

## Cap. 2. - Intercâmbios e fronteiras: os primeiros debates no ICAIC

### 1. O ICAIC cosmopolita

A década de 60 é considerada um “período dourado” para o cinema cubano. Não apenas circulavam em Cuba cineastas de várias partes do mundo, como eram exibidos filmes das mais variadas tendências e pairava um clima de profundo otimismo em relação ao desenvolvimento da cinematografia nacional. Muitos cineastas estrangeiros consagrados voluntariamente se dispunham a colaborar com o ICAIC, enquanto outros eram convidados oficialmente pelo governo, dada a urgência de aprendizado dos realizadores cubanos. Num artigo da revista *Cine Cubano* de 1969, que fez um balanço dos dez primeiros anos do Instituto, contabilizando os visitantes renomados, lemos: *Prominentes cineastas extranjeros nos visitan. El primero, Gerad Philipe. Después llegarían Zavattini, Sadoul, Ivens, Cristensen, Karmen, Marker, Kalatosov, Chujrai, Varda, Wadja, Gaal, Eceiza, Richardson, Brooks, McLaren, Rosi, Godard...*<sup>1</sup>

Essa “caravana” de nomes conhecidos no meio cinematográfico internacional deixou marcas importantes no Instituto e em seus cineastas. Como vimos no capítulo anterior, a busca da realização do documentário cubano era a prioridade máxima, assim, boa parte dos cineastas estrangeiros chamados a colaborar com o ICAIC era escolhida em função de sua experiência no cinema documental. O Instituto se esmerava em participar, fundamentalmente, de festivais internacionais nessa área, e estes, por sua vez, se mostravam bastante receptivos à produção cubana<sup>2</sup>.

O trânsito estrangeiro em Cuba permaneceu ao longo dos anos 70 e 80, mas sem a intensidade que marcou a primeira década da história do ICAIC. Após manifestações de protesto proferidas por intelectuais estrangeiros no final da década de 60 - que abordaremos no quarto capítulo - o governo cubano passou a selecionar cuidadosamente os convidados estrangeiros que vinham ao país, impondo restrições, após 1971, que afetaram todo o meio

<sup>1</sup> “Cine Cubano 1959-1969”. *Cine Cubano* núm. 54-55, 1969, p. 126.

<sup>2</sup> O *Columbianum*, festival de cinema latino-americano realizado em Gênova, por exemplo, após ter focado especialmente o cinema mexicano em 1961, o argentino em 1962 e o brasileiro em 1963, priorizou o cinema cubano em 1964. LIMA, M. C. A. *Fernando Birri: criação e resistência do cinema novo na América Latina*. São Paulo: PROLAM – USP, Tese de doutorado, 2006, p. 90.

artístico, especialmente os meios literário e teatral<sup>3</sup>. De toda forma, o intercâmbio, a circulação que caracterizou o Instituto desde seus primeiros anos teve papel crucial na constituição da política cultural e nas opções estéticas abraçadas pelos cineastas, que analisaremos nesse capítulo.

Se é verdade que boa parte da originalidade, diversidade e ecletismo de estilos presentes nas produções fílmicas cubanas se deveram à circulação internacional promovidas por instituições privilegiadas como o *ICAIC* e a *Casa de las Américas*<sup>4</sup>, também foram muito importantes as oportunidades que se descortinaram para que jovens cubanos participassem de festivais, freqüentassem oficinas e cursos de formação técnica no exterior, mediante convites e bolsas oferecidos por outros governos socialistas (principalmente destinados a escolas de cinema em Moscou, Praga ou Lodz, na Polônia)<sup>5</sup>. Tais experiências, dentro e fora da Ilha, proporcionaram diferentes níveis de interlocução, foram fundamentais para que o Instituto não se convertesse num simples órgão de propaganda governamental e para que fosse gerada, pelo Instituto, uma micro-política cultural com características diferentes daquelas defendidas pelo discurso oficial<sup>6</sup>.

Procuraremos mostrar como essas interlocuções se desdobraram em questionamentos sobre os estilos de cinema (neo-realismo italiano, *free cinema*, *nouvelle vague*, realismo socialista, etc) e em reflexões sobre as diferentes modalidades de documentário e ficção. As discussões sobre as novas tendências, os limites da concessão que deveria ser feita em nome do público encontraram, no planejamento das participações cubanas em festivais internacionais, no contato com os estrangeiros convidados, nas mesas-redondas e na revista *Cine Cubano*, pequenos espaços de afloramento. Dentre esses espaços

---

<sup>3</sup> Nessa ocasião, Fidel Castro proferiu as seguintes palavras: “(...) se precisa establecer un sistema riguroso para la invitación a los escritores e intelectuales extranjeros, que evite la presencia de personas cuya obra e ideología están en pugna con los intereses de la Revolución...” Ver: “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”. *Casa de las Américas*, año XI, núm. 65-66, may-jun 1971, pp. 4-19.

<sup>4</sup> Juan Carlos Quintero Herencia destaca a heterogeneidade do Comitê de Colaboradores e a *flexibilidad poética y política* da *Casa de las Américas*, extensiva à revista dessa Instituição. QUINTERO HERENCIA, J. C. Op. Cit, pp. 27-29.

<sup>5</sup> Ainda que alguns lugares oferecidos aos jovens, para que lá estudassem fossem um tanto “exóticos” do ponto de vista do cubano, como lembra Rubén Medina, ex-funcionário do *ICAIC*, citando exemplos como Tashkent (no Urbequistão) e Pyongyang. MEDINA, R. “El fenómeno *ICAIC* y la política cultural cubana (1959-2005)”. *Digit*, 2006, p.11 (artigo que será publicado na revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, editada em Madrid).

<sup>6</sup> No capítulo anterior vimos o caso da cartazística, que se desenvolveu mediante o contato dos cubanos com as gráficas tcheca e polonesa, contato esse proporcionado tanto pela vinda de professores como pelos estágios dos artistas em escolas estrangeiras.

de discussão foi fundamental o chamado cine-debate, uma atividade promovida pelo *ICAIC* nos anos 60, bastante pautada pelas práticas usuais da extinta *Sociedade Cultural Nuestro Tempo* e dos cineclubes independentes (que passaram a não ter espaço após a Revolução), dos quais muitos cineastas provinham.

Essas discussões ocorreram paralelamente – e alimentaram, por vezes - o questionamento mais amplo a certos aspectos da política cultural defendida por um grupo de intelectuais “dogmáticos”, por meio de debates na imprensa entre membros do *ICAIC* e professores universitários comunistas pertencentes a esse grupo<sup>7</sup>. Esse questionamento, bem como as interlocuções que ocorreram no *ICAIC* também contribuíram para ampliar os limites da política cultural oficial, que passou a tolerar determinadas manifestações ou se viu obrigada a legitimá-las a partir de algum novo discurso ou justificativa ideológica.

Analisaremos, neste capítulo, como os intercâmbios, as parcerias, a circulação de profissionais e idéias dentro do *ICAIC* repercutiram em alguns filmes que não apresentaram o resultado que se esperava, caso da co-produção cubano-soviética *Soy Cuba*, de 1963, que abalou o entusiasmo inicial dos governos de Cuba e da URSS pelas co-produções. Esse foi um dos “desencontros” ideológicos e cinematográficos que ocorreram no *ICAIC*, e as discussões que emergiram ao longo dessa experiência, principalmente o questionamento das tendências e estilos cinematográficos europeus, foram muito significativas para a busca de uma identidade cubana no cinema.

### **1.1. Italianos no *ICAIC*: desencanto com o neo-realismo**

Alguns cineastas do *ICAIC*, como Tomás Gutiérrez Alea, Julio Garcia Espinosa e o fotógrafo Néstor Almendros iniciaram sua incursão pelo meio cinematográfico freqüentando o Centro Experimental de Cinematografia de Roma, na primeira metade dos anos 50. Como não havia curso de cinema em Cuba, os destinos cobiçados eram o *IDHEC* – Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, na França, onde estudou Germán Puig,

---

<sup>7</sup> “Dogmáticos” eram chamados, na época, os intelectuais militantes remanescentes do antigo partido comunista, o *PSP*, adeptos das orientações do Partido Comunista da URSS, como mencionamos no capítulo anterior. Esse termo foi cunhado por seus adversários dentro do próprio partido (dentre os quais, Alfredo Guevara), que defendiam uma tendência mais nacionalista e reformista, bem como a idéia de que Cuba deveria encontrar um caminho próprio para o socialismo, sem se prender aos preceitos soviéticos. Ao longo do trabalho, usaremos esse termo de época – dogmáticos – para facilitar a identificação desse grupo específico que insistiu, por exemplo, na adoção do realismo socialista soviético como modelo para as artes, em Cuba.

fundador da primeira Cinemateca de Cuba - ou o Centro italiano, mais acessível para os cubanos que o concorrido instituto francês. Além da formação profissional, o contato, em Roma, com outros jovens cineastas latino-americanos e intelectuais que lá estudaram como Fernando Birri e Gabriel García Márquez, contribuiu para fomentar nesses jovens o desejo de constituírem um movimento cinematográfico, em Cuba, com identidade própria, em sintonia com os problemas e peculiaridades da América Latina. Tomás Gutierrez Alea, por exemplo, chegou em 1952 em Roma e viveu por dois anos o ambiente de integração propiciado pela *Associazione Latinoamericana*: nesse período, além de acompanhar os cursos do Centro, editou, com outros estudantes dessa Associação o boletim *Voci dell'América Latina*.

A primeira resposta, encontrada pelos latino-americanos, em sua busca de um cinema compatível com a realidade da América Latina, veio do neo-realismo italiano<sup>8</sup>. Além de direcionar o olhar para o povo, o neo-realismo tinha uma perspectiva de denúncia social, de conscientização dos espectadores, muito cara aos anseios políticos daqueles estudantes. Uma das primeiras visitas recebidas pelo ICAIC, em 1959, foi, não coincidentemente, a de Cesare Zavattini, uma figura exponencial do neo-realismo, que havia escrito roteiros de clássicos como *O Ladrão de Bicicletas* e *Umberto D.*<sup>9</sup> Zavattini veio acompanhado de outros cineastas italianos e essa pronta presença italiana em Cuba, após a Revolução, tinha também relação com uma tradição de cooperação iniciada na *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, instituição que ao longo de sua existência organizou formas diversas de intercâmbio, promovendo conferências, ciclos, mostras e seminários<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Tendência do cinema italiano pós-guerra, voltado à representação da realidade nacional e das camadas populares, na qual se destacam características como a paisagem italiana, o emprego de dialetos, a perspectiva documental, a crítica da guerra e do fascismo, o uso de atores não-profissionais e abordagem de temas cotidianos, dentre outros elementos analisados por FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996. Sobre as repercussões do neo-realismo na América latina, ver: ALMENDROS, Nestor. "El cine y el realismo". Revista *Juventud*, Marianao, febrero/1952. O neo-realismo na América Latina foi objeto de Seminário na 9ª edição do CINESUL, entre 14 a 16/06/2002, e de uma publicação especial da revista brasileira *Cinemas* (Rio de Janeiro, núm. 34, abril-junho 2003). Segundo Paulo Paranaguá, no artigo da mencionada edição, intitulado "El neorealismo latinoamericano", pp. 47-56, este representou, para a América Latina, a transição entre o modelo industrial e o cinema de autor.

<sup>9</sup> Além dele, Umberto Barbaro e Luigi Chiarini são considerados os "teóricos" do neo-realismo. Os cineastas Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Giuseppe De Santis também são referências consagradas do neo-realismo italiano, nos anos 40 e 50. Ver características e critérios de classificação de filmes neo-realistas em FABRIS, M. Op. Cit, pp. 115-150.

<sup>10</sup> Cesare Zavattini visitou Cuba a convite da Sociedade por duas vezes, em dezembro de 1953 e janeiro de 1956, a fim de participar de debates sobre o realismo italiano: participou da *Semana del Cine Italiano*, na primeira ocasião, e num debate sobre *El mécano*, documentário inspirado nessa tendência, elaborado

A leva de profissionais italianos, a maioria ligada ao neo-realismo, veio ao *ICAIC* para colaborar nas mais diversas funções, principalmente aquelas associadas à direção e produção. Um desses visitantes, Otello Martelli<sup>11</sup>, chegou a Cuba em 05/10/1959, acompanhado do operador Arturo Zavattini, e realizou a direção fotográfica de dois episódios do filme *Historias de la Revolución*, primeiro longa-metragem de Tomás Gutiérrez Alea, estreado em 1960. O filme de Alea possuía três episódios, “El Herido”<sup>12</sup>, “Rebeldes”<sup>13</sup> e “Santa Clara”<sup>14</sup>, que correspondiam a momentos históricos da luta revolucionária: o ataque ao Palácio Presidencial de Fulgêncio Batista, a guerrilha na Sierra Maestra e a última batalha antes do triunfo da Revolução. Apesar do sucesso do filme em Cuba, dada a pronta identificação do público com os protagonistas e com o argumento, o resultado cinematográfico alcançado por essa parceria ítalo-cubana, na qual os europeus, mais experientes, deram o tom, decepcionou Gutiérrez Alea. Este considerou a estética muito convencional e a opção pelo uso de filtro, decidida por Martelli, como uma solução inadequada, pois distorcia a luminosidade caribenha e conferia certo artificialismo às situações, artificialismo esse agravado pela interpretação sofrível dos atores não profissionais. Essa primeira decepção marcou o início de um processo gradual de desencantamento dos cubanos com o neo-realismo italiano.

Outra obra que alimentou discussões sobre o neo-realismo foi a realizada a partir de um argumento proposto por Cesare Zavattini, cuja estadia em Cuba durou de dezembro de 1959 a fevereiro de 1960. Trata-se do filme *El Joven rebelde* (1961), de Julio García Espinosa, cuja fotografia esteve a cargo do espanhol Juan Mariné. Esse filme, o quarto longa-metragem do *ICAIC*, narrava a trajetória de um jovem impetuoso que, enfrentando as

---

coletivamente por Tomás Gutiérrez Alea, Júlio García Espinosa, Alfredo Guevara e outros colaboradores, na segunda ocasião. Sua trajetória e suas opiniões foram muitas vezes registradas nas páginas de *Cine Cubano*: GALIANO, Carlos. “Un hombre llamado Cesare Zavattini”. *Cine Cubano* núm. 108, 1984, pp. 82-84. “La visita(ciones) de Zavattini”, *Cine Cubano* núm. 144, abril-junio/1999, p. 26-31. Parte da correspondência escrita, mantida entre Zavattini e Alfredo Guevara, principalmente nos anos 50 e 60, foi publicada em PÉREZ CASAL, Camilo (ed.) *Ese diamantino corazón de la verdad. Alfredo Guevara – Cesare Zavattini*. Madrid: Iberautor/Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2002.

<sup>11</sup> Martelli havia feito a direção fotográfica de filmes conhecidos do neo-realismo italiano: *Paisá*, de Roberto Rossellini e *La Strada*, de Federico Fellini. Mario Gallo foi outro italiano que, em 1960, frequentou o *ICAIC*, onde realizou os documentários *Arriba el campesino* e *Al compás de Cuba*. LEYVA, A. Op. Cit, pp. 193-205.

<sup>12</sup> Duração de 32’, roteiro de Tomás Gutiérrez Alea e Humberto Arenal, autor do livro *El sol de plomo*. Assistentes de direção: Manuel Pérez e Manuel Octavio Gómez.

<sup>13</sup> Duração de 30’, roteiro de Tomás Gutiérrez Alea. Fotografia de Otello Martelli, música de Harold Gramatges.

