos 40, antes da chegada da televisão em Cuba, o cinema era muito comentado em programas de rádio que, depois da Revolução, ganharam versões similares na TV.¹²⁰ Ao longo dos anos 60, foram produzidos programas bastante sofisticados, com análises de cenas e informações sobre diretores, como *24 cuadros por segundo*¹²¹, apresentado por Enrique Colina e colocado no ar em 1968, o *Cinemateca de Cuba en TV* (canal seis)¹²², produzido pela Cinemateca, e *Historia del Cine*, auspiciado pelo ICAIC em parceria com o *Instituto Cubano de Radio y Televisión*, estreado em agosto de 1973¹²³. Inicialmente apresentado pelo crítico José Antonio González, e a partir de 1980 a cargo de Carlos Galiano (crítico de cinema do jornal *Granma* durante muitos anos), o *Historia del Cine* desempenhou um importante papel de formação de platéia, e motivou o surgimento de programas posteriores, como *Toma Uno* (apresentado por Antonio Majón), *De nuestra América* (Frank Padrón) e *La tanda del Domingo* (Martha Araújo)¹²⁴. Esse forte divulgação do cinema pelos meios de comunicação é ainda hoje considerada uma virtude do regime cubano, uma vez que o país é o que possui o maior número de programas em TV aberta dedicados ao cinema, na América Latina.¹²⁵

Por trás dessa tímida parceria entre cinema e TV, estavam Institutos cujas direções mantiveram longas disputas por verba e prestígio político. Encontramos cartas de Alfredo Guevara, nas quais reclamava que o *ICRT* dispunha de melhores equipamentos e estúdios que o *ICAIC*, enquanto a direção daquele reivindicava para si parte da verba direcionada aos filmes cubanos. Além disso, durante anos, o Rádio e a TV em Cuba estiveram subordinados ao coronel Jorge Serguera, conhecido por suas posições dogmáticas, que também vicejaram na imprensa oficial.¹²⁶ Momentos graves de tensão entre os Institutos de

¹²⁰ *Pantalla Sonora*, por exemplo, transmitia no rádio filmes falados em espanhol GONZÁLEZ, R. *Cine cubano: ese ojo que nos ve*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002, p. 75.

¹²¹ Os objetivos do programa eram: promover a apreciação cinematográfica e revelar as relações entre linguagem e ideologia. COLINA, Enrique. “24 X por segundo”, *Cine Cubano* núm. 73-74-75, 1972, p. 102-104.

¹²² GALIANO, C. “Feliz Aniversario. 25 años de la Cinemateca de Cuba. *Cine Cubano* núm. 112, 1985, p. 49-54.

¹²³ GALIANO, C. “Historia del Cine cumple 10 años”. *Cine Cubano* núm. 108, 1984, pp. 36-42.

¹²⁴ Ver PIEDRA, Mario. “Cine del hogar”. *Cine Cubano* núm. 106, 1983, p. 69-74.

¹²⁵ Entrevista feita com Osvaldo Teúbe Colón, no *ICAIC*, em 10/07/2002, sobre os programas de TV co-produzidos pelo *ICAIC* e *ICRT*. Os filmes, na TV, costumavam ser exibidos praticamente sem interrupção, sem “comerciais” (assim como as telenovelas), e as sessões como *Cine de Medianoche* e *La película de sábado* tornaram-se as opções acessíveis de lazer, principalmente em tempos de crise, após os anos 80.

¹²⁶ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “News from Havana: a restructuring of the Cuban Cinema”. *Framework*, núm. 35, 1988, p. 102.

cinema e de TV, em Cuba, que retomaremos ao longo do trabalho, ocorreram em 1982, por ocasião de uma polêmica em torno do filme *Cecilia*, de Humberto Solás, e na ameaça de dissolução do Instituto que pairou sobre os cineastas em 1975 e 1991. Independentemente dessas disputas, a TV foi fundamental veículo para a divulgação do cinema produzido pelo ICAIC, junto com as publicações.¹²⁷

2.3.2. A revista *Cine Cubano*

Muitos espaços culturais proliferaram nos primeiros anos após a Revolução, e as revistas foram, inegavelmente, um deles¹²⁸. Antes da criação dos programas de TV sobre cinema, o ICAIC já contava com um órgão oficial de publicação, a *Revista Cine Cubano*, de periodicidade trimestral (na prática, irregular), que desde seu primeiro número, em junho de 1960, tornou-se uma das principais “vitrines” do Instituto, publicando informações e análises de obras, cineastas e movimentos cinematográficos. O privilégio de ter uma revista própria também foi concedido a outra instituição cultural, a *Casa de las Américas*, que um mês depois do lançamento de *Cine Cubano*, fazia circular o primeiro número da publicação que levaria o nome da instituição ao exterior¹²⁹. Apesar de existirem, em Cuba, periódicos e revistas que possuíam sessões dedicadas ao cinema (*Bohemia*, *Verde Olivo*, *Revolución*, *La Gaceta de Cuba*, dentre outros), foi nessa publicação que se configurou o discurso oficial do ICAIC. Assim, a revista *Cine Cubano* foi uma de nossas principais fontes de pesquisa, e merece algumas considerações uma vez que a publicação oferece uma espécie de “guia” da história do ICAIC e da política cultural cubana.

¹²⁷ Segundo Mercedes Santos Moray, a *Unión de Periódicos Cinematográficos Cubanos*, em 1939, listava as seguintes publicações: *Films*, *Cine Cubano*, *Cine-Gráfico*, *Exhibidor*, *Cinema* e *Revista del Cine*. Ver http://trabajadores.co.cu/sugerencias/cultura/cubayelcine/claves/009_criticos.htm

¹²⁸ Surgem, entre 1959 e 1962, inúmeras revistas (várias de vida breve): *Lunes*, *Cuba Socialista*, *Pueblo y Cultura*, *La Gaceta de Cuba*, *Unión*, *Actas de Folclore*, *Revista Nacional de Teatro*, dentre outras. Além disso, surgem também editoras como a do ICAIC e o Editorial El Puente. Ver o Capítulo 1 de Miskulin, S. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolución (1961-1975)*. Op. Cit., pp. 25-68 e QUINTERO HERENCIA, J. C. Op. Cit., p. 179.

¹²⁹ A revista cultural *Casa de las Américas*, cujo número 1 data de 06/07/1960 era voltada especialmente para os cânones artísticos - literatura, poesia, artes plásticas, teatro, música erudita. Além dessa revista, a *Casa de las Américas* publicou a revista teatral *Conjunto* (1964, 1967-), o *Boletín de Música* (a partir de 1970) e, nos anos oitenta, os *Anales de Caribe* (a partir de 1981) e a revista *Criterios*, em parceria com a Uneac (a partir de 1983). A revista *Casa* teve a direção de Antón Arrufar, até 1965, e de Roberto Fernández Retamar, depois dessa data. Contou com uma grande diversidade de colaboradores até seu número 65-66 (mar-jun 1971), período em que foi um importante fórum de debates. Ver: QUINTERO HERENCIA, J. C. *Fulguración del espacio*. Op. Cit., pp. 24-29.