<sup>14</sup> Duração de 25’, roteiro de Tomás Gutiérrez Alea. Fotografia do mexicano Sergio Véjar, música de Leo Brouwer. Considerado o melhor elaborado, dos três episódios.

dificuldades da guerrilha, se tornava um combatente maduro, apresentando um ótimo desempenho na batalha de Guisa, um dos principais confrontos vividos pelo Exército Rebelde. Esse filme possuía a estrutura de muitos filmes soviéticos exortadores do lá chamado “herói positivo”, e que seguiam uma estrutura padrão evolutiva, um processo de auto-superação, pelo qual o personagem principal vencida desafios e passava por provas, “ritos de passagem” que o conscientizavam da importância de sua total entrega à causa revolucionária<sup>15</sup>. O filme espelha a disposição de García Espinosa, cineasta comunista, e a de Zavattini em exaltar a Revolução nesses moldes, bastante apreciados na URSS.

O discurso em prol da “tomada de consciência” por parte de todos, necessária para o sucesso do novo governo, estava na maioria das produções do ICAIC desse início. Num discurso por ocasião da estréia do mencionado *Histórias de la Revolución*, o primeiro filme de ficção feito pelo Instituto, Alfredo Guevara descreveu como os três episódios que compunham a obra, colaboravam gradativamente para a tomada de consciência, por parte do público: *En el primero [episódio], esa conciencia es conflictiva e informe; en el segundo, un nuevo tipo de hombre enpuña las armas y el coraje no apaga su palpitante humanidad; en el tercero, una ciudad se improvisa en campo de batalla y sirve y se incorpora unida y masivamente al Ejército Rebelde.*<sup>16</sup> Essa estratégia narrativa de revelação gradual, pela qual o espectador descobria a mensagem aos poucos, a partir de um processo crescente de percepção da realidade e de aquisição da consciência política, foi reiterada nas produções do ICAIC nos anos 60, já havia sido uma marca importante do cinema soviético, do neo-realismo italiano e seria, mais tarde, uma marca também no cinema francês pós-1968<sup>17</sup>.

Sob efeito da presença de Zavattini no ICAIC, e concomitantemente às primeiras experiências de parceria ou colaboração cubano-italiana, se iniciou no Instituto um debate acerca do realismo, do cinema italiano recente e de outras manifestações européias

---

<sup>15</sup> Sobre o “herói positivo”, personagem típico na literatura e no cinema soviéticos, nas obras que seguiam o realismo socialista, ver ROBIN, Regine. *Le réalisme socialista....*, pp. 91;199. Retomaremos esse tema ao final deste capítulo.

<sup>16</sup> “Juglares de una nueva epopeya” [Palabras en el estreno del primer largometraje cubano *Historias de la Revolución*, de Tomás Gutiérrez Alea, Cine La Rampa, 30 de diciembre de 1969]. GUEVARA, A. *Tiempo de fundación*. p. 84.

<sup>17</sup> Ver análise do filme *Tudo vai bem (Tout va bien)*, dirigido por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, em 1972, inspirado em Brecht, no qual um casal visita uma fábrica e inicia uma reflexão histórica. MacCABE, Colin. “O Grupo Dziga Vertov” in ALMEIDA, Jane de (org). *Grupo Dziga Vertov*. Trad. Priscila Adachi. São Paulo: Witz Edições/Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p.29.

contemporâneas<sup>18</sup>. Na Europa, esse debate já polarizava idealistas e materialistas. A grosso modo, os primeiros defendiam que o cinema tinha que *revelar* a realidade, enquanto os segundo enfatizavam a importância do direcionamento do olhar do espectador para certos aspectos da realidade<sup>19</sup>. O julgamento de filmes não realistas como *La dolce vita* (Fellini) e *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais) e a conveniência ou não de sua exibição em Cuba passaram a ser temas de discussão. Paralelamente também estava em jogo, nesse momento, a simpatia e a crítica ao realismo socialista, vertente com o qual o neo-realismo italiano dialogava, em certa medida, e que vinha aflorando em alguns filmes cubanos, como *El Joven rebelde*, de García Espinosa. Aqueles que condenavam o realismo socialista e defendiam a validade da realização de filmes pouco didáticos, cujas mensagens não eram explícitas, propunham o que chamavam de “realismo crítico”, uma terceira via que iria além do realismo socialista e do neo-realismo italiano<sup>20</sup>. Também foram feitas críticas severas, publicadas no *Boletín del Cine Club*, à subjetividade do chamado “cinema de autor”, combatido por seu caráter formalista, pouco acessível às massas. Nesses pareceres, o realismo socialista era defendido com o argumento de que o cinema, nos países socialistas, estava subordinado a um projeto prioritário de educação das massas e, uma vez que essas massas não tinham capital cultural para assimilar obras complexas, o didatismo era necessário e desejável.

Nesses primeiros anos, podemos perceber que, apesar da boa receptividade do público em relação aos filmes de estilo neo-realista, os cineastas cubanos não se contentaram em reproduzir a “escola” italiana e questionaram esse estilo como algo ultrapassado, que já havia cumprido seu papel histórico na formação da cinematografia cubana e latino-americana.

Lembramos que, nos anos 50, a influência do neo-realismo já havia deixado marcas na produção argentina<sup>21</sup> (*Tire Dié*, de Fernando Birri), brasileira<sup>22</sup> (*Rio Zona Norte*, de

---

<sup>18</sup> Em 1960, durante um ciclo de cinema neo-realista realizado pelo ICAIC, ocorreram discussões e conferências sobre esse e o cinema cubano, organizados por Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea. LIMA, M.C.A. *Fernando Birri...* Op. Cit, p. 23.

<sup>19</sup> Ver AUTRAN, Arthur. “Alex Viány e Guido Aristarco: um caso das idéias fora do lugar”. *Raio X*, pp. 63-69, [www.bibvirt.futura.usp.br/textos/hemeroteca/sin/sin08](http://www.bibvirt.futura.usp.br/textos/hemeroteca/sin/sin08).

<sup>20</sup> GARCIA MESA, Héctor. “Una entrevista con Cesare Zavattini”. *Cine Cubano* núm 1, junio de 1960, s/p. e GUEVARA, Alfredo “Homenaje: el hombre es capaz de poesía, de iluminación”. *Cine Cubano*, núm. 128, diciembre de 1989, p. 34.

<sup>21</sup> Ver LIMA, M. C. A . Op. Cit.

Nelson Pereira dos Santos) e cubana (*El Mégano*, de Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa)<sup>23</sup>. Desde então, o neo-realismo chegava a Cuba por duas vias: diretamente, por meio da exibição de filmes italianos (anos 50) e indiretamente, através da “leitura” deste cinema pelos soviéticos em meados dos anos 60, isto é, por meio das críticas e apropriações desse estilo pela imprensa e pela cinematografia soviéticas. Nos anos 60, o neo-realismo era bastante prestigiado na URSS e representava uma opção ao realismo socialista soviético imposto décadas atrás.<sup>24</sup> Entretanto, nesse mesmo período, em vários países latino-americanos, passa a haver uma intensa discussão acerca do realismo, em todas as suas vertentes, e a repercussão dessa “onda” pode ser vista claramente nas conclusões dos debates que se realizam no ano de 1967, no Festival de Viña del Mar, no Chile (episódio que retomaremos no próximo capítulo).

Vários cineastas cubanos, naquele momento, renegavam o realismo socialista soviético e defendiam a obra de arte realista e popular no sentido expresso pelas teorias de Bertold Brecht, ou seja, defendiam que era preciso revelar a complexidade das causas sociais, desmascarar idéias reinantes e descrever a realidade do ponto de vista da classe que fosse capaz de propor as soluções mais amplas<sup>25</sup>. Esses cineastas também questionavam os limites do “naturalismo” do neo-realismo italiano, e não faltaram críticas aos filmes cubanos que se enveredavam por esse caminho. *La salación* (1965), por exemplo, o primeiro longa-metragem de Manuel Octavio Gómez, sobre um casal que enfrenta os preconceitos da sociedade para permanecer junto, foi alvo dos seguintes comentários de Alejo Beltrán, que sinalizam a visão que predominava, então, no meio cubano, sobre o legado do neo-realismo:

*El intento de hacer una película de corte neorrealista, no a la manera del neorrealismo evolucionado de un Francesco Rossi o de un Vittorio De Sica, sino a la manera de un neorrealismo retardado a lo [Renato] Castellani, se manifiesta primero con la elección de actores no profesionales para los papeles protagónicos, buscando con ellos la sinceridad, la espontaneidad, lo auténtico, como si una*

<sup>22</sup> Ver FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.

<sup>23</sup> Ver PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “El neorrealismo latinoamericano” in *Neo-realismo na América Latina - Cinema*, núm. 34, Rio de Janeiro: Aeroplano, abril-junho 2003, pp. 47-56.

<sup>24</sup> O crítico Alexander Novogrudski declara que os filmes italianos neo-realistas foram os filmes estrangeiros mais vistos na URSS, em 1966. *Cine Cubano* núm. 35, 1966, p. 30

<sup>25</sup> “Brecht: arte popular y arte realista”. Tomado de *Les Lettres Françaises*, núm. 1092, 5 al 18 de agosto de 1965. *Cine Cubano* núm. 37, pp. 29-33.



*sonrisa de estudiante diera mejor la tónica que la sonrisa de una actriz experimentada. (...) todo parece muy fingido y “cortado”, muy ajeno a la naturalidad que se buscaba(...) En definitiva, La salación, como película, deja bastante que desear.*<sup>26</sup>

Francesco Rossi, mencionado em tom elogioso nessa resenha, também não seria poupado pela crítica cubana, no ano seguinte. Este cineasta napolitano havia realizado *Salvatore Giuliano* (1961), influência importante para os documentaristas cubanos no início dos anos 60, que consideravam que nessa obra o cineasta havia dado um passo além do neo-realismo, desenvolvendo um cinema de reflexão política bem mais problematizador que a média.<sup>27</sup> Em 1966, no entanto, após realizar *El Momento de la verdad* (1965) o cineasta foi bastante criticado nas páginas de *Cine Cubano*.<sup>28</sup> O coro geral era de que o filme apresentava um realismo determinista, descritivo e esquemático. Nesse momento, mais que a obra desse cineasta, o neo-realismo foi finalmente colocado em cheque pelos cineastas e críticos cubanos.

No auge da sua “década de ouro”, o ICAIC celebrava a experimentação, a autenticidade e combatia principalmente o modelo soviético – postura que será revertida na década seguinte, em virtude da mudança da política cultural, da inserção de Cuba no Comecon, Conselho para a Ajuda Econômica Mútua, e de sua maior dependência em relação à URSS, como veremos no próximo capítulo. Essa mudança de posicionamento na virada da década, em função da radicalização política nesse momento, ocorreu também no pensamento de intelectuais estrangeiros, como o sociólogo Pio Baldelli, autor do livro *Sociología del Cine*, que passou pelo ICAIC em 1965, defendendo mais experimentação no meio cinematográfico<sup>29</sup>. Em janeiro de 1968, ao participar do *Congreso Cultural de La*

<sup>26</sup> GARCIA BORRERO, J. A. *Guía Crítica...* Op. Cit, p. 300. Ver também “La salación”, *Cine Cubano* núm. 26, 1965, pp. 6-11.

<sup>27</sup> MASSIP, José. “Dos veces Guantánamo”, *Cine Cubano* núm. 38, 1966, pp. 27-34. Massip afirma que seu filme *Guantánamo*, de 1964, tinha influência de Rossi e definia em seis pontos o que seria o realismo “avanzado” desse cineasta: pesquisa, autenticidade, anti-esquematismo, exposição crítica, e conteúdo de acordo com a linha geral da revolução.

<sup>28</sup> Foi realizada uma enquête coletiva sobre esse filme. “Opinan sobre el *Momento de la verdad*”. *Cine Cubano* núm. 36, 1966, pp. 9-26. Dessa enquête participam: Héctor García Mesa, Alejandro Saderman, Jorge Fraga, Eduardo Manet, Miguel Torres, Oscar Valdés e Nicolás Cossío. Nesse número da revista, há ainda uma resenha crítica do filme e a reprodução de alguns diálogos: MORAVIA, Alberto. “Un film de Rosi: el proletario con la mula”, pp. 27-29 e ROSI, Francesco. “Continuidad y diálogos de *El Momento de la Verdad*”, pp. 30-40.

<sup>29</sup> Baldelli criticava o conformismo do cinema francês e defendia mais experimentação no meio cinematográfico italiano. MANET, E. “Pio Baldelli: cuatro puntos principales”. *Cine Cubano* núm. 27, 1965, pp. 1-4.

*Habana*, o mesmo Baldelli foi reticente em relação à experimentação e cobrou dos cineastas europeus que voltassem a valorizar o protagonista coletivo em seus filmes, que não se acomodassem politicamente, e manifestassem total apoio a Cuba<sup>30</sup>.

Em meados da década, entretanto, no bojo do questionamento ao neo-realismo italiano havia a busca de uma arte complexa e o aprofundamento da discussão sobre modelos esquemáticos como o realismo socialista soviético. Para isso, ampliaram a interlocução com diferentes vertentes da cinematografia européia. Inegavelmente, os cineastas do ICAIC buscavam uma identidade para o cinema cubano, colocando em pauta a necessidade da originalidade estética atrelada à abordagem de temáticas sociais e políticas autênticas. Além disso, procuravam se afirmar como profissionais que podiam produzir sem a tutela de mestres estrangeiros. Nesse processo de afirmação, os cineastas se envolveram em debates políticos, ao justificar opções e recusas a determinadas tendências, como podemos perceber no caso do *free cinema*, abordado a seguir.

## 1.2. Implicações políticas na discussão do *free cinema*

Não foram poucas as repercussões e polêmicas que envolveram o *free cinema*<sup>31</sup>, também chamado em Cuba de *cine espontáneo*, ou *cine directo*, e que chegou na Ilha logo no início dos anos 60. Uma das primeiras exposições do *free cinema* ocorreu em 1960, na ocasião da visita de um cineasta independente norte-americano, Albert Maysles que exibiu, em sessão privada, seu documentário *Primary* (1960) sobre as campanhas eleitorais de dois senadores rivais: Humphrey e Kennedy.<sup>32</sup> Esse era um modo barato de fazer cinema, algo semelhante à proposta glauberiana de “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, com equipamentos leves, na contramão do cinema feito pelas grandes companhias e seus

<sup>30</sup> COSSÍO, Nicolás. “Notas sobre Baldelli, el cine y la literatura”. *Cine Cubano* núm. 37, pp. 38-40; “Pio Baldelli responde a Cine Cubano”. *Cine Cubano* núm. 48, 1968, pp. 18-27.

<sup>31</sup> Nome dado ao cinema que aflorou na Inglaterra, no final dos anos cinquenta (1959), ligado aos *angry young men*, com forte influência da literatura e bastante voltado para os dramas e o cotidiano da classe operária. O documentarismo inglês já era bastante valorizado, internacionalmente, e contava com realizadores de peso, vinculados à produtora estatal *Empire Marketing Board*. São identificados ao *free cinema* Tony Richardson, Lindsay Anderson, Desmond Davis, Joseph Losey, Ken Loach, dentre outros cineastas. Nos anos 70, vários cineastas ingleses produziram filmes em Hollywood ou tiveram contato, nos EUA, com realizadores ligados ao jornalismo e à produtora *DREW Associates*. Enciclopédia Salvat del 7º Arte, Tomo 5 “El cine de vanguardia”. Barcelona: Salvat Editores, 1978, p. 260-261.

<sup>32</sup> ALMENDROS, N. *Cinemanía*, Op. Cit. p. 124

modernos recursos de espetacularização como o “cinemascope” ou o “cinerama”. O *free cinema* pressupunha filmagens em 16mm, sem roteiro ou qualquer preparação prévia ou interferência da equipe, uso de câmera escondida ou câmera na mão (sem tripé), captação do som ambiente, enfim, mínimos recursos aplicados na busca de uma certa “objetividade”. Como vimos no capítulo anterior, o filme *P.M.*, realizado fora do *ICAIC* e censurado pelo governo e por esse Instituto, havia sido feito, em 1961, nesses moldes.

Principalmente no contexto do caso *P.M.*, a adoção em Cuba do *free cinema* como uma espécie de alternativa ao neo-realismo italiano, que era considerado algo esquemático e pouco “autêntico”, foi bastante debatida no *ICAIC*, em termos estéticos e políticos. Em 1961, Alfredo Guevara assumiu, num relatório feito após um cine-debate, que nutria profundas discordâncias – ideológicas e táticas - com Tomás Gutiérrez Alea a respeito desse tema<sup>33</sup>. Alea e vários outros cineastas cubanos não consideravam o *free cinema* como “o” modelo a ser seguido, mas acreditavam que suas experimentações significavam um importante “passo à frente” para o cinema mundial<sup>34</sup>. Alfredo Guevara estava bastante incomodado com as opiniões desse cineasta, que o acusava de “dogmatismo” por ter imposto princípios esquemáticos aos documentaristas (que eram, então, supervisionados por Alea e García Espinosa), e ter censurado roteiros de curta-metragens e noticiários. O debate em torno do *free cinema* serviu, nesse contexto, para um acerto de contas entre ambos, e entre comunistas e não-comunistas. O desfecho do primeiro “round” dessa luta ocorreu, favorável aos primeiros, com a proibição do curta *P.M.*, que abordamos no capítulo anterior<sup>35</sup>. Retomamos esse debate, focando agora, os argumentos levantados por ambas as partes, especificamente em relação ao *free cinema*.

A razão da rejeição de Alfredo Guevara era fundamentalmente política, como vimos, mas havia discordâncias em relação à *proposta* de aproximação da realidade expressa por esse tipo de cinema. Guevara afirmava que o *free cinema* era superficial e

---

<sup>33</sup> “El único camino culto es el camino de lo real. Transcripción. Intervenciones en un Consejo de Dirección del *ICAIC*, 1961”. GUEVARA, A. *Tiempo de fundación*. Op. Cit., pp. 90-101.

<sup>34</sup> GUTIÉRREZ ALEA, T. “El free cinema y la objetividad”. *Cine Cubano* núm. 4, diciembre 1960 / enero 1961, pp. 35-39.

<sup>35</sup> A proibição ocorreu oficialmente em 31/05/1961, decidida pela *Comisión de Estudios y Clasificación de Películas*. Antes disso, o curta chegou a ser exibido pela TV, como vimos no primeiro capítulo. DOUGLAS, M. E. Op. Cit., p. 156.

limitado, como o cinema surrealista, sendo inadequado para abordar certos temas complexos da realidade cubana, que careciam de cuidado e aprofundamento.<sup>36</sup>

Juntamente com a crítica ao *free cinema*, Guevara também condenava o anti-sovietismo do cinema polonês de Andrei Wajda e Aleksander Ford, cinema defendido por Néstor Almendros em sua coluna de crítica de cinema na revista *Bohemia*. Uma das questões que se colocava, então, para Guevara, era a defesa do comunismo no meio cinematográfico. Alegava que os cineastas não deveriam deixar de aproveitar aquele momento, em que a URSS disponibilizava técnicos e outras colaborações, para evoluírem no terreno político e estético. Acusava de “desvio ideológico” os críticos e cineastas simpáticos ao grupo de *Lunes*, como Almendros e Fausto Canel.

Almendros, espanhol anti-franquista naturalizado cubano, ficou fora do *ICAIC* uma vez que era desafeto de Guevara desde os anos 50, e vinha sendo o porta-voz de uma ardorosa campanha anti-stalinista, em prol do *free cinema* e do cinema do Leste Europeu.<sup>37</sup> Em pleno momento do *Caso P.M.*, em junho de 1961, Almendros elogiou rasgadamente o filme tcheco *La paloma blanca* (exibido em Havana na *I Semana del Cine Checoslovaco*), de Frantisek Vlácil, que dividira a opinião do público e fora acusado de ser muito formalista. Indiretamente defendendo o curta cubano, Almendros escreveu um artigo provocativo, analisando esse filme tcheco<sup>38</sup>. A resposta veio dias depois através da Revista *Mella*, órgão da União de Jovens Comunistas, que reproduzia as opiniões de seu crítico de cinema, Miguel Ángel Moreno, e a de um funcionário da embaixada da Tchecoslováquia, Oldrich Tichy, ambos admitindo que o filme, apesar de não contrariar ideologicamente o socialismo, tinha defeitos graves como o abstracionismo, o predomínio da forma sobre o conteúdo, e que era uma exceção no panorama do cinema tcheco. O argumento principal contra Almendros, pouco convincente, era apresentado no final: o stalinismo, com todos os

<sup>36</sup> Vale destacar que Guillermo Cabrera Infante, líder do grupo de *Lunes*, havia feito experiências de cinema surrealista, fracassando completamente, segundo Guevara. Além disso, *Lunes* havia dado considerável espaço para a divulgação do surrealismo e de nomes como André Breton e Antonin Artaud. MISKULIN, S. *Cultura Ilhada*. Op. Cit, pp. 127-140.

<sup>37</sup> Almendros, que nos anos 50 chegara a ser simpatizante do *PSP*, desde 1960 assumia essa postura também em virtude de velhas brigas entre os cineastas fundadores da primeira Cinemateca de Cuba (Germán Puig e Ricardo Vigón), de quem era amigo, e os comunistas da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* liderados por Alfredo Guevara.

<sup>38</sup> Afirmava que se esse filme tivesse sido produzido na época do stalinismo, provavelmente nem teria sido realizado, pois o teriam acusado de apresentar uma visão parcial da realidade, de não ser “útil”, de ter aspectos pessimistas, enfim, condenações semelhantes as que *P.M.* vinha recebendo. ALMENDROS, N. “La Paloma Blanca”. *Bohemia*, año 53, núm. 25, 18/06/1961.

seus “poréns”, havia propiciado o período de auge do cinema soviético<sup>39</sup>. Essa afirmação remontava, de certa forma, às declarações de Fidel na primeira formulação da política cultural, quando recomendava aos intelectuais que ficassem agradecidos ao governo revolucionário pois este havia propiciado o atual desenvolvimento das artes em Cuba e o exercício de suas funções como intelectuais.

Almendros reivindicava explicitamente em seus artigos que o *ICAIC* assumisse uma proposta cosmopolita, experimental, e fizesse contato com entidades como o *British Film Institute* para trazer o *free cinema* a Cuba, bem como obras de grandes cineastas quase desconhecidos do público cubano, como Ingmar Bergman, os independentes norte-americanos, indianos e japoneses<sup>40</sup>. Continuou em confronto direto com Guevara (e com o governo), meses após encerrado o *Caso P.M.*, o que lhe rendeu a demissão da revista, e nos anos subsequentes, mais problemas que resultaram em sua partida para a França<sup>41</sup>. Importante destacar que *Bohemia* publicou esses seus artigos provocativos, por ser constituída por uma equipe na qual permaneciam diversos membros provenientes da formação anterior da revista, nos anos 50. Almendros entrou nessa equipe em 1960, ocupando a vaga deixada pelo crítico de cinema René Jordan, também colaborador da revista *Cine Cubano*, em seu primeiro ano, que emigrara para os Estados Unidos, assim como também fizera o antigo editor de *Bohemia*.

Após a demissão de Almendros, Tomás Gutiérrez Alea o substituiu como opositor de Guevara, nesse debate, afirmando publicamente que um cineasta comunista não era melhor que os demais, e que, além disso, um intelectual ou artista não-comunista talvez tivesse mais bom senso, mais distanciamento crítico. Cabe destacar que Alea e Almendros, nos anos 80, protagonizarão um novo debate, porém na condição de adversários, como veremos no final do trabalho.

Às críticas que partiam de Alea, um membro do *ICAIC*, Guevara rebatia duramente, declarando que o cineasta estava *bailando al son de la música del inimigo* e estava adotando uma má posição política, como aquela outrora sustentada pelos ex-membros da

<sup>39</sup> “Debate en torno a La Paloma Blanca” revista *Mella*, 04/07/1961. Apud ALMENDROS, N. *Cinemanía*. Op. Cit. pp. 180-183.

<sup>40</sup> ALMENDROS, N. “Qué es free-cinema”, *Bohemia*, ano 52, núm. 49, 04/12/1960 e “Grandes películas que no hemos podido ver” *Bohemia*, ano 52, núm. 46, 13/11/1960, in *Cinemanía*. Op. Cit. pp. 112-113, 123-125.

<sup>41</sup> Em novembro de 1961 ainda ousava elogiar o curta como obra humanista, “autêntica jóia do cinema experimental”, ao mesmo tempo realista e poética. ALMENDROS, N. “P.M.”, *Bohemia*, año 53, núm. 51, 21/11/1961. Idem, pp. 172-173.

velha Cinemateca de Cuba, lembrando que, nos anos 50, o próprio Alea costumava discordar desses cineastas. Observamos que Alfredo Guevara demonstrava se sentir muito ameaçado pela liderança exercida por Alea junto aos cineastas do *ICAIC*, e praticamente o acusava de conspiração e de tentar difundir uma “segunda orientação”, influenciando mal seus colegas: *Siento que es una debilidad del Instituto que uno de los compañeros de la dirección se dedique a promover el eclecticismo artístico en los compañeros y que defienda teóricamente la necesidad de andar por todos los caminos...*<sup>42</sup>. Entretanto, diferentemente de Almendros, Alea não “caiu em desgraça”: além de respeitado pelos bons filmes que já realizara (lembramos que era um dos poucos cineastas do *ICAIC* com formação em cinema, no exterior), tinha um passado de participação política que o legitimava como “intelectual revolucionário”, uma vez que havia colaborado com o Exército Rebelde. Além do mais, era benquisto por várias autoridades do meio cultural cubano, como Haydée Santamaría (*Casa de las Américas*) e Armando Hart (Ministro da Educação).

Devido a suas divergências com Guevara, Alea deixou de publicar seus artigos na revista *Cine Cubano*, após ter sido um colaborador oficial nos primeiros números. O cineasta só voltara a aparecer na revista esporadicamente, em entrevistas ocasionais ou artigos de apresentação de seus filmes. Nesse momento, expressava suas idéias num boletim interno do *ICAIC* intitulado *Documental*. Segundo Guevara, este folheto, que deveria servir para instrumentalizar os documentaristas, acabou se tornando um veículo das posições pessoais de Alea, que estimulava *otros instrumentos de expresión dentro del Instituto al margen de la revista y al margen de la política de la dirección*. Guevara culpava o cineasta Santiago Alvarez, responsável pelo boletim (e, como ele, também militante comunista), por não ter censurado tais artigos. Esses conflitos mostram como se cruzam e se confundem as divergências “estéticas”, a luta entre comunistas e não-comunistas, e as disputas individuais por espaço e liderança, dentro do Instituto.

A revista *Cine Cubano* publicou, ao longo de vários anos, artigos e entrevistas que condenavam o *free cinema*.<sup>43</sup> Em 1967, organizou um amplo questionário a renomados escritores da Ilha e profissionais ligados ao cinema, no qual havia uma pergunta, no

<sup>42</sup> “El único camino culto es el camino de lo real”. Transcripción. Intervenciones en un Consejo de Dirección del ICAIC, 1961”. GUEVARA, A. *Tiempo de fundación*. Op. Cit. p. 98.

<sup>43</sup> “Seis preguntas a John Howard Lawson”. *Cine Cubano* núm. 8, 1962, pp. 2-4. Esse escritor, autor do livro *Teoría y Técnica del Guión Cinematográfico*, é identificado na revista como “um dos dez melhores de Hollywood” e alega a superficialidade dos personagens no *free cinema*.

mínimo, capciosa: “- *Puede acaso considerarse el free cinema como el movimiento cinematográfico más alejado de las estructuras literárias?*”<sup>44</sup>

A revista (cuja direção, nessa época, era a mesma do ICAIC) parecia querer tocar num argumento usado pelos defensores do *free cinema* que afirmavam que este era “cinema puro” em virtude de sua independência de roteiros escritos, de recurso materiais, aprovação de projeto, etc. Ao invés de condenar abertamente essa modalidade, a revista lançava mão de perguntas provocativas, que obrigavam o entrevistado a se posicionar em relação à questão. A vigência da discussão sobre o *free cinema* mostrava que a política cultural não esta completamente resolvida, em 1967, e continuavam pertinentes, tanto no meio cinematográfico como no literário, as discussões sobre liberdade artística, a abordagem da realidade, o povo e o papel do intelectual.

Para responder à enquête, foram também chamados intelectuais estrangeiros, cuja presença conferia uma aura mais formal ao questionário<sup>45</sup>. A posição majoritária, por parte dos escritores e cineastas entrevistados foi de defesa cautelosa do *free cinema*.<sup>46</sup> Os entrevistados do meio cinematográfico se mostraram mais favoráveis que os literatos, porém mais reticentes em seus argumentos: para citarmos algumas respostas, Alea se limitou a afirmar que o *free cinema* era uma “técnica” e não propriamente um “movimento” e Julio García Espinosa, Humberto Solás e Valdés Rodríguez foram evasivos em suas respostas, sugerindo que o *free cinema* era válido para o cineasta apenas como “estudo”.<sup>47</sup> Os entrevistados tiveram cuidado em não se comprometerem demasiado, uma vez que era grande o peso político que a questão do *free cinema* carregava, na medida em que justamente um curta filiado a essa tendência havia detonado a polêmica que marcara a

---

<sup>44</sup> “Sobre el Cine y la Literatura responden...” *Cine Cubano* núm. 38, 1967, pp. 2-7 e “Sobre el Cine y la Literatura responden...” *Cine Cubano* núm. 39, 1967, pp 1-13. Enquête com nove perguntas, encaminhadas a Alejo Carpentier, Lisandro Otero, Carlos Felipe, Eliseo Diego, Ambrosio Fornet, Alberto Roldán, Edmundo Desnoes, Tomás Gutiérrez Alea, José Manoel Valdés Rodríguez, Graciela Pogolotti e Humberto Solas. As principais perguntas eram sobre a importância da literatura e do teatro para o cinema (e vice-versa). Perguntava-se também que forma artística teria alcançado maior desenvolvimento nos últimos tempos e o papel do escritor/roteirista no cinema.

<sup>45</sup> Pio Baldelli, Guido Aristarco e Gianni Toti. “Sobre el cine y la literatura responden...” *Cine Cubano* num. 41, 1967, pp. 3-10.

<sup>46</sup> Dentre os escritores, Carpentier afirmou que este possuía valores próprios, e que prescindia totalmente da base literária. Lisandro Otero o comparou com o *nouveau* romance, Eliseu Diego, adivinhando que havia outras intenções por trás da pergunta, se recusou a responder tal *pedantería* (pedantismo) e Carlos Felipe foi único a criticar, alegando que este era incompreensível.

<sup>47</sup> “Sobre el Cine y la Literatura responden...” *Cine Cubano* núm. 39, 1967, pp 1-13.

primeira definição da política cultural em Cuba, e o primeiro gesto de cerceamento do governo em relação a artistas e intelectuais.