Sua periodicidade, hoje realmente trimestral, oscilou bastante desde seu primeiro número, que apresentava a publicação como uma revista mensal – pretensão que nunca pôde se concretizar. Para os parâmetros das publicações latino-americanas voltadas ao cinema, de vida geralmente breve e periodicidade muito inconstante, a *Cine Cubano* possui uma longevidade bastante respeitável e, no decorrer das últimas décadas, deixou de ser veiculada em apenas dois períodos (que analisaremos oportunamente): 1975 a 1977, e 1995 a 1997. O quadro com a listagem dos números da revista e de seus respectivos anos de publicação, nos anexos desse trabalho, evidencia a variação de sua periodicidade, e espelha, indiretamente, os momentos em que não houve contenção de recursos ou em que a direção do ICAIC se empenhou especialmente em “se fazer ouvir”: caso dos anos de 1963 e 1964, em que chegam a ser publicados sete números da revista num mesmo ano.

A revista, em sua aparência, sempre foi bastante simples, em seus trinta anos iniciais: tamanho padrão, edição em branco e preto (cores apenas na capa), papel de qualidade baixa (textura semelhante a papel jornal) e diagramação convencional, com pouca variação de tipos de letras, ilustrações e outros recursos gráficos, apesar de serem fartas as reproduções fotográficas. A pouca variação se devia, além da escassez de recursos, ao fato de que todo o trabalho de arte final da revista era feito por um único desenhista, Holbein Lopez, que passou a trabalhar na produção da mesma desde seu número 9 e se manteve responsável por essa atividade por mais de 100 números¹³⁰. A partir de 1990 a revista ganhou um papel de melhor qualidade e passou a ser colorida. Ainda menos sujeita à variação esteve a direção da revista, cujo cargo principal foi preenchido, na maior parte da história, pelo próprio presidente do Instituto.

As formulações de política cultural que, no final de 1961, levaram à extinção de revistas de caráter mais amplo e diversificado, e a centralização do meio cultural na UNEAC, se refletiram também na organização interna da *Cine Cubano*, que passou por uma mudança administrativa após seu segundo ano de existência. Nos primeiros números, na contra-capas, vemos listados todos os membros administrativos e os colaboradores da revista, mas tanto a equipe de redação como a vice-direção e a direção artística deixaram de

¹³⁰ NOGUERAS, Luis Rogelio. “Vivir ciento cincuenta años. Entrevista con el diseñador Holbein Lopez”. *Cine Cubano* núm. 108, 1984, pp. 63-67. Holbein, antes da Revolução, trabalhava com publicidade (na emissora CMQ e na *Cine Revista*), e era militante do *Directorio Revolucionario 13 de Marzo*. Ingressou no ICAIC em 1961, inicialmente para trabalhar com desenho animado, e depois, na Revista *Cine Cubano*.

ser mencionados a partir do número 7, em 1962, quando vemos que as funções são atribuídas a um misterioso *Centro de Información Cinematográfica* e, mais tarde sequer essa referência é feita¹³¹.

Esse gradual ocultamento até o final dos anos 70 ocorreu principalmente devido à crescente centralização administrativa e à difusão da idéia de que o cineasta era mais um trabalhador a serviço da Revolução (e por isso, se julgava dispensável dar crédito às autorias dos artigos). Podemos entrever outros motivos, no entanto, para essa ausência dos nomes pessoais: uma estratégia de proteção política, uma vez que o conjunto de artigos passava a ser da responsabilidade do *ICAIC*, e a dificuldade em manter um corpo estável de colaboradores, à medida que muitos críticos deixam o país ao longo da década. A esse respeito, o crítico e diretor de fotografia cubano Néstor Almendros constatou, ao consultar os dez primeiros números da revista, entre 1960 e 65, que dentre os dez realizadores de longa-metragem mais mencionados e ativos colaboradores da publicação, cinco se exilaram nesse período: Eduardo Manet, Fausto Canel, Alberto Roldán, Roberto Fandiño e Fernando Villaverde¹³². Para não transparecer essa instabilidade, ou não evidenciar que vários artigos eram possivelmente escritos pela mesma pessoa (Alfredo Guevara, por exemplo) a revista deixa de listar oficialmente seus membros e colaboradores.

O perfil da revista *Cine Cubano* era a de um periódico voltado para a difusão das cinematografias nacional e internacional e à crítica especializada. Os primeiros números não apresentam muitas ilustrações, têm muitos ensaios e críticas assinadas, redigidos em linguagem pouco preocupada com o público leigo, com amplo uso de termos estrangeiros. Nesse sentido, chama a atenção a qualidade literária e a erudição presentes em artigos e ensaios voltados para o cinema europeu e abertos a explorar o cinema socialista, que então se descortinava como novidade cultural para o público cubano. Filmes premiados, *Nouvelle*

¹³¹ No Número 1, 1960, temos: *Dirección: Alfredo Guevara; Sub-dirección: Eduardo Manet; Redacción: J. M. García Ascot; René Jordan, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Héctor García Mesa e Dirección Artística: Selma Díaz, Olga Andreu*. No Número 7, 1962, lemos as informações: *Director: Alfredo Guevara; Dirección Artística: Centro de Información Cinematográfica e Administración: Gloria Villazón*. No número 40, 1967, temos só a menção da direção (Alfredo Guevara) e a da administração (Gloria Villazón). Essa pequena ficha sofre nova alteração em 1979, quando aparece o nome de Manuel Pereira como Chefe de Redação, abaixo do nome do diretor.

¹³² Exilam-se também, nessa década, vários outros profissionais ligados ao cinema, não necessariamente vinculados à revista, como o próprio Almendros (crítico de cinema da revista *Bohemia*), Guillermo Cabrera Infante (ex-crítico e diretor de *Lunes de Revolución*), Tony Reboiro (cartelista do *ICAIC*), Ramón Suárez (fotógrafo do *ICAIC*), Orlando Jiménez e Humberto López Guerra (realizadores de curtas). ALMENDROS, N. *Cinemanía*. Barcelona: Seix Barral, 1992, p. 292.

Vague, neo-realismo italiano, *free cinema*, cinema polonês, nova onda do cinema soviético, etc, eram analisados tendo em vista um leitor já supostamente familiarizado com o universo cinematográfico mundial. Muitas matérias eram tomadas de revistas européias, especialmente *Cahiers du Cinéma*, e predominavam críticas de filmes recém-lançados e entrevistas com diretores e atores estrangeiros renomados.