Questionários como esse, dirigidos, com perguntas bastante indutivas, serviam a alguns propósitos da direção do *ICAIC* que, nesse momento, não estava apenas interessada em discutir o *free cinema*. O conjunto de entrevistados, que incluía respeitáveis nomes da cultura cubana, legitimava o papel do Instituto no meio cultural, e demarcava suas diferenças com o grupo de intelectuais condenado em 1961. Ao mesmo tempo, a seqüência de perguntas conduzia à conclusão de que o cinema possuía uma linguagem artística muito própria, diferente de outras linguagens (literatura, teatro, etc), e que talvez por isso não tivesse que obedecer aos mesmos critérios de avaliação. Além disso, a enquêta assinalava o potencial e a autonomia da linguagem cinematográfica e do Instituto no meio cultural, mostrando como várias áreas haviam sido influenciadas pelo cinema, nas últimas décadas.

A partir de motes como o neo-realismo, o *free cinema*, e outros mais, a revista *Cine Cubano* trouxe, ao longo de sua história, inúmeras enquêtas, algumas delas reproduzidas de outros periódicos ou agências de notícias como a *Prensa Latina*.<sup>48</sup> Poucas enquêtas, entretanto, levantavam algum tema de discussão significativamente polêmico<sup>49</sup>. Na década de 70, essa prática chegou a tomar proporções muito exageradas, a ponto de existirem edições quase inteiras dedicadas a questionários.<sup>50</sup> Estes eram muitas vezes aplicados “em série”, sem que se procurasse adaptar as perguntas aos entrevistados<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Antes dessa enquêta sobre o *free cinema*, por exemplo, em 1966, seis cineastas argentinos e quatro mexicanos respondiam a doze perguntas que sondavam a situação do cinema nacional em seus países, influências, preferências, etc. “Responden a Cine Cubano”. *Cine Cubano*, núm. 31-32-33, 1966, pp. 63-74 (argentinos) e pp. 109-116 (mexicanos).

<sup>49</sup> Uma enquêta interessante, sobre “Estética e Revolução” foi realizada em 1967, a Alain Jouffroy, Maurice Nadeau e Marguerite Duras, que estavam em Cuba para prestigiar o *Salón de Mayo* e deram respostas polêmicas. Jouffroy defendeu as vanguardas e o estruturalismo, e Marguerite Duras criticou o premiado documentário *Hanoy, martes 13*, de Santiago Alvarez. “Cine Cubano entrevista a escritores y cineastas”. *Cine Cubano* núm. 45-46, 1967, pp. 54-69.

<sup>50</sup> A *Cine Cubano* núm. 94, 1979, trás entrevistas com vários participantes do *Festival Internacional de Cine Joven* que ocorreu em Havana como parte do *XI Festival Mundial de la Juventud*, e o núm. 95, 1979, p. 17-33 trás entrevistas a 16 cineastas cubanos, a respeito da “Significación del Cine Cubano”, por ocasião do 20º aniversário do *ICAIC*.

<sup>51</sup> Na *Cine Cubano* núm 37, pp. 26-28, o mesmo questionário já respondido por mais de dez pessoas (nesse e no número anterior da revista) é aplicado novamente ao cineasta espanhol Antonio Eceiza.



Nos anos 70, alguns questionários serviram para difundir e valorizar o cinema soviético<sup>52</sup>, revelando a adaptação da revista a parâmetros de política cultural que nos anos 60, entretanto, ainda eram bastante contestados, como veremos a seguir, ao acompanharmos a conturbada interlocução de Cuba e URSS no meio cinematográfico.

## 2. Interlocuções com o cinema socialista

### 2.1. *Soy Cuba*: desencontros na abordagem da Revolução pelo cinema de ficção

Para entender como se deu a configuração do cinema de ficção em Cuba, é necessário compreender em que aspectos o cinema documental não pôde corresponder a todas as expectativas e planos do *ICAIC* e da política cultural. Mario Rodríguez Alemán, em 1962, explicava a prioridade do Instituto afirmando, na perspectiva de valorização do realismo socialista, que o documentário era uma grande arma de combate, contribuía para a afirmação dos valores nacionais e impunha ao mundo a imagem vitoriosa de Cuba revolucionária e de seu governo popular<sup>53</sup>.

Entretanto, nem sempre o documentário era uma arma tão eficaz quanto se pretendia, principalmente quando o público ansiava por diversão, melodrama e romantismo. Além disso, alguns filmes de ficção assumiam a função do documentário, em certos aspectos<sup>54</sup>. Por exemplo, o longa-metragem *La Odisea del General José* (Jorge Fraga, 1968, 68') mostrou o quanto a ficção podia ser recebida como “realidade”. Esse filme, que contava um episódio transcorrido em 1895, relacionado à vida do general José Maceo, inspirado numa carta de época, havia sido protagonizado por um ator tão parecido com a representação iconográfica difundida desse herói das guerras de Independência que foi praticamente acolhido como “documentário” pelo público da época, principalmente na zona rural.

---

<sup>52</sup> Na “Encuesta a cineastas latinoamericanos sobre la influencia del cine silente soviético”, *Cine Cubano* núm. 93, 1978, p. 44-65, um mesmo questionário com quatro perguntas, voltadas a mostrar a qualidade e a importância do cinema soviético, é aplicado a 12 cineastas latino-americanos.

<sup>53</sup> O realismo socialista soviético, nos anos 30 e 40, quando foi aplicado com mais rigor na URSS, havia sido o carro-chefe de uma política cultural que não admitia filmes considerados derrotistas, formalistas, panteístas ou que fossem “realistas demais” e expusessem os problemas do país ou a precariedade material.

<sup>54</sup> Nem sempre documentários são tomados como realidade e os filmes de ficção, como “fantasia”, pelo público. Ver NAPOLITANO, Marcos. “Fontes Audiovisuais. A História depois do papel” in PINSKY, Carla B. (org) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 241.

Ao fazer um balanço sobre o documentarismo cubano, Alemán admitia que muitos documentários produzidos inicialmente haviam sido meros panfletos, mas que ainda sim, o saldo era positivo pois o *conteúdo*, o caráter pedagógico estava correto<sup>55</sup>. Os problemas com a forma, segundo Alemán, já haviam sido resolvidos com a ajuda dos documentaristas estrangeiros que atuaram no *ICAIC* (e seus preferidos eram Joris Ivens, Román Karmén, Chris Marker e Bruno Sefranka). Essa perspectiva de Alemán condizia com a política cultural do governo e refletia a satisfação em relação à produção documental cubana. Entretanto, cineastas e governo sabiam que o “gênero” documentário não contemplava, como a ficção, como o melodrama, um fator fundamental de mobilização das massas: o apelo emocional, o caráter de entretenimento. Décadas atrás, na URSS, esse aspecto da necessidade do público em ter sua cota de ficção também havia sido um ponto de discussão levantado por teóricos como Lev Kuleshov<sup>56</sup>. Sem abundância de recursos, mas com interesse em produzir ficção, o Instituto abriu então espaço para algumas realizações nacionais e para as co-produções que pudessem significar o custeio de obras de ficção, geralmente bem mais caras que os documentários.

Lembremos que também na URSS o cinema, após uma etapa de saturação de documentários e filmes pautados pelo realismo socialista, acabou precisando passar por uma renovação para reconquistar o público, exemplo que era recordado pelos cineastas e críticos nacionais e estrangeiros que passavam pelo *ICAIC*, nos anos 60. O crítico Héctor García Mesa, no final da década, alertava para o fato de que a imposição do realismo socialista na URSS havia produzido séries de filmes panfletários, calcados no culto a personalidades, nas façanhas bélicas da velha Rússia, nas belezas naturais do país, e que esse encaminhamento havia provocado conseqüências visíveis para os Estúdios de Moscou (*MOSFILM*), como a redução de público em cerca de 30%<sup>57</sup>. Este autor definia a estréia de *Ivan, o terrível* (1943-45) como marco do ressurgimento do cinema soviético, elogiando seu desenvolvimento sobre uma forma nova de narrativa, mais hermética, crítica, que expunha as dúvidas e angústias do protagonista, numa perspectiva de valorização do Estado e não mais do indivíduo. Em nossa opinião, entretanto, García Mesa era bastante

---

<sup>55</sup> RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario. “El movimiento documental en Cuba”. *Cine Cubano* núm. 6, 1962, pp. 32-34.

<sup>56</sup> GARCIA MESA, Hector. “El Cine de Octubre”. *Cine Cubano* núm. 47, 1968, pp. 23-27.

<sup>57</sup> Idem, *ibidem*.

condescendente em sua avaliação da história do cinema soviético, uma vez que, em geral, esse ressurgimento é detectado apenas após a crise aguda dos anos cinquenta<sup>58</sup>.

Após a morte de Stálin, essa onda de renovação havia sido inaugurada por cineastas como Gregori Chujrai (*El cuarenta y uno*, 1956) e Mikhail Kalatosov (*Cuando pasan las cigüeñas*, ou *Quando voam as cegonhas*, 1957) que estiveram, ambos, em Cuba nos anos 60. Kalatosov e outros diretores soviéticos, também identificados com a atitude de revisão do stalinismo, como Grigori Chujrai, tiveram sua visita ao Instituto registrada nas páginas da Revista *Cine Cubano*. Chujrai se dizia representante do novo cinema soviético nascido nos anos 50, e ostentava o mérito de haver sido o primeiro cineasta a fazer um filme criticando o culto à personalidade e o stalinismo, apesar de defender que o heroísmo deveria continuar a ter presença constante nos filmes socialistas<sup>59</sup>. Chujrai não admitia haver censura na URSS e denominava as ações desse tipo de “crítica do Partido”, termo que passa a ser usado em algumas situações, em Cuba. Kalatosov, por sua vez, havia tido problemas com um documentário, nos anos 30, ficara um tempo no ostracismo, e retornara à ativa com filmes de propaganda. Nos anos 50, produziu *Quando voam as cegonhas*, filme que lhe rendeu uma premiação em Cannes e o situou numa nova vertente do cinema soviético, de crítica ao stalinismo e ao tradicional modelo do realismo socialista, que não rompia, entretanto, com alguns traços marcantes dessa estética.

O movimento de renovação do qual esses cineastas fizeram parte, e que se estendeu até a destituição de Krushev, partia de uma perspectiva de autocrítica, abordava de forma realista dramas humanos, sofrimentos na guerra, políticas violentas, tensões partidárias. Não rompia completamente com o realismo socialista, mas trazia inovações. Com a vinda desses cineastas a Cuba, essa renovação repercutiu tanto nos documentários como nos filmes de ficção. Assim, o “realismo socialista soviético” que chegou à Ilha pelo cinema já veio um tanto “distorcido” de seu formato inicial, uma vez que carregava os germens da revisão desse modelo.

---

<sup>58</sup> Em 1952 apenas 5 filmes soviéticos foram produzidos. A burocracia, nessa fase, também contribuiu para uma morosidade da indústria cinematográfica, uma vez que um roteiro passava por mais de 20 repartições diferentes, a fim de ser avaliado. FURHAMAR, L. e ISAKSSON, F. *Cinema e política*. Op. Cit, p. 26.

<sup>59</sup> O filme em questão se intitulou, em Cuba, *El Cielo Despejado* (1961). Antes desse, *Cuando vuelan las cigüeñas* (1957) de Kalatosov e o seu *La balada del soldado* (1959) são considerados filmes da “primavera soviética” no cinema, que sucedeu a morte de Stalin em 1953, por não mais apresentar o tradicional realismo socialista e criticar o culto à personalidade, evidenciar certa melancolia no lugar do otimismo, dentre outras relativizações do sucesso do socialismo. RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario. “Encuentro con Grigori Chujrai” publicado em dois números da *Cine Cubano*: núm. 8, 1962, pp. 27-32 e núm. 27, 1965, pp. 21-33.

A primeira co-produção cubano-soviética (*ICAIC-MOSFILM* e Conselho Estatal de Cinematografia da URSS), *Soy Cuba*, filme de Mikhail Kalatosov, que estreou em 14/07/1964, foi concebida para ser um “poema cinematográfico”, dividido em quatro episódios<sup>60</sup>. Nessa época predominavam, na URSS, muitas adaptações literárias, um certo academicismo e a busca da perfeita “carpintaria” dos roteiros cinematográficos, como se fosse preciso resgatar o lirismo num sentido diferente da política cultural anterior, que valorizava essencialmente o épico. Escritores e cineastas ansiavam por restaurar velhos temas que haviam, inclusive, motivados as polêmicas no momento de determinação do realismo socialista, nos anos 30: a questão da ambigüidade da mensagem, o direito à criação e à experimentação, a comunicação e a busca de identificação com o grande público, a busca de personagens convincentes. Os escritores soviéticos cogitavam até uma espécie de fusão de realismo socialista e estilo individual, já que a questão autoral, por mais que se determinassem limites, sempre era latente. Os realizadores soviéticos que vieram a Cuba trouxeram todas essas expectativas, mas sem muita definição em relação aos caminhos que iriam tomar.

O tom poético de *Soy Cuba* era condensado numa narração em *off*, por uma voz feminina bem suave (que dizia ser a própria Cuba) e que, ao final de cada bloco narrativo, tecia considerações, em estilo declamatório, às vezes profético, sobre o duro mas glorioso destino da Ilha e de seus bravos homens. A repetição desse recurso e certa pieguice do texto épico declamado desagradaram bastante o público cubano.

O caso da co-produção *Soy Cuba* evidencia a distância existente entre o projeto e a prática cinematográfica, as contradições desse momento do cinema soviético, bem como os desencontros de uma parceria da qual se esperava completo sucesso, e que não atendeu às expectativas desejadas. O filme foi realizado a partir de roteiro do poeta Yevgeny Evtuchenko e do escritor cubano Enrique Pineda Barnet, contou com a fotografia de Sergei Urusevski, a atuação de muitos não atores e alguns profissionais, como Sergio Corrieri (ator que se consagraria em 1968, protagonizando *Memorias del subdesarrollo*). O projeto dessa ficção previa uma obra monumental, o “primeiro grande filme” sobre Cuba,

---

<sup>60</sup> Filmado durante 14 meses e com uma equipe de mais de uma centena de pessoas, Kalatosov pretendia fazer um épico, dividido em 4 episódios que terminam com a vitória de Fidel Castro. O filme ficou por cerca de trinta anos esquecido, quando foi “descoberto” por Francis Coppola e Martin Scorsese, que o restauraram e o exibiram no circuito comercial, consagrando-o como filme *cult*. VENTURA, Mauro. “Eu sou Cuba”. *O Globo*, 26/03/2004, Segundo Caderno, pp. 1;3.

patrocinado pelo país que se tornava seu principal parceiro (ou tutor) econômico. No entanto, o resultado viria a demonstrar a ineficácia do tom apoteótico, a ambigüidade do lirismo desta ficção e o fracasso da propaganda política que se esperava desse contato Cuba-URSS.

Kalatosov chegou na Ilha em 1961, acompanhado de sua esposa Belka, de Evtuchenko e de Urusevski, e cercado de prestígio, uma vez que, antes de vir a Cuba, alguns críticos já haviam chamado a atenção dos leitores cubanos para a originalidade formal e o anti-dogmatismo desse cineasta.<sup>61</sup> Em Cuba, o cineasta russo contou, por um período extremamente longo de quase dois anos de filmagem, com um *staff* de mais de 100 pessoas remuneradas pelo governo soviético e recursos técnicos dignos de uma superprodução: muitos veículos (jeeps, barcos e caminhões), guias, dezenas de operadores e maquinistas, câmeras instaladas em pequenos teleféricos e funiculares para tomadas panorâmicas, negativos infra-vermelho (usados também em situação de guerra, naquela época) para captar a luminosidade do sol caribenho, efeitos de pirotecnia, etc<sup>62</sup>. Como exemplo da não economia de recursos, consta que Kalatosov chegou a requisitar a participação de 5000 soldados cubanos para realizar uma das seqüências de filme, e estes foram deslocados, a pé, de várias províncias da parte oriental da Ilha para o local da filmagem<sup>63</sup>.

Tanto ele como o co-roteirista cubano, Enrique Pineda Barnet, ambicionavam fazer esse “poema épico” à Revolução, evidenciando contrastes entre o “antes” e o “depois”, e destacando o que parecia, aos olhos estrangeiros, a essência da *cubanía*, por meio de estereótipos que reforçavam a sensualidade, o misticismo, o apego às raízes rurais, a coragem e a musicalidade inatas, dentre outros valores. Privilegiou-se a fotografia em

<sup>61</sup> Por exemplo: ALMENDROS, N. “La carta que no se envió”. *Bohemia*, ano 53, núm. 9, 26/02/1961. *Cinemanía*, pp. 159-161. O título do artigo é o nome do filme de Kalatosov ao qual o crítico fazia referência.

<sup>62</sup> Várias seqüências do filme exigiram grandes esforços de produção. A segunda parte, por exemplo, focava a história de Pedro, um pequeno proprietário, viúvo e endividado, que perde suas terras e sua safra de cana para um fazendeiro explorador, que o engana vendendo tudo para a *United Fruit Company*. Pedro resolve por fogo em tudo e acaba sucumbindo, nessa tragédia. Para encená-la de forma monumental foi realizado um enorme incêndio, na casa e numa plantação. Na terceira parte, cenas de rebelião urbana, seguida de um majestoso cortejo fúnebre, exigiram muitas guias e aparatos técnicos. Já na quarta parte, cenas filmadas em campos de batalha ou privilegiando tomadas do céu carregados de nuvens, exigiram muitos figurantes, e grandes permanências nas locações, na espera das condições climáticas adequadas para o efeito estético pretendido.

<sup>63</sup> No documentário *Soy Cuba, o Mamute Siberiano* (2004, 90’) realizado em Cuba pelo cineasta brasileiro Vicente Ferraz e exibido na 29ª Mostra BR de Cinema em São Paulo (21/10 a 3/11/2005), são apresentados muitos depoimentos de pessoas que participaram da produção do filme: Enrique Pineda Barnet, Carlos Fariñas, Alfredo Guevara, Raul Rodríguez, Luiz Lopez, dentre outros.

detrimento do roteiro, mas a estética preponderante continuava sendo a do realismo socialista, com toques de “cinema de arte”: personagens e paisagens monumentalizados, ritmo bastante lento e atuações individuais carregadas de peso dramático.

O filme era dividido em quatro episódios, dois ambientados no campo e dois na cidade, e com protagonistas distintos<sup>64</sup>. Para atender ao público cubano e soviético simultaneamente, optou-se por uma solução que tornou a narrativa inteligível, porém, um tanto “poluída”. Os atores falavam em espanhol e, em diversos momentos em que estes permaneciam calados, os espectadores ouviam suas “vozes subjetivas”, seus pensamentos e sonhos. Uma segunda voz, entretanto, em russo, se sobrepunha a essas falas, ou intervinha sempre que era necessário explicar algo. Essa voz em russo interpretava de maneira mais dramática, bem diferente da entonação do ator cubano, o que resultava numa espécie de “dupla personalidade” em cada personagem<sup>65</sup>. Além dessa sobreposição, um outro recurso usado resultou bastante artificial: diversas canções eram entoadas ao longo do filme, e os atores eram dublados por cantores, porém isso havia sido feito sem muito cuidado com a sincronia ou a adequação do timbre ao tipo físico e ao perfil dos personagens.

Na maior parte do filme, que se passava antes de 1959, o excesso de caricaturização expresso nos sórdidos empresários, nos inconsequentes *marines* norte-americanos, ou na licenciosidade de jovens cubanas que, sem muita justificativa, se tornavam prostitutas ou entravam em transe com a música, bem como a excessiva pureza dos camponeses, a histeria associada a batuques africanos e a utilização maniqueísta de símbolos religiosos<sup>66</sup> revelavam o olhar estrangeiro de Kalatosov, mais deslumbrado com os “exotismos” da Ilha que apto para contar a história recente daquele país, agora ingresso no universo do

---

<sup>64</sup> O primeiro episódio conta a história de Maria, jovem mulata que mora numa favela na periferia de Havana. O segundo, já mencionado, conta a tragédia do velho Pedro, um pequeno proprietário que perde tudo. O terceiro episódio narra a história de Henrique, um estudante que morre durante uma manifestação na Universidad de La Habana, e o último foca a transformação pessoal do camponês Mariano, que adere à guerrilha vitoriosa, na Sierra Maestra, após ter sua casa bombardeada e seu filho morto pelos soldados de Batista.

<sup>65</sup> Esse recurso de “dublar interpretando” foi bastante usado em documentários latino-americanos, por opção do diretor (para conferir maior efeito dramático) e/ou quando a captação do som *in loco* era deficiente. Um exemplo é *Tire Dié* (1960, 33’) de Fernando Birri.

<sup>66</sup> A primeira parte do filme, por exemplo, narra a história de Maria, jovem mulata, virgem e pobre que leva sempre ao pescoço um grande crucifixo, dado por sua mãe, e ao fim comprado por um norte-americano colecionador de crucifixos, que a possui em troca de dinheiro. Maria está sempre de véu, durante o dia, e sonha em se casar na Igreja com o amado, um vendedor de frutas. À noite se transforma em Betty e entra em transe ao dançar, “possuída” pelos tambores ou pelo *rock*, e cercada de totens africanos e carrancas assustadoras, num cabaré da cidade. Nas histórias de Pedro, Henrique e Mariano também há várias simbologias religiosas.

socialismo. Nem mesmo a inserção de documentários, as tomadas panorâmicas, a seqüência na escadaria da Universidade, de franca inspiração eisensteniana, presente no terceiro episódio, ou a paródia a *Spartacus*, na última parte, chegaram a entusiasmar a crítica<sup>67</sup>. No episódio final, a obviedade do desfecho celebrativo (camponês explorado que se torna um guerrilheiro, e marcha triunfante ao som de hinos revolucionários), além de reiterar o velho “herói positivo” do realismo socialista<sup>68</sup>, não trazia novidade alguma ao conjunto de filmes (de ficção e documentário) que, desde 1959, contavam histórias parecidas.

Apesar de muitos gastos, recursos humanos e do tempo dedicado ao filme, o resultado foi bastante criticado na estréia simultânea que houve em Moscou e Santiago de Cuba, em 1963. O filme foi rejeitado pelo público e pela crítica dos dois países. Em Cuba, alegava-se, não sem razão, que a obra difundia uma imagem “exótica” da Ilha<sup>69</sup>. Os planos esteticamente ousados, exibindo temas pouco “revolucionários” como os rituais de *santería* e a prostituição de luxo, eram associados ao passado execrado de Cuba. Para o público cubano, o filme pecava pela falta de ritmo, de objetividade e de *cubanía*. Já em Moscou, o filme foi criticado pelas autoridades porque fazia certa apologia dos prazeres do capitalismo: as cenas que retratavam Cuba nos anos 50 mostravam, de maneira ambígua, cassinos, hotéis luxuosos, boates, bebidas fartas, belas mulheres ricamente produzidas e outros elementos praticamente desconhecidos do público soviético e que poderiam surtir algum efeito de encantamento. Além disso, o povo soviético não se identificava com as temáticas afro-caribenhas e o olhar lírico que o cineasta direcionava a elas.

Podemos afirmar também, que somado a todos esses estranhamentos mútuos, pesou inegavelmente o episódio da Crise dos Mísseis que ocorreu em outubro de 1962, momento em que o processo de filmagem estava no meio. O fato detonador dessa crise, um momento crucial da Guerra Fria, foi a instalação de mísseis soviéticos em Cuba (com o aval de Fidel Castro) em resposta à instalação de mísseis norte-americanos na Turquia, e como forma de

---

<sup>67</sup> Havia um tom muito grandiloqüente em todo o filme, agravado pelas interferências do narrador. O trecho paródico a que nos referimos ocorre no quarto episódio, quando os guerrilheiros são capturados, inquiridos a respeito de quem é Fidel, e todos respondem, um a um, “Eu sou Fidel”.

<sup>68</sup> Nesse final, enquanto o camponês entoava o refrão “(...) que morir por la Pátria es vivir”, de fuzil em punho, a narração em *off* declama, com voz empostada: “Sou Cuba/ tuas mãos antes pegavam a enxada / e agora disparam, protegendo seu futuro...”.

<sup>69</sup> FORNET, Ambrosio. “Apuntes para la historia del cine cubano de ficción”. Op. Cit. p.5.

assegurar uma base estratégica próxima aos EUA<sup>70</sup>. Essa situação gerou um impasse político e, após semanas de negociação, foi feito um acordo entre os dois presidentes, Kennedy e Krushev, pelo qual a URSS retirava seus mísseis do território cubano e os Estados Unidos se comprometiam a fazer o mesmo em relação aos mísseis do território turco, além de se comprometerem a não atacar Cuba. Fidel não participou diretamente das negociações, nas quais pretendia impor como condição para a retirada dos mísseis, junto ao governo dos Estados Unidos, a desocupação de Guantánamo, dentre outras reivindicações como o direito de Cuba possuir armamentos pesados para sua defesa. A exclusão de Cuba das negociações decepcionou Fidel e gerou grande tensão entre este e o governo soviético, tensão essa agravada também pelas diferenças em torno da concepção internacionalista de revolução defendida por Che Guevara, e condenada pelo Partido Comunista da URSS.

Em outubro de 1962, em meio à Crise dos Mísseis, o ICAIC realizou uma mesa-redonda na qual estiveram presentes os cineastas cubanos Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Fraga e os convidados: Kalatosov, Armand Gatti (França), Kurt Maetzig (República Democrática Alemã), o polonês Andrej Wajda, e o tcheco Vladimir Cech para a discussão do tema: “Qué es lo moderno en el Arte?” Nessa mesa questionou-se o tratamento conferido à arte moderna pelos teóricos ditos marxistas, criticou-se a condenação de obras *impregnadas del espíritu de su época*, como a arte abstrata, e foram defendidos artistas injustiçados como Stravinski, Picasso e Chagall<sup>71</sup>. No geral, a postura era a de crítica ao realismo socialista e de simpatia às vanguardas. Nas entrelinhas, era criticada a política cultural defendida durante o stalinismo na URSS e, nesse clima, certamente Kalatosov se viu numa situação desconfortável, ainda que não fosse stalinista.

O esfriamento inegável da relação amistosa entre Cuba e URSS, logo após a Crise dos Mísseis, provavelmente pesou na finalização do filme e na pouca receptividade dos públicos em sua estréia. O filme foi brevemente exibido e logo “engavetado” nos dois

---

<sup>70</sup> Essa operação “secreta” do governo soviético, conhecida por *Anadyr*, envolveu o desembarque de mais de 6000 soldados em Cuba, vindos em 20 navios. Quando o governo dos Estados Unidos descobriu tal operação decretou bloqueio naval a Ilha. Essa situação conduziu a um clima de tensão política que quase resultou na declaração de guerra (envolvendo armas nucleares) entre as duas potências. Ver, sobre a Crise dos Mísseis: AYERBE, L. F. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Editora Unesp, 2004. pp. 50-51. GOTT, R. *Cuba: uma nova história*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. pp. 224-238.

<sup>71</sup> As notas referentes à posição de Tomás Gutiérrez Alea nessa mesa, datadas de 26/10/1962 foram publicadas sob o título “Sobre o moderno en el arte” in FORNET, A. (Org) *Alea, una retrospectiva crítica*. Op. Cit., pp. 290-296.



países, sendo considerado um verdadeiro fracasso, por mais de trinta anos<sup>72</sup>. Uma reaproximação política da URSS em relação a Cuba não demorou a ocorrer, no entanto, quando Krushev, pretendendo reconquistar a confiança de Fidel, o convidou para uma longa viagem pela URSS, em 1963<sup>73</sup>.

Na ocasião da estréia de *Soy Cuba*, Alfredo Guevara discursou, enaltecendo os soviéticos e afirmando que estes haviam ganhado o direito de “cantar o país em primeira pessoa”, porque sempre estiveram ao lado de Cuba, nos momentos mais difíceis<sup>74</sup>. Apesar desses “panos quentes” colocados por Guevara, pairava um desencanto enorme com as co-produções com os países socialistas, de um modo geral. As críticas ao filme *Para quién baila La Habana* (1963), co-produção realizada entre Cuba e Tchecoslováquia, dirigida por Vladimir Cech<sup>75</sup>, repetiram as reações negativas a *Soy Cuba*. Essa obra também abordava, como na superprodução soviética, o período anterior à Revolução e as mudanças advindas desta. O uso excessivo de filtro e várias cenas consideradas anacrônicas, absurdas em relação à “veracidade” histórica, eram alguns elementos apontados nas críticas endereçadas a Cech, como esta a seguir:

*Su punto de vista es una mezcla de interés superficial por el hecho revolucionario, con ciertas pinceladas de turista deslumbrado por el desfile de carrozas de carnaval y el ritmo de los tambores. (...) Si los autores del guión hubieran buscado asesoramiento para las escenas de la clandestinidad, no hubieran hecho el ridículo. (...) el guión no sólo es malo sino que ha sido realizado de mal modo, con desgana. Por eso insistimos en que las energías y recursos de las coproducciones deben ponerse en manos de nuestros realizadores, que podrían hacerlo bien o mal, pero nunca serán falsos.*<sup>76</sup>

As parcerias com países não socialistas eram melhor recebidas. Nesse mesmo ano de 1963, o francês Armand Gatti dirigiu *El otro Cristóbal*, com fotografia de Henri Alekan,

<sup>72</sup>A inesperada legitimação do filme nos anos noventa (referendada pela crítica norte-americana como um “clássico” da cinematografia soviética) foi questionada por ex-participantes dessa produção (cubanos e estrangeiros) que apontam o sentido ideológico dessa valorização, num momento em que o socialismo soviético já não representaria ameaça alguma, o que possibilitava tratar o realismo socialista como relíquia arqueológica do cinema universal. Ver depoimentos de Alfredo Guevara, Enrique Pineda Barnet e Raul Rodríguez no documentário *Soy Cuba – o Mamute Siberiano*, 2004.

<sup>73</sup>GOTT, R. Op. Cit., p. 239. FURIATI, C. *Fidel Castro: una biografía consentida – tomo II*. Rio de Janeiro: Revan, 2001, pp. 142-144

<sup>74</sup>“La materia viva del poema: el pueblo”. GUEVARA, A. *Tiempo de fundación*. Op. Cit., p. 113.

<sup>75</sup>O roteiro do filme, de 78’, foi realizado por Jan Prochazka e Onelio Jorge Cardoso. A fotografia ficou a cargo do tcheco Hanus, enquanto o cubano Manuel Herrera assumiu a função de assistente de direção.

<sup>76</sup>LÓPEZ, Luis M. “Para quien baila La Habana”. *Bohemia*, año 13, núm. 29, marzo 1963, p. 62, apud GARCIA BORRERO, J. A. . *Guía crítica...Op. Cit.*, p. 254.

primeiro filme “cubano” que participou do Festival de Cannes e que possuía um grau de abstração e experimentalismo muito maior que o de *Soy Cuba*. Alfredo Guevara convidou Gatti a realizar alguma produção no ICAIC após tê-lo conhecido no II Festival de Cinema de Moscou, em 1962, onde esse havia feito certo sucesso com seu filme *El Cerco*. As posições políticas de Gatti, que não se mostrava muito encantado pela *Nouvelle vague*, e seu apoio à independência da Argélia, haviam colaborado para a efetivação do convite<sup>77</sup>.