Mais do que reeducar o gosto do público cubano ou divulgar as conquistas da revolução, a revista, em seus primeiros números, tinha como prioridades o cinéfilo e próprio cineasta, este com necessidades de “profissionalização” urgente para cumprir as metas de produtividade do Instituto. Assim, diversos artigos traziam orientações práticas, matérias destinadas à formação do jovem diretor e dicas de como filmar com baixo orçamento, a partir de exemplos concretos.¹³³ Além disso, os métodos de direção de ator de Stanilavski, a estratégia do “distanciamento” de Bertold Brecht, o papel do realizador ao filtrar ou reconstruir o real eram temas apresentados e discutidos nas páginas da revista, quase sempre a partir da análise de filmes polêmicos, como *Hiroshima mon amour*.

Além da formação profissional – tarefa dividida com as publicações especiais, das quais trataremos a seguir - é notória a preocupação, na revista, com a afirmação e o reconhecimento da nova cinematografia cubana e do papel do Instituto. As visitas de profissionais estrangeiros e as iniciativas para o aprimoramento técnico dos diretores cubanos eram sempre noticiados e bem documentados. Como forma de evidenciar as realizações do *ICAIC*, há também, a partir de 1963, um progressivo destaque para os informes oficiais estatísticos¹³⁴ e para as foto-reportagens documentando as participações cubanas em festivais internacionais (principalmente os Festivais de Moscou, de Karlovy-Vary, de Pesaro e de Leipzig), sempre em comitivas reunindo belas atrizes negras, jovens diretores promissores e as presenças indefectíveis de Alfredo Guevara e Saul Yelín, este último o diretor de relações internacionais do *ICAIC*¹³⁵.

¹³³ Na *Cine Cubano* número 4 (diciembre 1960 – enero 1961), especialmente dedicada aos visitantes “amigos de Cuba e da cinematografia cubana”, há artigos de Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea voltados à formação do cineasta, além de demonstrações dos procedimentos de trabalho (produção) do documentarista Chris Marker e os diretores soviéticos Giorgio Danielij e Igor Talankin.

¹³⁴ No número publicado em agosto-setembro de 1963 temos, por exemplo, um Informe Nacional divulgando o número de projeções e a quantidade de público efetuadas em cada província, mês a mês.

¹³⁵ Falecido em 1977, Yelín se destacou como uma espécie de braço direito de Guevara (apesar de não ser militante comunista) e “embaixador do cinema cubano”, assim nomeado em razão de possuir muitos contatos na Europa e um amplo domínio de idiomas.

Essa imagem de sofisticação na revista, juntamente com o cuidado em estimular o aprimoramento do “fazer cinematográfico” em Cuba, nos ajudam a compreender a identidade do *ICAIC* e as ambiciosas expectativas que vigoraram nos primeiros anos. A análise da revista nos informa também sobre a imagem que se pretendia construir do Instituto: não há como não se entusiasmar, ao folhear suas páginas, com o potencial de um organismo tão novo e que abarca, como um polvo, todas as regiões do país com filmes de temáticas atuais, festivais europeus, livrarias, salas de cinema, eventos políticos e culturais captados pelos documentaristas. Ao mesmo tempo, o leitor desavisado que acompanha a história do *ICAIC* pela revista tem a impressão de terem ocorrido raras polêmicas sobre filmes, tensões ou censura. Desde o início, não são explícitas as insatisfações internas, as diferenças políticas. É no corpo das resenhas críticas, ou em alguma reflexão sobre a estética ou a cinematografia estrangeira que os temas políticos se descortinam. À primeira vista, a revista é um espaço de celebração.

Ao longo da história do *ICAIC*, a revista *Cine Cubano* passou por algumas mudanças visíveis, estéticas e ideológicas, que destacaremos no decorrer do trabalho. Em sua organização interna, e na apresentação, por exemplo, no início dos anos 80 a revista adquire um texto mais leve e passa a conter seções fixas, na metade final da publicação, visivelmente voltadas para o grande público. Essas seções eram *Desde la Moviola*, com notícias das produções do *ICAIC* que estavam a caminho, distribuídas por artigos e resenhas variadas; *Angulo Ancho* (com o engraçado subtítulo *La verdad desnuda*), era assinada por Rodolfo Santovenia e trazia fofocas, notas pueris, curiosidades do mundo cinematográfico; e *Plano General*, assinada por Carlos Galiano, que fazia um apanhado de notícias e informes oficiais, sobre mostras, premiações, festivais, etc.

A trajetória da revista nos permite acompanhar a “versão oficial” da história do *ICAIC*, a política cultural após a Revolução (sob o prisma do cinema), a construção de um determinado discurso político da Instituição, bem como mapear muitos dos problemas enfrentados pelos cineastas, ao identificarmos os silêncios, as ausências e as ambigüidades que uma leitura atenta revela.

2.3.3. As publicações especiais do ICAIC

Além da revista *Cine Cubano*, havia outros tipos de publicação no ICAIC: livros, folhetos e os boletins do *Servicio de Información y Traducciones*, voltados a um público mais especializado¹³⁶. No contexto da campanha de popularização das artes que preponderou nos anos 60, o setor “intelectualizado”, de formação acadêmica, também necessitava ser contemplado e acabou sendo inserido ou se aproximando de instituições “guarda-chuva” como o ICAIC e a *Casa de las Américas*. Especialmente voltadas a ele e a todo o *staff* do Instituto foram criadas as *Ediciones ICAIC*.¹³⁷ Essa editora, até 1967, publicava livros que visavam atender, em termos de formação profissional e ideológica, a cinéfilos, jovens roteiristas, cineastas, fotógrafos, literatos que passaram a orbitar em torno do Instituto de cinema. Os boletins e alguns livros do ICAIC eram especialmente destinados à atualização e formação de realizadores e técnicos de nível superior, e a distribuição não era massiva, principalmente quando os temas eram considerados polêmicos, como a *Historia del Surrealismo*, de Maurice Nadeau. A difusão de uma obra como essa, tinha, muitas vezes, o propósito de pretender que os profissionais conhecessem com mais propriedade aquilo que deveriam criticar e superar¹³⁸.

A editora do ICAIC publicava, além de livros sobre movimentos artísticos, técnica e crítica de cinema, um boletim de circulação interna destinados aos cineastas do setor de curta-metragens, intitulado *Documental*, e uma série de brochuras denominadas *Testimonios*, organizada pelo *Servicio de Información y Traducciones*. Esse material espelha a seriedade com que o cinema ocidental era encarado e estudado, nessa fase. Hoje estas publicações são raridades e os poucos exemplares de *Testimonios* que o próprio

¹³⁶ Na revista *Cine Cubano* núm. 54-55, de 1969, p. 126 são listados 12 dos 29 livros e folhetos publicados, até então, pelas *Ediciones ICAIC*: *Tratado de la Realización Cinematográfica*, de Leon Kulechov; *Revisión Crítica del Cine Brasileiro*, de Glauber Rocha; *Teoría y Técnica del Guión Cinematográfico* e *El cine en la batalla de las ideas*, ambos de John Howard Lawson; *El film y el resarcimiento marxista del arte*, de Umberto Bárbaro; *Cronología del cine cubano*, de Arturo Agromonte; *Historia del Surrealismo*, de Maurice Nadeau; *Filosofía del Arte*, de Antonio Banfi; *Historia de mi vida*, de Charles Chaplin; *El público y la crítica cinematográfica*, de Pio Baldelli; *Eisenstein*, e *Comprendiendo los medios*, de Marshall McLuhan.