O resultado final de sua produção, *El otro Cristóbal*, filme por ele definido como uma “meditação satírica em torno da ditadura sul-americana” foi, no mínimo, controvertido<sup>78</sup>. O filme extremamente formalista, uma alegoria atemporal sobre a América Latina, foi considerado muito “difícil” pelos cubanos, e massacrado pela crítica internacional, recebendo apenas alguns comentários positivos em Cannes.<sup>79</sup> Entretanto, analisando a cobertura conferida a essa obra na revista *Cine Cubano*, percebemos que houve muito mais entusiasmo e condescendência com esse filme, do que com *Soy Cuba*, de Kalatosov. Apesar de ambas não terem agradado a crítica e o público cubanos, de forma geral, a celebração da obra francesa evidencia a preferência da direção do ICAIC pelo cinema europeu “engajado”, e não pelo soviético. Apesar de Alfredo Guevara ser comunista, não aprovava a adoção dos parâmetros do realismo socialista em Cuba, tampouco os privilégios conferidos à equipe de Kalatosov que, contando com o custeio da mega-produção pelo governo soviético, foi atendido pelo Estado cubano em todas as suas exigências, ocupando profissionais e usando recursos do ICAIC.<sup>80</sup>

Em que pese a insatisfação dos cubanos em ter que entregar sempre a direção das co-produções aos estrangeiros, e todas as diferenças de interesses que abordamos em relação a essas parcerias, podemos afirmar que o contato entre cineastas cubanos e soviéticos, e principalmente entre cubanos e cineastas do Leste Europeu, permitiram que os

---

<sup>77</sup> GARCÍA MESA, Héctor. “Conversaciones con Gatti”. *Cine Cubano* núm. 6, 1962, pp. 8-12

<sup>78</sup> MANET, Eduardo. “El Otro Cristóbal”. *Cine Cubano* núm. 8, 1962, pp. 38-41.

<sup>79</sup> “Tres filmes cubanos: El Otro Cristóbal, Prelúdio 11 y Crónica Cubana”. *Cine Cubano* núm. 17, 1964, pp. 20-25.

<sup>80</sup> Os russos, antes de elaborarem o roteiro, foram levados por Enrique Pineda Barnet e Saul Yelín, num *cadillac* preto, a inúmeros “city tours” por Havana para conhecerem a cultura cubana: cabarés, rituais de *santería*, shows musicais, encontros com personalidades políticas e intelectuais, viagens a todo o país, etc. A elaboração do roteiro contou com colaboração de Tomas Gutiérrez Alea e Julio Garcia Espinosa, e a produção, com mais de cem pessoas. PINEDA BARNET, Enrique. “El cadillac de puro charol”. *Cine Cubano* núm. 8, 1962, pp. 53-58.

primeiros conhecessem fórmulas variadas de cinema<sup>81</sup>, e adquirissem instrumentos para tentar romper, inclusive, com aquilo que criticavam, como os esquematismos formais e ideológicos que abordaremos no próximo item.

## 2.2. O “herói positivo” nos cinemas soviético e cubano

A despeito das críticas que circulavam no *ICAIC*, houve a adoção, por parte de alguns cineastas cubanos, de parâmetros do realismo socialista soviético considerados eficazes como propaganda e mobilização. Cabe esclarecer que o maniqueísmo, a celebração do sacrifício, o uso do recurso narrativo de construção gradual de um certo tipo de herói – chamado na URSS de “herói positivo” – dentre outros aspectos do cinema soviético não são características exclusivas dos filmes desse país, nem do regime stalinista, uma vez que estratégias semelhantes fazem parte de um repertório de propaganda política que ultrapassa fronteiras e pode ser visto em diversas cinematografias<sup>82</sup>. De toda forma, ainda que o cinema cubano não “copiasse”, propriamente, o cinema soviético, houve muita difusão deste em Cuba e é inevitável traçarmos alguns paralelos entre as duas cinematografias criadas, cada qual, com o objetivo oficial de “servir à Revolução” de seu país.

Esses aspectos semelhantes são reconhecíveis em filmes cubanos que enaltecem o aprendizado dos jovens alfabetizadores ao cumprirem sua tarefa no campo, e em filmes que condenam a falta de responsabilidade política do indivíduo perante a sociedade socialista, como em casos de fraudes e outros deslizes “pequeno-burgueses”.<sup>83</sup> Em vários desses filmes temos a exploração de um personagem tipo, o “herói positivo”, que se tornou uma marca do realismo socialista, inicialmente na literatura. Este modelo – o realismo socialista - adotado pela política cultural soviética, apesar de rejeitar a nostalgia em relação ao

<sup>81</sup> Além das co-produções comentadas (URSS e Tchecoslováquia), foi realizada uma co-produção com a RDA, *Preludio 11*, filme sobre Playa Girón dirigido por Kurt Maetzig, com roteiro desenvolvido por Wolsang Schreyer e Gerard Hartewig, assessorados por José Soler Puig. “Tres filmes cubanos: El Otro Cristóbal, Prelúdio 11 y Crónica Cubana”. *Cine Cubano* núm. 17, 1964, pp. 20-25.

<sup>82</sup> Ver PEREIRA, Wagner Pinheiro. *Guerra das Imagens: cinema e política nos governo de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. Depto. de História – FFLCH-USP, Dissertação de Mestrado, 2003.

<sup>83</sup> Exemplos: *El brigadista* (Octavio Cortazar, 1977), *Y me hice maestro* (Jorge Fraga), *La Nueva Escuela* (1972), *Escenas de los muelles* (Oscar Valdés, 1970) e *Ustedes tienen la palabra* (Manuel Octavio Gómez, 1973). Diversos filmes sobre personagens históricos também se pautam pela perspectiva do “herói positivo”, como *La odisea del general José* (Jorge Fraga, 1968), *El llamado de la hora* (Manuel Herrera, 1969), que traça uma continuidade histórica entre o General Maceo e Che Guevarra, e *Mella* (Enrique Pineda Barnet, 1975).

passado anterior à Revolução russa, incorporava o idealismo romântico do séc. XIX revestindo-o de uma roupagem militante e pedagógica, que se traduzia no “herói positivo” e auxiliava na difusão do princípio do “homem novo”<sup>84</sup>.

Na URSS, o personagem chamado de “herói positivo”, nas obras literárias e nos roteiros cinematográficos, era uma espécie de líder nato, corajoso, sábio, entusiasmado pelo socialismo, que nunca vacilava, e estava sempre disposto a resolver qualquer problema e a dar o exemplo, na fábrica, na fazenda comunitária, no exército ou onde estivesse, não fazendo distinção entre sua vida privada e sua função no partido comunista. O revolucionário soviético era representado, geralmente, como um homem belo, vestindo jaqueta de couro, permeado por referências militares (o belicismo bolchevique, o trem blindado, capacetes e armas, musculatura bem definida) e marcado pela certeza da tragicidade de seu destino.<sup>85</sup> Como na epopéia, esse herói individualizava uma expressão coletiva, sua dimensão era monumental.

Em Cuba, de forma semelhante, esse herói personificava o cidadão consciente politicamente, completamente integrado à sociedade socialista, que sabia o que fazer nas piores situações, e estava sempre disposto a se sacrificar pela Revolução e tudo que dissesse respeito à sua pátria, aos ideais coletivos e a seus líderes. Na versão cubana, o “herói positivo” também obedece às prerrogativas básicas de juventude, firmeza de caráter, modéstia e generosidade. Entretanto, ele tem espírito mais “leve”, brincalhão, e muitas vezes se veste como um trabalhador comum.

Um filme que exemplifica o uso do “herói positivo” em Cuba, nos anos 60, é *David*, de Enrique Pineda Barnet, que narra a vida do líder estudantil Frank País (cujo nome “de guerra” era David). A evolução da trama se dá numa perspectiva de “aprendizagem”, de modo a conduzir gradativamente o personagem de um estado de ignorância e passividade, à ação e ao “conhecimento da verdade”. O protagonista é mostrado como um jovem tranqüilo, pacífico, que gradativamente vai tomando consciência da necessidade da luta e se torna uma liderança. O objetivo do filme, segundo seu diretor,

---

<sup>84</sup> Ideal bastante difundido nos textos e discursos de Che Guevara, de cidadão politicamente consciente de seus deveres, fraterno, corajoso, disposto a qualquer sacrifício para defender valores coletivos. Michel Löwy mostra como esse termo, já presente em diferentes teóricos como Rousseau, Lênin e Marx, representava a “negação dialética do indivíduo da sociedade capitalista”. LÖWY, M. *O pensamento de Che Guevara*. São Paulo: Expressão Popular, 2002, 4ª edição, pp. 41-45

<sup>85</sup> Regine Robin descreveu esse herói soviético como um “Dom Quixote” à procura do comunismo e que tinha Rosa Luxemburgo como sua “Dulcinéa”. ROBIN, R. Op. Cit., p. 251.

era mostrar como a reflexão deveria levar à ação, e que qualquer um podia se tornar um herói. Na época de sua estréia, o diretor sugeria que sua obra, mais que um filme, poderia ser encarada como uma *atitude* de militância e um *método*<sup>86</sup>. Apesar de uma ou outra ressalva, o filme foi aplaudido nas páginas de *Cine Cubano* por José Massip, cineasta ligado ao Partido Comunista, que dizia apreciar a obra por esta “explorar o paradoxo audácia-passividade”.<sup>87</sup>

Outro exemplo é o filme *No hay sábado sin sol* de Manuel Herrera, idealizado em 1976, após a realização do I Congresso do PCC (1975), no contexto dos planos estatais e da socialização na agricultura. Trata-se de uma “comédia socialista”, na visão do diretor, retratando o antes e o depois da incorporação dos camponeses no plano estatal.<sup>88</sup> O objetivo era retratar a transformação de um pequeno proprietário em *obrero agrícola*. O “herói positivo” é aqui incorporado por um camponês honesto e exemplar que, convencido das vantagens da coletivização, colabora arduamente para combater problemas detectados pelo Partido, como o *ausentismo* (excesso de ausências no trabalho), a falta de compromisso revolucionário, a falta de formação ideológica e várias outras questões cuja solução parecia estar na simples “boa vontade” de cada um.

Uma estratégia diferente de abordagem do “herói positivo” é aquela focada num herói que já possui bons valores mas tem que enfrentar inimigos ou provações para confirmá-los, como observamos em *Una novia para David*, (Orlando Rojas, 1985, roteiro de Senel Paz)<sup>89</sup>. Há outra ainda em que o herói alcança a vitória, cumpre sua missão, mas acaba morrendo ou sofrendo alguma grande perda, o que apenas dignifica e aumenta seu triunfo moral. Esse “modelo” era freqüente em filmes soviéticos do período pós-stalinista, a chamada fase do “degêlo” como *Balada de um soldado* ou *Quando voam as cegonhas*. Em Cuba, essa abordagem foi usada em *Manuela* (Humberto Solás, 1966), filme que contava a história trágica de uma jovem guerrilheira camponesa. Entretanto, na Ilha são mais raros os finais trágicos: o herói, de alguma maneira, é geralmente recompensado com um final feliz.

<sup>86</sup> PINEDA BARNET, Enrique. “David: método o actitud?” *Cine Cubano* núm. 45-46, 1967.p. 1-8

<sup>87</sup> MASSIP, José. “David es el comienzo”. *Cine Cubano* núm. 45-46, 1967, pp. 9-17.

<sup>88</sup> “Reír pensando. Entrevista a Manuel Herrera, realizador del filme *No hay sábado sin sol*”. *Cine Cubano* núm. 97, 1980, p. 92-101

<sup>89</sup> *El hombre de Maisinicú*, de Manuel Pérez (1973) e *Como la vida misma*, de Victor Casaus (1985) são outros exemplos.

É preciso reconhecer, que na União Soviética ou em Cuba, os cineastas não se prenderam apenas a personagens estilizados: o homem imperfeito, ambíguo, sempre foi dramaticamente muito mais rico. Na sua concepção soviética, o “herói positivo” se construiu como contraposição ao chamado “homem inútil”: problemático, frágil, acomodado, deprimido ou perdido em devaneios, incapaz de iniciativas e incerto de seu destino<sup>90</sup>. No entanto, esse tipo era muito mais interessante, como percebeu Tomás Gutiérrez Alea ao realizar *Memorias del Subdesarrollo* (1968), cujo personagem principal, Sergio, é um “homem inútil”.

Entretanto, havia um risco político de se eleger um “homem inútil” como personagem principal, pois o cineasta poderia ser interpretado como contra-revolucionário. Esse problema foi diversas vezes solucionado, na ficção, com estratégias de narração baseadas no “distanciamento” proposto por Bertold Brecht. As concepções brechtianas oriundas do teatro de *agit-prop* dos anos 20, importantes referências para os artistas e intelectuais cubanos, estimulavam os cineastas a renovarem a estética da representação, e o próprio “herói positivo”, mesclando sátira e didatismo, jargões e slogans políticos com ironias à burocracia<sup>91</sup>. Essa perspectiva que arejava o “herói positivo”, tornando-o, enfim, mais verossímil, “possível”, está muito presente nas obras de Alea, Julio García Espinosa, Sara Gómez e Sergio Giral. O contato com a cinematografia do Leste Europeu, enquanto isto foi possível, em Cuba, também contribuiu para mostrar aos cineastas cubanos possibilidades diferentes daquela do realismo socialista, ao apresentar personagens mais densos, discussões existenciais e estratégias de narrativa que fugiam ao típico “final feliz”.

### 2.3. O triunfalismo em cheque: o contato com a produção dos *outros* socialistas

No início dos anos 60, o conhecimento do cinema produzido por todo o Bloco Socialista se deu em função de mostras semanais organizadas pelo governo cubano, nas quais eram exibidos principalmente filmes de ficção. O conjunto dessas mostras ofereceu

<sup>90</sup> A autora faz uma tipologia do “herói inútil”, exemplificando com o personagem Oblomov criado pelo escritor Goncharov e que foi usado para designar o fenômeno denominado por Dobroliubov de “oblommovschina” em referência ao personagem. ROBIN, R. Op Cit., pp 144-145; 269.

<sup>91</sup> Robin analisa a relação deste dramaturgo com o projeto realista anterior ao realismo socialista: para Brecht, o realismo se definia por oposição ao simbolismo, ao naturalismo e essencialmente, se reportava à causalidade das relações sociais. Idem, p. 271. Ver BRECHT, B. *Sur le réalisme*. Paris: Les Éditions de l’Arche, 1970, p. 117.

ao público cubano um verdadeiro “catálogo” cinematográfico socialista que, muitas vezes, não chegava a entusiasmar a crítica, atraída desde sempre pelo cinema “do primeiro mundo” (italiano, francês, inglês), mas que foi importante para ampliar o repertório local. Nessas mostras, foram exibidos ao público cubano filmes que na União Soviética eram considerados inadequados, e obras de cineastas polêmicos como Tarkovski, Milos Forman, Miklos Jancso, Istvan Szabó, Zanussi e Wadja<sup>92</sup>.

Logo após a Revolução, o país se abriu a socialismo diversos, abertura essa que recrudescer à medida em que se intensificaram as relações políticas e econômicas com a URSS, ao longo dos anos 60, e principalmente, após o apoio cubano à invasão soviética de Praga, em 1968. Nos primeiros anos da década, cineastas e críticos que não eram entusiastas da idéia de que Cuba deveria seguir os passos da URSS, esperavam encontrar alternativas de política cultural, modelos de engajamento e produção artística em outros países socialista. Entretanto, se a produção soviética já causava um certo estranhamento na Ilha, eventos como o *Festival Cinematográfico de la China Popular* (1960) traziam para as telas cubanas obras que eram praticamente consideradas “de outro planeta”. Apesar da boa acolhida dos imigrantes e descendentes chineses, radicados no bairro Zanja de Havana, os filmes chineses provocaram grande decepção do público e da crítica, diante do rudimentar realismo socialista e da precariedade técnica das produções apresentadas, datadas dos anos cinqüenta<sup>93</sup>. Os “defeitos” desse cinema eram estridentes em comparação com as cinematografias da Europa socialista, bem mais sofisticada.

Através do canal oficial aberto por mostras oficiais, cineastas húngaros, alemães, búlgaros e de outros países socialista também vieram a Cuba. Tais realizadores quase sempre chegavam, como os cineastas soviéticos (os mais constantes na Ilha), acompanhados de belas e jovens atrizes, que serviam como garotas-propaganda.<sup>94</sup> Nas

---

<sup>92</sup> Informações obtidas no depoimento de Jesús Barquet em janeiro de 2005, em São Paulo, algumas citadas em MEDINA, Rubén. “El fenómeno ICAIC y la política cultural cubana (1959-2005)”. *Digit*, 2006, pp. 8-9.

<sup>93</sup> ALMENDROS, Nestor. “Festival de Cine de la China Popular”. *Bohemia*, ano 52, núm. 45, 06/11/1960. *Cinemanía*, pp. 108-109.

<sup>94</sup> CANEL, Fausto. “Primera Semana de Cine Húngaro. Entrevista con Janos Hersko”. *Cine Cubano*, núm. 6, 1962, pp. 27-29; “Semana de Cine Soviético”. *Cine Cubano* núm. 39, 1967, pp. 29-32. Frank Boyer, foi o convidado da *Semana de Cine de la RDA*, realizada em 1962, e o roteirista búlgaro Valeri Petrov foi o membro da comitiva que abriu a “Primera Semana de Cine Búlgaro”, em 1965, uma mostra retrospectiva do cinema búlgaro, com a presença desse roteirista, da atriz Guinga Stáncheva e de Boris Vapzarov, primeiro vice-ministro de Cultura desse país. “Primera Semana de Cine Búlgaro”. *Cine Cubano* núm. 27, 1965, pp. 14-15.

delegações vinham também alguns funcionários do governo ligados às instâncias governamentais de Cultura, em seus países, presença que evidenciava o caráter e os interesses políticos dessas mostras de cinema<sup>95</sup>.

Tais semanas eram organizadas com muita expectativa pelos cineastas do ICAIC. Em 1962, por exemplo, a *I Semana del Cine Polaco* contou com a presença do famoso Andrzej Wajda, já anunciada meses antes na revista *Cine Cubano*.<sup>96</sup> Os cineastas cubanos, ao analisarem o cinema polonês, mais sofisticado e dialético que a média dos filmes soviéticos, debatiam entre si, buscando explicações para essa superioridade na experiência histórica. Alguns alegavam que o fato do país haver sido libertado do nazismo pelos soviéticos, mas ter sofrido depois com o stalinismo, havia propiciado o desenvolvimento de um apurado senso crítico<sup>97</sup>. Enquanto que as tendências do cinema europeu de países capitalistas eram mais facilmente criticadas pelos intelectuais e dirigentes comunistas, como o *free cinema*, a *nouvelle vague* ou o neo-realismo italiano, o cinema socialista europeu era observado com maior cuidado, e se referir a ele publicamente ou na imprensa era menos arriscado para os cineastas.

As visitas das delegações estrangeiras socialistas ocorreram ao longo dos anos 60, mas a frequência caiu muito, após o apoio de Cuba à invasão soviética em Praga, em 1968, ano em que também se realizou o *Congreso Cultural de La Habana*, com novas determinações para a política cultural. Até essa época, a revista *Cine Cubano* deu razoável cobertura à produção tcheca e polonesa, que contava com a admiração de vários cineastas que, mesmo comprometidos com o novo governo, começavam a conhecer as “dores e delícias” da burocracia no regime socialista<sup>98</sup>. Alfredo Guevara, mesmo sendo comunista,

---

<sup>95</sup> “II Semana de Cine Húngaro” e SADERMAN, Alejandro. “Conversación informal con Istvan Gaal”. *Cine Cubano* núm. 36, 1966, pp. 41-45. A delegação húngara, por exemplo, era composta pelo diretor em questão, as atrizes Andrea Drawota e Edit Johan, e autoridades: Miklos Szinetar (chefe da delegação) e Edit Toth (responsável pela distribuição cinematográfica).

<sup>96</sup> Antes de sua chegada, a revista divulgava as opiniões de Wajda sobre Cuba, um “país da juventude”, conforme suas palavras. GUEVARA, A. “Declaraciones de Andrzej Wajda sobre Cuba” *Cine Cubano* núm. 8, 1962, p.1 A Semana do Cinema Polonês foi realizada de 11 a 14 de outubro, com filmes de Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Jan Rybkowski e Andzey Munk.

<sup>97</sup> Ver opinião do cineasta Alberto Roldán em IZNAGA, Diana. “A propósito de Colina Lênin”. *Cine Cubano* núm. 8, 1962, pp. 59-65, os comentários sobre Wajda em LEFÈVRE, Raymond. “Críticas a Cenizas y Diamantes”, *Cine Cubano* núm. 14-15, 1963, p.71-81, e os artigos que aclamavam Kawalerowicz como um dos melhores diretores do mundo: RODRÍGUEZ ALEMÁN, M. “Kawalerowicz” e MANET, E. “Madre Juana de los Ángeles”. *Cine Cubano* núm. 13, 1963, pp. 21-25; 26-28.

<sup>98</sup> Ver GARCÍA MESA, Héctor. “Cine Checoslovaco: impresiones”, *Cine Cubano* núm. 16, 1963, p. 1-7 e “Notas sobre Rossellini, Ingmar Bergman e Milos Forman”, *Cine Cubano* núm. 41, 1967, p. 38.



não poupava críticas ao stalinismo, nesse período. Assim, não causa estranhamento que nessa época a revista elogiasse a dupla tcheca Janso Kadar e Elmar Klos, por realizar um filme que denunciava os erros do stalinismo<sup>99</sup> e aplaudisse as obras de Tarcovski<sup>100</sup>, do cineasta húngaro András Kovács<sup>101</sup> ou do búlgaro Zoltan Varkonyi<sup>102</sup>.

Além disso, as produções desses cineastas, via de regra, costumavam agradar também um setor do público cubano (principalmente aquele já familiarizado com o cinema europeu), como percebemos nesse depoimento:

*(...) el espectador cubano iniciado recibía además con enorme beneplácito e íntima complicidad los sarcásticos filmes checos de los años 60 (Milos Forman), los desmadres existenciales de Cibulski (el James Dean del mundo socialista), los inesperados finales del cine húngaro, los atrevimientos formales de Miklos Jancso y los desafíos temáticos de Andrei Tarkovsky, Roman Polanski y Andrzej Wadja, entre otros. (...) el temor a que cierto film atrevido del campo socialista fuera retirado de pantalla de un momento a otro lo magnificaba ante nuestros ojos; el anuncio de que Andrei Rubliov de Tarkovsky – aunque premiada en Cannes, prohibida por muchos años en la URSS – se iba a exhibir solamente un día en la Cinemateca de Cuba de La Habana despertaba rumores, expectativas, hogueras.<sup>103</sup>*

O gradual “sumiço” dessa cinematografia, em Cuba, no final da década, estrangulou um debate sobre as vanguardas, sobre a utopia de se fazer um cinema experimental, moderno e comprometido, ao mesmo tempo. Havia um consenso, por parte dos cineastas, da necessidade de se defender a Revolução, mas também havia um grande afã pelo novo e um temor de que em Cuba houvesse uma prática de condenação das vanguardas, como havia ocorrido na URSS (lembramos a mesa redonda realizada pelo ICAIC, em 1962 - *Qué es lo moderno en el arte?*, comentada no item anterior, que procurava apontar as injustiças cometidas com artistas, pelo stalinismo). Ainda assim, o cerceamento ocorreu, nos anos 70, mas desses intercâmbios iniciais restou uma experiência que foi bastante valiosa para os

<sup>99</sup> Seus filmes *La muerte se llama Engeschen* (1963), *El acusado*, (1964) e *La tienda de la calle mayor* (1965) tiveram boa acolhida da crítica cubana. SADERMAN, Alejandro. “El Acusado”. *Cine Cubano* núm. 27, 1965, pp.34-38.

<sup>100</sup> PINEDA BARNET, Enrique. “Las pasiones según Andrés”. *Cine Cubano* núm. 37, 1966, pp. 47-60. Esse artigo trás uma descrição detalhada do filme *Andrei Rubliov* do diretor que já havia feito *La infancia de Ivan*, elogiadíssimo em Cuba.

<sup>101</sup> GUTIERREZ ALEA, Tomás. “Notas sueltas sobre un viaje”. *Cine Cubano* núm. 38, 1966, pp. 35-43.

<sup>102</sup> GARCÍA MESA, Héctor. “Foto Haber. Suspense en Budapest”. *Cine Cubano* núm. 27, 1965, pp. 44-46.

<sup>103</sup> 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*, Xalepa (México), núm. 85, enero-marzo 1993, p. 121.

cineastas. Nas discussões sobre a *nouvelle vague*, cujos filmes apresentavam qualidade plástica e ambigüidades tão instigantes como às das obras dos cineastas do Leste Europeu, para os cineastas cubanos, percebemos algumas das “lições” por estes aprendidas e experimentadas posteriormente em suas obras.

### 3. A *nouvelle vague* em debate

O ICAIC, entidade com fins pedagógicos explícitos em sua lei de criação, sempre teve a obrigação de contribuir para a conscientização e a formação política das massas<sup>104</sup>. Essa tarefa oficial vinha junto com a cobrança, do governo, de que os cineastas abdicassem da livre experimentação em nome das bandeiras políticas e do entusiasmo revolucionário que tomava conta de todos os setores. Ainda assim, a preocupação em não abrir mão da qualidade estética e da liberdade do artista, a recusa às fórmulas prontas apareceram nos artigos e debates realizados desde o primeiro ano de existência do ICAIC, como vimos. O encantamento dos cubanos com a *nouvelle vague*<sup>105</sup> (*nueva ola*, em Cuba), se explica a partir dessas preocupações.

A revista *Cine Cubano*, em seus primeiros números, publicava com freqüência artigos da revista *Cahiers du Cinéma* e ensaios que testemunhavam o interesse dos cineastas em conhecer essa vertente. Os esforços dos cineastas e críticos ligados aos *Cahiers* em esmiuçar os códigos específicos da linguagem cinematográfica, em produzir uma teoria sobre o autor e a platéia, dentre outras preocupações, atraíam a atenção dos cubanos, e em outras revistas como *Bohemia*, percebemos grande aprovação do cinema francês na Ilha, inicialmente. Em 1960, o crítico de cinema dessa revista, Néstor Almendros conferia “cinco estrelas”, sua melhor avaliação, ao filme *Hiroshima mon amour*, de Alain

<sup>104</sup> Conforme as palavras de Alfredo Guevara: *La revolución ha abierto a miles de campesinos, la oportunidad de conocer una forma de expresión artística contemporánea de la importancia y posibilidades de información y culturización que es el cine*. GUEVARA, A “El punto de partida... Intervención en el XII Congreso del Sindicato Nacional de Trabajadores de Artes y Espectáculos, Teatro de la CTC, 25/08/1966” in *Tiempo de fundación*. Op. Cit, p. 134.

<sup>105</sup> A *nouvelle vague* surgiu entre 1958 e 1960, com os primeiros filmes de Louis Malle, François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais, Eric Rohmer e Jean-Luc Godard. A revista *Cahiers du Cinéma*, da qual vários desses cineastas eram colaboradores, teve papel importante na difusão e na teorização desse movimento, que inovou ao introduzir poéticas narrativas, exploração da tensão psicológica dos personagens, metalinguagem, experimentalismo, dentre outros elementos. Enciclopédia Salvat del 7º Arte, Tomo 5, “El cine de vanguardia”. Op. Cit, pp. 223-224; 246-251. MacCABE, Colin. “O Grupo Dziga Vertov” (Trad. Priscila Adachi) in ALMEIDA, J. Op. Cit., p.25.

Resnais e votava em *Les 400 coups*, de François Truffaut como um dos melhores filmes do ano<sup>106</sup>. Guillermo Cabrera Infante, também nesse ano, em entrevista a esse crítico, afirmava, não perdendo a oportunidade de “alfinetar” o ICAIC, que esperava que um dia Cuba pudesse ter uma Cinemateca como a francesa, e manifestava seu desejo de que Jean Rouch viesse à Ilha para apresentar seu filme sobre a questão negra e a discriminação racial (*Moi, un noir*), tão pertinente à sociedade cubana, na sua opinião.<sup>107</sup>

Entretanto, nos anos que se seguiram à adoção do socialismo, os filmes que não tratavam explicitamente de questões políticas e sociais, mas que eram considerados bons pela maioria dos cineastas, ficaram numa espécie de “limbo” no ICAIC: não eram massacrados pela crítica e nem podiam ser celebrados, naquele novo contexto. O cinema francês é o melhor exemplo dessa situação.

As várias campanhas de estímulo à alfabetização e à educação em geral contribuíram para que se passasse a pensar, em termos de política cultural, prioritariamente em atividades e programações de caráter massivo, direcionadas a um público sem “erudição”, que precisava ser prontamente educado, em todos os sentidos (estética, moral e politicamente).<sup>108</sup> Naturalmente, para alguns cineastas não era fácil abrir mão de suas expectativas pessoais em nome das linguagens fáceis e das referências populares. Isso não significa que a maioria dos cineastas desaprovasse o esforço coletivo de levar arte e educação às massas – ao contrário, a aprovação do caráter pedagógico da política cultural era muito grande. O que ocorria era uma tensão muitas vezes sequer verbalizada, entre a pesquisa estética e a mensagem política, em suas obras. Assim, percebemos nos filmes do período uma certa oscilação, muitas vezes na mesma obra, entre o apelo popular, simplista, e as citações “eruditas”. O segundo e o terceiro filme de Alea, *Las doce sillas* e *La muerte de un burócrata* espelham certa “esquizofrenia” de estilos: ambos mesclam dilemas existenciais típicos da *nouvelle vague* com a *chanchada* (cenas de pura comédia pastelão),

<sup>106</sup> ALMENDROS, N. *Cinemanía*. Op. Cit, pp. 14-15.

<sup>107</sup> Cabrera Infante aludia à experiência que já havia sido empreendida por Germán Puig e o já falecido Ricardo Vigón (desafetos de Guevara, como ele próprio), com a colaboração do diretor da instituição francesa, Henri Langlois, como abordou VINCENOT, Emmanuel. “Germán Puig, Ricardo Vigón et Henri Langlois, pionniers de la Cinemateca de Cuba”. *Revista Caravelle*, Université de Toulouse, núm, 83, decembre 2004. ALMENDROS, N. “Europa 1960. Una conversación con G. Caín”. *Bohemia*, año 52, núm. 52, 25/12/1960. Idem, pp. 132-136.

<sup>108</sup> Além da Campanha de Alfabetização de 1961, o governo encampou o *plan de becas* (que contemplou 200 mil jovens), a *campana por el sexto grado* e, no setor artístico, a criação de *Escuelas de Arte e Escuelas de Instructores de Arte*, profissionalizantes. Idem, p. 129.

momentos de metaligagem cinematográficas (surrealismo a Buñuel, fotografia inspirada no neo-realismo italiano) e melodrama convencional, bem como passagens cuja decodificação pressupunham um certo repertório cultural (ironias políticas, comentários sobre pintura abstrata, dissonantes trilhas sonoras).