¹³⁷ Ver relação de livros e folhetos sobre cinema publicados em Cuba antes e depois da Revolução em DOUGLAS, M. E. *La tienda negra*. Op. Cit., 1996, pp. 325-336.

¹³⁸ Em carta a Fidel Castro, de Alfredo Guevara, datada de 28/10/1963, o presidente do ICAIC comunicava ao líder as últimas publicações e o tranquilizava, em tom de brincadeira, afirmando que a publicação do livro de Nadeau não tornaria o ICAIC surrealista. GUEVARA, A. “Cómodos repetidores”. *Tiempo de Fundación*. Op. Cit. p. 110.

ICAIC ainda dispõe são coletâneas com tratados teóricos, entrevistas e ensaios assinados por nomes como Antonioni, Roberto Rossellini, Jean Rouch, com o aparente propósito de atualizar os cineastas cubanos nas discussões internacionais sobre arte através da publicação de ensaios e estudos, de uma forma bem mais densa que os artigos publicados na revista *Cine Cubano*.¹³⁹

Por motivos que não são claramente divulgados, a série não teve vida longa¹⁴⁰. Acreditamos que o repertório “erudito” e o nível acadêmico da publicação não tiveram vez na política cultural cada vez mais voltada para o alcance do grande público e para a divulgação de conteúdo político simples. O último livro publicado diretamente pelo *ICAIC* data de 1967, pois, nesse ano foi criado o *Instituto Cubano del Libro* que centralizou os trabalhos editoriais no país. Após essa transferência das funções editoriais do *ICAIC* para o *ICB*, foram publicados menos livros e ensaios sobre cinema e mais catálogos, cronologias, filmografias e índices. Com o objetivo de popularizar o repertório cultural, nos anos 70, a *Empresa Provincial Exhibidora de Películas de la Habana* começou a editar o *Cine-guía*, um boletim com curtas resenhas que se converteu em revista de informação e crítica cinematográfica, e que circulou até 1990, quando as dificuldades econômicas do país impediram a continuidade da publicação.

Nos anos 60, os estudos e ensaios sobre o cinema, como alguns livros do sociólogo italiano Pio Baldelli, tiveram um papel muito importante para o arejamento de idéias e a auto-reflexão sobre a produção nacional.¹⁴¹ Nos anos 70, fase em que a revista *Cine Cubano* aderiu a um forte caráter propagandista, conferindo ênfase às reportagens, resenhas e artigos que exaltassem o cinema político em Cuba e na América Latina, vigoraram obras de caráter instrumental. Depois de uma pausa em sua circulação, em 1975, 1976 e 1977 (assunto ao qual retornaremos ao longo do trabalho), e finda essa década de “vacas magras” em termos de publicações sobre cinema, a revista adentra os anos 80 noticiando novos investimentos em ensaios e análises, como o livro *Cine, Literatura, sociedade*, com prólogo

¹³⁹ Esse propósito é anunciado a Fidel Castro por Alfredo Guevara, em carta que acompanhava o envio de um exemplar (já em seu terceiro número e ainda desconhecido por Fidel), datada de 14/08/1963. “Confrontación y experimentación”. GUEVARA, A. *Tiempo de Fundación*. Op. Cit. p. 109.

¹⁴⁰ Tivemos acesso a apenas meia dúzia de *Testimonios* arquivados no *ICAIC* e lá nos foi explicado que a série deixou de existir por conta de “outras prioridades”. Os folhetos *Documental* contaram com intensa participação de de Tomás Gutiérrez Alea como crítico de cinema, mas, como veremos no capítulo III, divergências entre ele e Alfredo Guevara podem ter contribuído para o fim dessa publicação.

¹⁴¹ O *ICAIC* publicou, desse autor, *El Cine y la Obra Literária e El público y la crítica cinematográfica*. COSSÍO, Nicolás. “Notas sobre Baldelli, el cine y la literatura”. *Cine Cubano* núm. 37, 1966, pp. 38-40.

de Ambrosio Fonet, que trazia artigos de críticos estrangeiros como Juliane Burton, Zuzana Pick e Michael Chanan, simpatizantes da Revolução Cubana, mas discordantes do cerceamento das artes e outros problemas referentes à política cultural existente na Ilha¹⁴².

As oscilações da revista e os períodos em que ocorrem maior número de lançamentos editoriais sinalizam os anos 60 e o início dos anos 80 como sendo especialmente férteis em termos de produção crítica sobre o cinema e circulação de idéias. Tal circulação, ainda que submetida à rigorosa seleção em épocas de intenso controle, promoveu, nas fases de maior abertura, o acesso dos cineastas cubanos a ensaios problematizadores da situação do cinema na América Latina e outros estudos sobre temas pertinentes (mercado, liberdade artística, recepção, etc), revelando pequenas “janelas” que se mantiveram abertas no *ICAIC*, em virtude de sua relação com o governo e a política cultural.

3. A ênfase documental na conformação do *ICAIC*

No início da história do *ICAIC*, o estímulo ao documentário, à produção de noticiários foi intensa, como procuramos mostrar. Ao longo dos anos 60, os documentários já se distribuía em várias modalidades cujas predominantes eram o *cine-urgente* - difundido nos *Noticieros* e muito associado à produção pessoal de Santiago Alvarez - e o chamado *cine-ensayo documental*, de estrutura discursiva, que tinha uma “tese” que era demonstrada. Além destas, havia também os “documentários científicos”, direcionados às escolas ou à divulgação de alguma campanha; os “técnicos”, voltados à instrução prática do trabalhador; e os “artísticos”, que divulgavam manifestações culturais variadas.¹⁴³

Para aprimorar esse tipo de produção, e legitimar o Instituto no cenário internacional, vieram a Cuba diversos europeus especialistas em cinema documental e entusiastas da Revolução. Seus estilos e os debates que, ao longo da década de 60, surgiram

¹⁴² HERRERA YSLA, Nelson. Sección “Cine y Palabra” da revista *Cine Cubano* núm. 108, 1984, p. 92.

¹⁴³ Ver, na revista *Cine Cubano*: “Documentales científicos populares” p. 46-49, núm. 23-24-25, 1964, p. 46-49; VALDÉS, Oscar e TORRES, Miguel. “El Departamento de Documentales Científico-Populares”. núm 35, 1966, p. 33-41; TORRES, Miguel. “El cine didáctico y científico”, núm. 49-50-51, p. 1-6; PANTÍN, Estrella, GARCIA ESPINOSA, Julio e FRAGA, Jorge. “Para una definición del documental didáctico”, núm. 69-70, 1971, p. 18-23; TRUJILLO, Marisol. “El documental de arte: valoración de su presencia en el cine cubano”. núm. 93, 1978, pp. 116-121. VILASÍS, Mayra. “El documental cubano: deternos un instante”, núm. 95, 1979, p. 61-63. PIEDRA, Mario. “El Documental cubano a mil caracteres por minuto”, núm. 108, 1984, p. 43-49.

em torno deles, marcaram a identidade do cinema cubano, inclusive o cinema de ficção. Os cineastas vieram a Cuba, a exemplo de Jean-Paul Sartre, com o compromisso de contribuir com o *ICAIC* e serem “mensageiros” das notícias e conquistas da Revolução, através de seus relatos, obras e documentários divulgados na Europa¹⁴⁴.

No processo de definição do documentário cubano, que demonstramos a seguir, se consagrou a produção do cineasta Santiago Alvarez, responsável pelos *Noticieros*, e que dialogou com os estilos de diversos documentaristas, provenientes do bloco socialista ou não, cuja presença no Instituto vale a pena analisarmos.

3.1. Os documentaristas estrangeiros e a configuração do “cinema-urgente”

Como já foi mencionado, documentaristas renomados nos anos 60, como Chris Marker, Joris Ivens e Roman Karmen visitaram o *ICAIC* e ajudaram a profissionalizar diversos cineastas que com eles trabalharam como assistentes. Seus estilos de documentário remontam a experiências de cinema político de décadas atrás, particularmente a “escola” inaugurada por Dziga Vertov¹⁴⁵. As idéias de Vertov eram amplamente discutidas, nos anos 60, por cineastas de diversas tendências, e por teóricos como Georges Sadoul¹⁴⁶. Ausência de roteiro prévio, câmera objetiva (o “cine-olho” ou *kino-glaz*), recusa a “psicologismos” eram algumas das propostas vertovianas defendidas nos anos 20, na *LEF* (revista dirigida por Maiakovski). Vertov havia sido um dos protagonistas da fase vanguardista do cinema soviético, entre 1924 e 1930, um período de grande criatividade que coincidiu com a

¹⁴⁴ Sartre e Simone de Beauvoir fizeram questão de visitar o *ICAIC* quando estavam em Havana, em 1960. Antes deles, um dos primeiros franceses a visitar o Instituto, em julho de 1959, foi o ator Gerard Philipe, que chegou com um projeto (não realizado) de filmar a história da guerrilha em Sierra Maestra. “Simone de Beauvoir y Sartre hablan de cine” e “La visita de Gerard Philipe”. *Cine Cubano* núm. 1, 1960, pp. 25; 48-51.

¹⁴⁵ Vertov, pseudônimo de Denis Arkadievitch Kaufman (1896-1954), definia o cine-olho (*kino-glaz*) como o deciframento documental do mundo visível e experimentou suas teorias em 23 reportagens. Fundou um grupo com esse nome, em 1922, cujo objetivo era o de “captar a vida de improviso”. Enciclopédia Salvat del 7º Arte, Tomo 5, “El cine de vanguardia”. Op. Cit, p. 54.

¹⁴⁶ Em abril de 1960, Sadoul visitou o *ICAIC*, e passou a ser presença constante nas páginas de *Cine Cubano*. Sadoul defendia a noção de autenticidade, considerando que “quanto menor a interferência humana (ausência de montagem), maior será a probabilidade de ser verdadeiro o material fílmico”. RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos. Cinema e História do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 21.

vigência de uma política cultural flexível, segundo a qual “nenhum estilo específico podia ser encarado como particularmente representativo do partido”.¹⁴⁷

Os métodos de Vertov ganharam novo impulso no contexto dos movimentos sociais de 1968. Se, em 1961, na França, já se falava em *cinéma vérité*¹⁴⁸, em 1968 essa proposta foi assumida como projeto pelos cineastas que fundaram o *Groupe Dziga Vertov*¹⁴⁹ dizendo-se seguidores da matriz soviética, o *Kino-Pravda*¹⁵⁰. Não apenas o *Groupe Dziga Vertov* como várias correntes do cinema *underground* europeu se diziam seguidores da proposta soviética do “cine-olho”. O documentarismo, nos anos 60, vive uma fase especialmente rica em termos de discussões.¹⁵¹

Na Europa, eleger Vertov como mestre inspirador e considerar o *povo* como protagonista dos filmes também era uma franca provocação ao cinema de autor, difundido pelos *Cahiers du Cinéma*.¹⁵² Assim, a *grosso modo*, poderíamos dizer que o *cinéma vérité* procurava desbancar a *nouvelle vague*, que por sua vez havia se sobreposto ao neo-realismo italiano¹⁵³. Em Cuba, as tendências não chegaram e nem se sobrepuseram dessa forma ou necessariamente nessa ordem, como mostraremos no próximo capítulo: *cinéma vérité*, cinema soviético, *free cinema* e neo-realismo italiano foram ingredientes aproveitados numa grande mescla de tendências. De toda forma, os diálogos com as tendências e cineastas estrangeiros, na Ilha, convergiram especialmente para o documentário, que

¹⁴⁷ Em termos quantitativos é fabulosa a produção soviética dos anos 20: 12 filmes foram feitos em 1921; mas em 1924, 67; em 1925, 84; e em 1926, 121. Enciclopédia Salvat del 7º Arte, Tomo 5, “El cine de vanguardia”. Op. Cit., p. 55-56. FURHAMAR, L. e ISAKSSON, F. *Cinema e política*. Op. Cit., p. 19.

¹⁴⁸ O termo cinema-verdade (*kino-pravda*) foi cunhado por Vertov e batizou, em 1961, o *cinéma-vérité*, um movimento que se baseava nas teses do etnógrafo Jean Rouch, nas idéias do sociólogo Edgar Morin e nas experiências do documentarista Mario Ruspoli com entrevistas para a TV, nas quais o objetivo era conseguir que o entrevistado “se revelasse verdadeiramente”. Um texto fundamental do movimento é “Pour un nouveau cinéma-vérité” de Edgar Morin. Idem, Tomo 3, “El cine documental”, pp. 199-200.

¹⁴⁹ O *Groupe Dziga Vertov*, conduzido por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, produziu seis filmes entre 1969 e 1973. Na esteira dessa experiência, surgiu o Grupo *Atelier de Recherche Cinématographique* e o Grupo *SLON*, de Chris Marker, que desenvolveram os *ciné-tracts*, curtas de cerca de 3’, com temáticas do cotidiano que podiam ser editados na própria câmera, promovendo a idéia de ausência de autoria. ALMEIDA, J. (org). *Grupo Dziga Vertov*. Op. Cit., p. 7

¹⁵⁰ As concepções de cinema na URSS, entretanto, eram várias: enquanto Gregori Kozintsev e Ilia Trauberg defendiam que o cinema deveria ser a síntese de todas as artes populares (circo, pantomima, teatro burlesco, etc), Eisenstein defendia o uso da montagem como possibilidade de explorar novas linguagens e percepções, e Vertov era avesso à ficção, ao conceito de “direção cinematográfica” e tratava a imagem como documento vivo, explorando a justaposição de elementos para extrair da crônica documental a dialética da história.