Essa “esquizofrenia” foi logo apontada por funcionários do *Consejo Nacional de Cultura*, e pelos comunistas “dogmáticos” que cobravam maior clareza das mensagens e condenavam o que chamavam de *arte conflictiva*, alienada. Os cineastas também se dividiam em relação aos caminhos a serem tomados, ao posicionamento público em relação aos sedutores e metafóricos filmes europeus que assistiam. Procuraram discutir a questão, usando o espaço do cine-debate promovido pelo Instituto. O primeiro cine-debate do ICAIC discutiu justamente um filme que causara certo desconforto, *Una lección de amor* do diretor sueco Ingmar Bergman e, de modo mais amplo, a *nouvelle vague*. A motivação para o debate desse movimento ficou registrada na revista *Cine Cubano* número 1, em 1960, que trouxe cinco artigos sobre o assunto. Nesse número predominaram as críticas ao hermetismo de muitos temas, às dificuldades de compreensão, pelo grande público, da “mensagem” presente nesses filmes. Também era condenada a “pouca dramaticidade” das interpretações dos atores.

De um modo geral, nesses artigos, teóricos e cineastas – George Sadoul, Eduardo Manet, René Jordan - procuravam avaliar a contribuição desse movimento, a *nouvelle vague*, e seu nível de criticidade. Por um lado, valorizavam o fato de os diretores europeus terem produzido à margem do mercado, dos “vícios” de Hollywood e terem denunciado o vazio da burguesia. Quanto à recepção do cinema norte-americano cabe notar que, durante toda a década de 60, foram publicados na *Cine Cubano* artigos bastante agressivos, como os dedicados à série “007” transcritos de revistas francesas entusiastas da *nouvelle vague*, como *Les Temps Modernes*<sup>109</sup>. Por outro lado, os críticos cubanos, apontavam que a atitude de denunciamento presente na *nouvelle vague* não necessariamente instigava o público à reação, disseminando, às vezes, até um certo conformismo ou niilismo perante a realidade capitalista. Nesse sentido, no segundo número da revista *Cine Cubano*, Julio García Espinosa saiu em defesa de um cinema anticonformista, mostrando como Buñuel, Chaplin e

---

<sup>109</sup> LEVY, Michel e ZALZMAN, Abraham. “Bond Desenmascarado. Dos notas sobre el film Goldfinger” e WAGNER, Jean. “Richard Sorge o el anti-James Bond” [Reproduzido de *Les Temps Modernes*, núm. 236, janvier – 1966]. *Cine Cubano* núm. 35, 1966, pp. 1-6 e pp. 7-13.

Eisenstein personificavam um tipo de cineasta engajado e criativo, antítese dos franceses. A “*nueva ola*” continuaria aparecendo nos números seguintes, mas de forma mais discreta.<sup>110</sup>

Os filmes franceses preferencialmente comentados eram aqueles de conteúdo político evidente, que traziam referências ao colonialismo francês na Argélia, como *Muriel* (1963) de Alain Resnais ou os documentários militantes de Ivens e Marker. Ao mesmo tempo, junto com os franceses, cineastas poloneses, húngaros e tchecos iam ganhando espaço e atenção nas publicações – espaço menos problemático, uma vez que se tratavam de cineastas “socialistas”.

Eduardo Manet, crítico e cineasta cubano que havia vivido vários anos na França antes da Revolução (país no qual buscava asilo, ainda nos anos 60), procurou sintetizar as características da *nouvelle vague*, num artigo da *Cine Cubano*, em 1966. Os aspectos que ele aponta são interessantes para apreendermos o que mais chamava a atenção da crítica cubana, nessa época: câmera na mão, corte direto, uso das cores em função da ação e do efeito plástico, abundante utilização da elipse, da ironia, interpretação de personagens cínicos por jovens atores.<sup>111</sup> Essas características, admiradas, vinham ao encontro das buscas estéticas um pouco reprimidas, que haviam tomado o lugar do entusiasmo pelo neo-realismo e acompanhavam a admiração geral pelo *free cinema* e pelas escolas do Leste Europeu .

Nesse sentido, alguns cineastas em especial – Godard e Antonioni – são referências inspiradoras para a cinematografia cubana dessa fase. Jean-Luc Godard era uma influência “delicada” e pouco comentada pela crítica, apesar de várias declarações de época atestarem a identificação dos cubanos com a obra desse mestre. A inacessibilidade de seus filmes pelo grande público (dada a montagem não convencional e outros elementos experimentais) sempre foi condenada pela crítica cubana, mas era particularmente admirado seu empenho em produzir filmes-ensaios.<sup>112</sup> O reconhecimento da validade dessa pretensão de Godard se estendia a sua ousadia em produzir fora do circuito comercial, em procurar estimular o debate político e a reflexão sobre o papel do cineasta, bem como a atitude de se auto-definir

---

<sup>110</sup> Há a reprodução de artigos franceses, como este que procura valorizar Georges Franju, a despeito de sua constante comparação com Resnais, considerado superior: THIRARD, P. L. “Defensa e ilustración de Georges Franju”. Trad. José de la Colina. *Cine Cubano* núm. 17, 1964, pp. 55-59.

<sup>111</sup> MANET, E. “El hombre de Rio”. *Cine Cubano* núm. 31-32-33, 1966, pp148-149. Manet critica a comédia homônima de Philippe de Broca, interpretada por Paul Belmondo.

<sup>112</sup> CANEL, Fausto. “¿Godard sí, Godard no? *Cine Cubano* núm. 21, 1964, p. 49-52.

como “um operário do audiovisual” que gostava de refletir sobre as transformações do mundo<sup>113</sup>. Filmes como *Pierrot le fou* (1965), *La chinoise* (1967) suscitavam grande interesse dos cineastas cubanos, cujo acesso a filmes assim, entretanto, era possível apenas nas mostras no ICAIC (cada vez menos voltadas a esse tipo de produção) ou em viagens a festivais europeus. Um dos cineastas que gozavam dessas oportunidades era Tomás Gutiérrez Alea, que assumia serem Godard e Buñuel os seus cineastas preferidos, pois: *En los dos, de muy diferente manera, está presente un sentido o un ansia de libertad y una vitalidad excepcionales. Buñuel en lo que dice, y Godard en como dice*<sup>114</sup>.

Em fevereiro de 1968, Godard esteve em Cuba, acompanhado de sua esposa Anne Wiazeminsky, e foi recebido pelos nomes mais célebres do ICAIC: Alea, Guevara, Santiago Alvarez e García Espinosa. Realizou algumas filmagens, assessorado por Ivan Nápoles (principal assistente de Alvarez) e Saul Yelín (produtor) e proferiu uma palestra no ICAIC. As reportagens sobre sua visita a Cuba, que seria seguida de uma temporada nos EUA, foram muito cautelosas, como se procurassem justificar a presença na Ilha de alguém que continuava a ser criticado por sua “estética pequeno-burguesa”. Não foram feitas entrevistas e nem artigos densos: uma “resenha gráfica” (espécie de foto-reportagem, com pouquíssimo texto escrito) publicada na revista *Cine Cubano* trazia fotos do casal nas filmagens e a vaga definição de sua estética como “personalíssima”, “anti-convencional”.<sup>115</sup>

O incômodo provocado pela obra de Godard, em particular, e pela *nouvelle vague* em geral, era causado pela discussão da autonomia da linguagem cinematográfica, bandeira perigosa, em Cuba, no contexto de uma política cultural que pretendia assegurar o compromisso ideológico acima de qualquer coisa. Como defender um cinema popular, politizado, “anti-burguês”, antiimperialista e assumir que havia qualidade no cinema francês (e no tcheco, no polonês...), em sua inventividade, em sua contribuição para a estética cinematográfica? Essa era a equação difícil que os cineastas cubanos enfrentavam, e que no caso da *nouvelle vague* era mais problemática do que em relação a outras correntes polêmicas, como o *free cinema*, pois este, apesar da liberdade formal, era mais voltado a retratar o povo, o meio operário, sendo portanto menos carregado de referências do

---

<sup>113</sup> GODARD, Jean-Luc “‘La vida moderna’, ensayo tomado de *Le Nouvel Observateur*”. *Cine Cubano* núm. 40, 1967, p. 36-39.

<sup>114</sup> GUTIERREZ ALEA, Tomás. “Notas sueltas de un viaje”. *Cine Cubano* núm. 38, 1966, p. 37.

<sup>115</sup> “Godard visita Cuba. Breve reseña gráfica”. *Cine Cubano* núm. 48, 1968, pp. 34-40.

“capitalismo vulgar”, do universo “burguês e alienado”, para usar termos de época. Os discretos artigos e resenhas na imprensa testemunham essa encruzilhada, ao insistirem numa reiterada ponderação de que essa cinematografia era válida apenas “em alguns aspectos”.

Assim como Godard, outro caso individual, o de Michelangelo Antonioni, foi presença polêmica nas páginas de *Cine Cubano*.<sup>116</sup> Apesar da acusação, pela crítica, de que seus filmes possuíam uma série de “defeitos” e eram monótonos, chatos, com péssima direção de atores masculinos, dentre outros problemas, prevalecia o entendimento de que Antonioni, apesar dos pesares, era um grande diretor<sup>117</sup>. A angústia existencial, a neurose, as buscas desesperadas presentes em seus filmes eram vistas como crônica da desordem moral existente na sociedade capitalista. Pastor Vega, Humberto Solás e Tomás Gutiérrez Alea incorporaram elementos da produção de Antonioni em suas obras, principalmente no que se refere ao tratamento dos personagens femininos e à problematização do desencanto do intelectual na sociedade contemporânea.<sup>118</sup>

No entanto, os cineastas militantes do Partido Comunista eram críticos severos de Antonioni: num artigo em 1964, Fausto Canel teceu pesadas críticas ao filme *Il grito* (1957), mostrando que o argumento era uma tolice do ponto de vista marxista (um rapaz operário que se mata por amor) e que Antonioni, como criador, ainda estava muito preso ao sentimentalismo superficial<sup>119</sup>. Observações semelhantes foram proferidas por um crítico soviético, em 1966, e reproduzidas na Revista: ele chamava Antonioni de filósofo decadentista, e afirmava que seus filmes, no fundo, elogiavam o modo de vida burguês, influenciado mal a juventude e minimizando a importância dos movimentos sociais.<sup>120</sup>

As críticas prosseguiram pela década de 60 adentro, principalmente quando, concorrendo com *Terra em Transe*, o filme *Blow Up* mereceu mais prêmios em Cannes que

<sup>116</sup> Principalmente seus primeiros filmes, dos anos 50 como *Il grito* (1957), e sua famosa trilogia: *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962).

<sup>117</sup> Ver, em *Cine Cubano*: “Sobre el actor de Cine. Reflexiones. Michelangelo Antonioni”, núm. 9, 1962, p. 67-76; GODARD, Jean-Luc. “La Noche, El Eclipse y la Aurora. Entrevista con Michelangelo Antonioni”, núm. 34, 1966, p. 39-49; ONEGA, Daniel. “Por favor, no me hable más de Antonioni”, núm. 63-64-65, 1971, p. 61; PEREIRA, Manuel. “Antonioni: el cineasta con manos de pintor”, núm. 101, 1982, p. 68-73.

<sup>118</sup> Alea declarava que Antonioni o entediava muitas vezes, mas que também lhe dava a chave para encontrar o tom da narrativa, em alguns momentos. CHANAN, Michael. “El diálogo interno en la obra de Tomás Gutiérrez Alea”. In LARRAZ, E. (org) *Voir et lire Tomás Gutiérrez Alea. La mort d'un bureaucrate*. Bourgogne: Hispanística XX. Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques du XXe siècle, 2002, p. 46.

<sup>119</sup> CANEL, F. “El Grito...” *Cine Cubano* núm. 17, 1964, pp. 47-50.

<sup>120</sup> RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario. “Habla Novogrudski”. *Cine Cubano*, núm. 35, 1966, p. 31.

a produção glauberiana. *Cine Cubano* considerou tal resultado uma injustiça, e mesmo tendo publicado uma entusiasmada entrevista sobre a produção desse filme, a revista apresentou, pouco depois, um artigo condenando a obra, por não explorar a questão da “consciência”, e ser um filme “senil”<sup>121</sup>.

A onda de nacionalismo e o “fervor socialista” que se apossou da política cultural cubana contribuiu para que os filmes da *nouvelle vague* passassem a ser mais duramente criticados nas resenhas, nos anos 70. Ainda assim, o encantamento dos cineastas cubanos com seqüências de filmes de Resnais, com o frescor das abordagens de Agnès Varda, a provocativa intensidade de Antonioni, dentre outros méritos do cinema europeu de vanguarda nunca desapareceu totalmente das páginas da revista, e traços deles podem ser encontrados de forma fragmentada (e nem sempre bem resolvida) na filmografia cubana. A disposição geral sempre fora a de aproveitar, antropofagicamente, o alimento da cinematografia ocidental e reprocessá-lo em Cuba.

Finalizando, apesar do gradual “fechamento” oficial de Cuba em relação a determinadas cinematografias, ao longo da década de 60, é inegável que a circulação intensa de cineastas e filmes de diversas tendências, enquanto houve, contribuiu para a constituição de uma postura estética variada e receptiva, por parte dos cineastas do ICAIC. Ao mesmo tempo, tal circulação gerou debates, polêmicas e controvérsias, que encontraram terreno fértil em função das disputas no âmbito da política cultural, que explicam a aceitação e recusa do neo-realismo italiano e do *free cinema*, ao mesmo tempo.

Tais disputas, somadas aos dilemas que cercaram a busca de uma identidade do cinema cubano, foram férteis no campo da ficção, setor onde foram realizadas algumas co-produções com os países socialistas, que evidenciaram concessões, tensões e incompatibilidades. A tentativa malograda de parceria com a cinematografia soviética, as apropriações e contestações de elementos do realismo socialista, como o “herói positivo” e a discreta assimilação do cinema de vanguarda (como a *nouvelle vague*) evidenciam as diversas faces do contato do cinema cubano com as cinematografias estrangeiras, nos anos 60. Os filmes cubanos mais interessantes, em nossa opinião, são justamente aqueles que

---

<sup>121</sup> Respectivamente: CAPELLE, Anne. “Antonioni filma The Blow Up”, *Cine Cubano* núm.41, 1967, p. 32-37 e “Cannes: Blow Up o Tierra en Transe”. *Cine Cubano* núm. 45-46, 1967, pp. 99-106.



encerram a tensão entre os dois pólos vigentes - a investigação estética e o compromisso político - buscando formas de conciliação.<sup>122</sup>

No próximo capítulo, analisaremos a *Crise de 1963*, um momento especial de convergência de debates políticos e estéticos sobre o cinema que extrapolaram as fronteiras do *ICAIC* e, como em 1961, mobilizaram personalidades do meio cultural cubano. Abordaremos também a interlocução do Instituto com o *nuevo cine latinoamericano*, movimento que ganhou significativo espaço em Cuba ao longo dos anos 70, e resultou na acolhida de vários realizadores latino-americanos que se viram impossibilitados de filmar nos seus países, por razões políticas ou econômicas.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Nesse sentido, há uma interessante perspectiva de análise em GUNDERMAN, Christian. “Entre observación desprendida y dinamización emocional: algunos comentarios sobre los Nuevos Cines Latinoamericanos en Argentina, Brasil y Cuba”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Universidad de Tel Aviv, vol. 17, núm. 1, enero-junio 2006, pp. 105-133.

<sup>123</sup> O crítico de cinema Alejandro Leyva fez um inventário das dezenas de produções latino-americanas que contaram com alguma colaboração do *ICAIC*, *instituto* que serviu de refúgio a cineastas e técnicos latino-americanos perseguidos pelos governos militares de seus países. LEYVA, Alejandro. “Extranjeros en el cine cubano”. In GONZÁLEZ, Reynaldo. *Coordinadas del Cine Cubano 1*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2001, pp. 193-205.