¹⁵¹ Ver DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

¹⁵² MacCABE, Colin. “O Grupo Dziga Vertov” (trad. Priscila Adachi) in ALMEIDA, J. Op. Cit., p. 24.

¹⁵³ ALMENDROS, N. *Cinemanía*. Op. Cit., p. 260.

deveria ser a prioridade do *ICAIC*, conforme as expectativas do governo em relação ao Instituto.

No início dos anos 60 ocorreram várias interlocuções com o bloco socialista, das quais as mais produtivas foram aquelas com o Leste Europeu, como já observamos em relação à cartazística. Junto com uma grande quantidade de técnicos soviéticos que chegaram para “fazer funcionar” o *ICAIC*, vieram profissionais tarimbados como Kurt Maetzig, Vladimir Cech e Roman Karmen¹⁵⁴.

Não só os cineastas socialistas vieram à Cuba. O holandês Joris Ivens, que já tinha uma ampla experiência com documentários de cunho social e político em diversos países (EUA, China, Espanha, Países Baixos) chegou na Ilha quase na mesma época, em setembro de 1960, contratado pelo *ICAIC* para organizar uma escola de documentaristas que, no entanto, existiu apenas de maneira informal. Ivens realizou, com uma equipe cubana, *Carnet de Viaje e Cuba, pueblo armado*¹⁵⁵. A medida de seu envolvimento político com o país se revelou na sua disposição de ajudar a combater militarmente os contra-revolucionários em Escambray, o que lhe rendeu uma grande admiração dos cineastas cubanos, que lhe fizeram várias homenagens ao final de sua temporada¹⁵⁶. Depois de Ivens, Chris Marker também foi um “professor” no *ICAIC*, onde realizou o documentário *Cuba si!* (1961) cuja miscelânea de materiais imagéticos os documentaristas cubanos passaram a imitar. Dez anos mais tarde de seu primeiro documentário cubano, Marker voltou a Cuba e

¹⁵⁴ Em março de 1962, Vladimir Cech, elaborou o roteiro de *Para quién baila La Habana*, co-produção entre o instituto cubano e os estúdios Barrandov, que estrearia no ano seguinte. Maetzig, vinculado aos estúdios DEFA, veio pela terceira vez a Cuba, em 1962, para a filmagem de *Preludio II*, filme sobre a invasão de Playa Girón, com roteiro de Wolfgang Scheyer e tendo o brasileiro Iberê Cavalcanti como assistente de direção. Karmen, que chegou em outubro de 1960, filmou alguns documentários sobre a nova realidade cubana (*Cuba hoy, Alba de Cuba e La lámpara azul*, esse último sobre a Campanha de Alfabetização). A chamada “invasão de técnicos soviéticos” nos foi comentada por Oswaldo Teúbe Colón, encarregado do setor de TV do *ICAIC* em entrevista por nós realizada no Instituto em julho de 2002.

¹⁵⁵ Ambos filmes estrearam em 1961, sendo esse último um média-metragem de 40’ sobre o treinamento militar recebido pelos jovens que iam combater os contra-revolucionários na região de Escambray. José Massip e Jorge Fraga foram seus assistentes de direção, enquanto Nicolás Guillén Landrián e Hector Veitia trabalharam como assistentes de produção. “Jori Ivens en Cuba” *Cine Cubano* núm. 3, noviembre 1960, p. 22 e “Palabras de Hector Veitia sobre Joris Ivens”, *Cine Cubano* núm. 14-15, p. 28.

¹⁵⁶ Na revista *Cine Cubano* núm. 14-15, 1963, há quatro artigos elogiosos sobre Ivens, sua obra e sua atuação: “Mesa Redonda sobre Joris Ivens”, pp. 18-27; “Palabras de Hector Veitia sobre Joris Ivens”, p. 28-29; RODRÍGUEZ ALEMÁN, M. “El canto de los ríos” p. 36-37 e MANET, E. “El Sena encuentra Paris”, p. 38-40. Ivens, após essa fase em Cuba, também prestou sua colaboração aos cineastas do *Departamento de Cine Experimental de la Universidad Nacional de Chile*, em 1962, onde realizou o documentário *Valparaíso*, com a assistência de Sérgio Bravo. GETINO, O. e VELLEGLIA, S. *El cine de ‘las historias de la revolución’*. Op. Cit. p. 67.

testemunhou o fracasso do projeto do governo de atingir a meta de produção de 10 milhões de toneladas de açúcar, registrando essa empreitada no filme *La bataille des dix millions* (1971).

É razoavelmente grande a lista de “celebridades” do cinema documental europeu que desfilam por Cuba e contribuem para que, em 1962, um documentário cubano, ou melhor, feito na Ilha por mãos estrangeiras, concorresse no Festival de Leipzig¹⁵⁷. Além da tríade comentada (Karmen, Ivens e Marker), também merece destaque a contribuição da cineasta francesa Agnès Varda, de origem belga, convidada pelo ICAIC, nesse ano de 1962. Essa cineasta, que proferiu críticas ao regime cubano no final dos anos 60, fez em sua estada uma animação a partir de 1800 fotografias tiradas em várias regiões de Cuba e chegou a realizar quatro documentários na Ilha, dos quais teve destaque o último, *Salut les cubains* (1963).¹⁵⁸

Ao longo da década, também contribuiu para a configuração do documentarismo cubano as avaliações feitas por esses cineastas da produção nacional emergente. Tal produção era quantitativamente satisfatória, mas nem sempre de boa qualidade, uma vez que era realizada por equipes heterogêneas, onde havia profissionais com pouca experiência. Foi com uma missão de avaliação que o dinamarquês Theodor Christensen esteve em Cuba em 1967, e após assistir a cerca de 40 documentários produzidos nos últimos dois anos, elaborou um interessante balanço. Nele, Christensen afirmava que cerca de 50% dos filmes que havia visto podiam ser considerados péssimos, ruins e regulares (usa a terminologia *no proyectable*, *proyectable* e *regular*). Os problemas maiores diagnosticados pelo cineasta eram: falhas na estrutura (roteiro, *mise-en-scène*, verbosidade excessiva dos diálogos, etc) e falta de imaginação (uso abusivo de clichês, maneira muito convencional de retratar a realidade, falta de poesia e humor).¹⁵⁹

¹⁵⁷ PÉREZ, Manuel. “Nuestro cine documental em Leipzig”. *Cine Cubano* núm. 6, 1962, pp. 38-41.

¹⁵⁸ Há três artigos sobre a cineasta na revista *Cine Cubano* núm 6, 1962: “Agnes Varda... habla sobre su trabajo actual...”, pp. 63-65, “Agnes Varda encuentra a Cleo”, pp. 66-67 e SADOUL, Georges. “El corazón revelador. Cleo de 5 a 7”, pp. 68-69. Ver também MANET, Eduardo. “Cleo, de 5 a 7”. *Cine Cubano* núm. 27, 1965, pp. 39-43.

¹⁵⁹ Theodor Christensen esteve antes na Ilha, em 1962-63, ocasião em que filmou seu documentário *Ellas*. Sobre essa primeira estadia, ver RODRÍGUEZ ALEMÁN, M. “Una entrevista con Theodor Christensen”, *Cine Cubano* núm. 16, 1963, pp. 8-23; e sobre as avaliações do cineasta, ver: CHRISTENSEN, Theodor. “Estructura, imaginación y presencia de la realidad en el documental”. *Cine Cubano* núm. 42-43-44, 1967, p. 154-163. O documentarista faleceu nesse mesmo ano de 1967, e foi homenageado discretamente pelo ICAIC. GUEVARA, Alfredo. “Ante la muerte de un amigo del Cine Cubano: Theodor Christensen”. *Cine Cubano* núm. 45-46, 1967, p.74.

Esses documentários nacionais procuravam dialogar com os “modelos” produzidos pelos documentaristas europeus na Ilha e com os debates que problematizavam temas como a busca da “autenticidade” e a “não interferência” ou “neutralidade” do diretor. Também eram discutidos procedimentos, a ética no uso de câmera e microfones ocultos, e os cuidados técnicos para se evitar resultados precários. Por meio dessa troca e dessas discussões foi se definido uma prática cubana de cinema documental

As questões políticas que mobilizavam os cubanos também eram preocupação de vários cineastas latino-americanos, nessa época, e foi justamente com eles que os cineastas cubanos realizaram uma interlocução mais intensa, principalmente após a eclosão, em 1967, do movimento *Nuevo Cine Latinoamericano*, tema sobre o qual nos deteremos no quarto capítulo. Essa interlocução pode ser acompanhada na revista *Cine Cubano*, que publicou vários depoimentos de cineastas latino-americanos identificados com estilo de documentarismo chamado então de *cine-directo*, após terem contato com os cubanos no Festival de Viña del Mar.¹⁶⁰ O cineasta brasileiro Sérgio Muniz, por exemplo, demonstrava aos cubanos como o *cine-directo*, por ele entendido como uma espécie de “investigação filmada”, era também usado por ele, por Paulo Gil Soares (em *Lembranças do Cangaço*), Gerardo Sarno (em *Viramundo*) e por Maurice Capovilla (em *Subterrâneos do Futebol*).¹⁶¹

Em Cuba, o termo *cine-urgente*, mais que *cine-directo*, foi utilizado para denominar um estilo próximo à “investigação filmada” descrita por Muniz. O cineasta responsável por cunhar esse termo e concretizá-lo na prática foi Santiago Alvarez, que teve uma enorme influência na cinematografia cubana de modo geral. Alvarez usava com maestria recursos criativos de montagem, aprendidos com os europeus, que conferiram extrema agilidade à narração. Explicava ter adotado o termo “cinema-urgente”, em função da necessidade da rapidez, uma vez que encarava seus filmes como armas de guerra. Sua experiência individual e como diretor do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, para o qual produziu cerca de 600 cinejornais, o tornou o documentarista cubano mais famoso internacionalmente. Além disso, dentro do ICAIC, Alvarez sempre foi um importante representante do Partido Comunista. Antes da Revolução, era membro do PSP (desde 1942)

¹⁶⁰ O filme considerado a primeira tentativa de realização de “cinema direto” é *O Homem da Câmera*, de Dziga Vertov (1929). O objetivo era captar a realidade de forma criativa, explorando as possibilidades da câmera (mais dotada de recursos que o olho humano), desmistificando o cinema tradicional, ao deixar evidente a presença do cinegrafista. Enciclopédia Salvat del 7º Arte, Tomo 6, “Cine político”. Op. Cit, p. 151.

¹⁶¹ MUNIZ, Sergio. “Cine Directo. Anotaciones”. *Cine Cubano* núm. 45-46, 1967, pp. 35-37.

e após 1959, nunca deixou de ocupar cargos importantes: foi diretor do Departamento de Curta-metragens, entre 1961 e 1967, vice-presidente do *ICAIC*, alto funcionário do *MINCULT* e mais tarde, deputado da Assembléia Popular Nacional por dois mandatos de cinco anos.

Alvarez, à maneira de Vertov, usava pouca voz em *off*, muita colagem de materiais variados (fotos, quadros, manchetes, caricaturas, ilustrações, grafismos), e trilhas sonoras bastante interativas que, não raras vezes, cumpriam o papel de “guia dramático” da obra.¹⁶² Dessa forma, Alvarez forjou seu estilo empiricamente e desenvolveu uma montagem eclética, a serviço de um discurso político direto e contundente¹⁶³. O estilo inaugurado por Alvarez pode ser sintetizado no uso expressivo de intertítulos, colagem de materiais variados, uso de “rimas imagéticas” (comparação e superposição de imagens), recusa à narração em *off*, experimentalismo sonoro e desenvolvimento do discurso narrativo a partir do “choque dialético entre duas seqüências”, recurso bastante explorado nos noticiários.¹⁶⁴

Santiago Alvarez defendia que o cinema tinha que ser panfletário e foi o cineasta que mais filmou Fidel Castro, tanto que é considerado o cine-cronista oficial do regime cubano – rótulo que sempre assumiu com orgulho¹⁶⁵. Curiosamente, a estética de seu “cinema-urgente”, muito ágil e com marcas de recursos publicitários, se deve muito à experiência do cineasta nos Estados Unidos, onde morou entre 1938 a 1941, período em

¹⁶² Caso de *Now* (1965, 6') espécie de videoclipe sobre o racismo, os Panteras Negras e Martin Luther King, feito com a canção homônima interpretada por Lena Horne (baseada numa tradicional canção judaica), que havia sido proibida nos Estados Unidos.

¹⁶³ Vertov apresentou suas teorias em vários ensaios e textos de época, simultaneamente ao desenvolvimento de sua prática, caso do manifesto “Soviet Troik” (Soviet dos três), de 1922, em que defende a proposta do cine-olho. Amir Labaki desmistifica algumas comparações que são estabelecidas entre Alvarez e Dziga Vertov. Apesar das inegáveis semelhanças: ambos estudaram medicina e trabalharam com música, começaram suas trajetórias produzindo cine-jornais, desenvolveram formas de montagem, produziram uma quantidade enorme de curtas panfletários com grande riqueza estética, Vertov partiu da teoria para desenvolver sua prática, usou a montagem e a câmera como “olho” (o cine-olho) para construir um discurso, que é mais aberto e formalizado que o de Alvarez. LABAKI, A. *O olho da Revolução: o cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 11.

¹⁶⁴ FRAGA, Jorge. “El Noticiero *ICAIC* Latinoamericano: función poética y lenguaje cinematográfico”. *Cine Cubano* núm. 71-72, 1972, pp. 24-31. Fraga faz uma análise da montagem do Noticiero núm. 428, dedicado a um Simpósio contra o genocídio no Vietnã, realizado em Cuba. Ver também LABAKI, A. Op. Cit, pp. 7-18.

¹⁶⁵ O cineasta acompanhava sempre o líder em suas viagens, e do material filmado produzia documentários de duração variada e noticiários. Os principais documentários sobre Fidel são: *Escambray* (1961); *Fidel en la URSS* (1963); *De America soy hijo y a ella me debo* (1972), sobre a viagem do líder ao Chile, *Y el cielo fue tomado por asalto* (1973), sobre viagem ao Leste europeu e à África; *Los cuatro puentes* (1974) sobre visita à Argélia; *El Octubre de todos* (1977), sobre visita a oito países africanos; *Mi Hermano Fidel* (1977) sobre seu encontro com um velhinho que havia conhecido Martí, na parte oriental da Ilha e *La Guerra necesaria*, (1980), sobre o desembarque do *Granma*, iate que transportou os guerrilheiros cubanos do México a Cuba, pouco antes da Revolução.

que freqüentou intensamente os museus de arte de Nova York e tomou contato com a propaganda política do governo Roosevelt, de quem era simpatizante¹⁶⁶.

Seu documentário *Hanoi, martes, 13*, um de seus filmes sobre o Vietnã, teve grande repercussão e é hoje tão popular como *79 Primavera*, documentário sobre o velório de Ho Chi Mihn, realizado em 1969. *Hanoi* obteve o primeiro prêmio do Festival de Leipzig, em novembro de 1967 e foi concebido como uma rápida sucessão de imagens ideologicamente muito sugestiva, por exemplo: o parto de uma vaca, o nascimento de Lyndon Johnson, a morte de Kennedy, cenas de repressão social nos EUA, cenas de tranqüilidade no Vietnã, bombardeios em câmera lenta, imagens de soldados vietnamitas vitimados, imagem da mulher de Johnson dando gargalhadas, etc. Essa profusão de imagens era regada pela trilha sonora do maestro e compositor Leo Brouwer, seu ex-colega da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, composta com instrumentos vietnamitas.¹⁶⁷

A obra de Alvarez, fruto de uma mescla de referências, influenciou bastante o cinema de ficção: é possível notar o uso dos recursos popularizados por Alvarez numa série de produções, principalmente nas comédias realizadas nos anos 60 e 80, de Julio García Espinosa, Juan Carlos Tabío, Tomás Gutiérrez Alea e Enrique Colina. Vale destacar que é inclusive difícil pensarmos numa total diferenciação entre cinema documental e ficcional em Cuba: Alvarez foi parceiro de Gutiérrez Alea em *Muerte al invasor*, documentário feito em 1961, logo após a invasão contra-revolucionária de Playa Girón, cujos trechos reaparecem no famoso *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), filme ficcional que é um simulacro de documentário.

Apesar de, nesse trabalho, termos optado por privilegiar o cinema de ficção, por entendermos que é nesse tipo de cinema que encontramos de forma mais visível os debates, as tensões e contradições que envolvem a política cultural, como anunciamos na Introdução, é sabido que a produção documental foi aquela que, certamente, desde os primeiros anos pós-revolução, contou com mais recursos, assessorias de fora e estímulo para a projeção fora da Ilha¹⁶⁸. A obra e a trajetória política de Santiago Alvarez ainda

¹⁶⁶ Ver LABAKI, A. Op.Cit, pp. 23-29.

¹⁶⁷ Ver “Hanoi en Leipzig y Roshilde”. *Cine Cubano*, núm. 47, 1968, pp. 34-40. “Entrevista de Santiago Alvarez a Maruja Echegoyen”. *Marcha*, Montevideu, agosto/1969, e “Hanoi, martes, 13” em FURHAMAR, L. e ISAKSSON, F. *Cinema e política*. Op. Cit, pp. 141-143.

¹⁶⁸ Esses estímulos transparecem, por exemplo, na pesquisa divulgada pela *Cine Cubano* núm. 108, 1984, pp. 20-29, e realizada em maio de 1983 em consulta a 55 funcionários do ICAIC: 31 diretores, 13 roteiristas, 4

carecem de estudos que ultrapassem o reconhecimento de seu mérito como “documentarista da Revolução”. De toda forma, o princípio do “cinema-urgente”, o ecletismo no uso de recursos, a meta de atingir as massas e levar a conscientização política, por ele concretizado, espelhou um objetivo comum que sempre vigorou como meta para os cineastas do *ICAIC*, fossem estes adesistas ou críticos em relação ao governo. No próximo capítulo, verificamos os debates mais contundentes, em Cuba, que derivaram do impacto das vertentes do cinema europeu, de impasses peculiares do cinema de ficção e de outras interlocuções propiciadas por visitas estrangeiras contemporâneas a essas que abordamos.

Finalizando esse capítulo, consideramos importante ressaltar que todos os elementos da “engrenagem” do *ICAIC*, os cartazes, os programas de TV, as atividades da Cinemateca, a difusão da revista e da bibliografia sobre cinema nos dão a dimensão da inserção abrangente e “multimídia” que o Instituto possuía na sociedade, como instituição privilegiada. Procuramos mostrar também que existiu, desde o início da história do Instituto, diferentes interfaces com a política cultural: o apoio da direção do *ICAIC* ao centralismo estatal (*Caso P.M.*), e a relutância dos profissionais em abraçar o realismo socialista (como vimos no caso da cartazística). Vimos ainda a importância que a década de 50 teve para a conformação da identidade do Instituto, para o critério de escolha de seus membros, para o sucesso dos noticiários e documentários. O passado do cinema cubano anterior à Revolução influenciou na busca de uma identidade que não rejeitou, em última análise, as referências estrangeiras, ao mesmo tempo em que buscou o grande público e difundiu a nova política. Nessa investigação sobre a formação do *ICAIC*, pudemos perceber o quanto o tom celebrativo foi assumido no discurso produzido pelo Instituto, como legitimação das conquistas da Revolução, como afirmação política da entidade, promessa de projeção internacional e compromisso de fidelidade ao novo governo.

assistentes de direção e 7 especialistas cinematográficos são convidados a eleger os “10 documentales del ICAIC más representativos del período 1959-1983”, cujo resultado foi: 1º) *Por primera vez*; 2º) *Now*; 3º) *Pedro cero por ciento*; 4º) *Vaqueros del Cauto* e 1868-1968; 5º) *55 hermanos*; 6º) *Historia de una batalla*; 7º) *A veces miro mi vida* e *Hanoi, martes, 13*; 8º) *79 Primaveras*; 9º) *Ciclón, Muerte y vida en el Morillo* e *Viva la república*; 10º) *Muerte al Invasor* e *Sinparele*.