

## Cap. 3 - Debates e projetos em torno do “cinema revolucionário”

### 1. O ICAIC e as disputas políticas no meio cultural: a *Crise de 1963*

As questões culturais que se tornaram o centro de acirradas polêmicas, em alguns momentos da história cubana estão relacionadas diretamente com questões de natureza política. Após o *Caso P.M.* em 1961, novos acontecimentos retomaram questões discutidas nas reuniões da Biblioteca Nacional e atualizaram o cenário da disputa política no meio cultural<sup>1</sup>. Ao analisar episódios ocorridos no final do ano de 1963 e início de 1964, constatamos que “cultura e política não se distinguem quando colocadas como pressupostos de uma esfera pública ou de um espaço de debates sobre os rumos da vida nacional”.<sup>2</sup>

Nesse período, dois debates sobre cinema se destacaram na imprensa cubana e mobilizaram o meio cultural<sup>3</sup>. A chamada *Crise de 1963* foi gerada por conflitos entre os membros do ICAIC e os chamados “comunistas dogmáticos”, a partir das discussões sobre as tendências cinematográficas européias, que abordamos no capítulo anterior. Do ponto de vista das instituições, representou um verdadeiro “cabo de guerra” entre o Instituto de Cinema, de um lado, e a Universidade de Havana e o Conselho Nacional de Cultura, de outro, em relação às diretrizes estéticas e ideológicas no plano da cultura. Além disso, implicou uma definição política de Alfredo Guevara em relação ao grupo com o qual integrava o mesmo partido, antes da Revolução (*PSP*): esse grupo passara a representar uma ameaça ao seu poder, como dirigente da mais importante instituição cultural, porque disputava com ele espaços oficiais e maior visibilidade no meio cultural cubano.

Em 1963, o governo soviético buscava restabelecer o bom relacionamento que vinha mantendo com Cuba antes da Crise dos Mísseis (1962). Fidel Castro, com sua equipe, fez duas visitas à URSS em menos de um ano, convidado por Krushchev, que

---

<sup>1</sup> Nesse sentido foram anos especialmente conturbados, no meio cinematográfico: 1961, 1963, 1968, 1971, 1975, 1982 e 1991.

<sup>2</sup> CZAJKA, Rodrigo. “Páginas de Resistência. Intelectuais e Cultura na Revista *Civilização Brasileira*”. Campinas. Dissertação de Mestrado. Depto. de Sociologia – Unicamp, 2005. p. 12.

<sup>3</sup> Há um minucioso mapeamento desse debate em MARTÍNEZ PÉREZ, L. *Los hijos de Saturno. Para una historia política y cultural de la intelectualidad cubana (1959-1971)*. México, D.F. Tese de Doutorado em História, 2001, pp. 71-77.

resultaram, em 1964, no compromisso do governo soviético em comprar açúcar cubano a preços bastante favoráveis à Ilha<sup>4</sup>. Durante todo esse período de reaproximação e negociação econômica, os intelectuais e artistas cubanos discutiram os prós e contras do vínculo com a URSS, e nesse contexto se desenrolaram os debates que apresentamos a seguir.

### 1.1. Primeiro debate: o “pecado original” dos intelectuais

- Cineastas e direção do *ICAIC* desafiam “dogmáticos” no *La Gaceta de Cuba*

O primeiro debate, que envolveu cineastas do *ICAIC* e professores de marxismo da *Escuela de Letras de la Universidad de La Habana*, teve início com a repercussão de um texto, com ares de manifesto, intitulado *Conclusiones de un debate entre cineastas*, publicado no *La Gaceta de Cuba* em 03/08/1963 e assinado por 29 cineastas.<sup>5</sup> Esta publicação pretendia dar continuidade a uma discussão que se iniciara num debate público, na Universidade. O debate, de fato, acabou se estendendo e foi alimentado por dez artigos publicados não só no *La Gaceta de Cuba*, mas também na revista *Cine Cubano* entre agosto de 1963 e março de 1964<sup>6</sup>. Nesses artigos foram discutidas concepções marxistas de estética, além de problemas clássicos do socialismo como o perigo do dogmatismo na definição de “arte revolucionária”, a herança da cultura burguesa, o papel dos intelectuais e sua afirmação como “revolucionários”. Os protagonistas foram alguns cineastas do *ICAIC* - mais precisamente Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea e Jorge Fraga - e intelectuais considerados “dogmáticos” como o professor Juan Flo da *Escuela de Letras* e outros comunistas ligados ao *Consejo Nacional de Cultura*: Edith García Buchaca e Sergio Benvenuto.

<sup>4</sup> Fidel foi recebido com todas as honras em Moscou em abril de 1963, e o governo soviético fechou um acordo de compra de grande quantidade de açúcar até 1970, em sua segunda visita, em janeiro de 1964. GOTT, R. *Cuba: uma nova história*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 239-240

<sup>5</sup> Esse documento também foi publicado na *Cine Cubano* núm. 14-15, 1963, pp. 15-17. Assinaram: Júlio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Raúl Molina, Manuel Pérez, Ramón Piqué, Oscar Valdés, Humberto Solás, Miguel Torres, Alberto Roldán, Iberê Cavalcanti, Fidelis Sarno, Antonio Henriquez, Pastor Vega, José de la Colina, Sara Gómez, Octavio Cortázar, Mario Trejo, José Massip, Roberto Fandiño, Ildefonso Ramos, Jorge Fraga, Amaro Gómez, Fernando Villaverde, Octavio Basilio, Pedro Jorge Ortega, Manuel Octávio Gómez, Fausto Canel, Nicolás Guillén, Fermín Borges.

<sup>6</sup> Listamos todos os artigos da *Crise de 1963* nos Anexos.

A primeira “provocação” publicada na imprensa havia sido iniciada por Julio García Espinosa, meses antes do debate na Universidade<sup>7</sup>. Ele criticava a atitude sectária dos marxistas dogmáticos, de quem cobrava melhores critérios de seleção que impedissem posturas maniqueístas, como a aprovação do realismo e a condenação do abstracionismo. Depois desse artigo, os dois “lados” acabaram tendo um confronto direto na *Escuela de Letras* da Universidade de Havana, em julho de 1963. Nessa ocasião, uma forte discussão ocorreu entre Tomás Gutiérrez Alea e o professor Juan Flo, que não foi finalizada naquele evento e resultou na redação do texto-manifesto mencionado. A través dele, os cineastas se declaravam contrários à oposição entre cultura burguesa e cultura proletária, pois a cultura era apenas “uma”. Também defendiam a liberdade formal e a premissa de que formas artísticas não tinham caráter classista, sendo portanto errôneo suprimir ou proibir certas expressões estéticas.

Essa postura era endossada por Alfredo Guevara que, cauteloso, afirmava não compartilhar da fundamentação teórica dos argumentos dos cineastas, mas que estava de acordo com a intenção deles<sup>8</sup>. Guevara, nessa época, fazia a apologia da liberdade de expressão afirmando que o artista era, e tinha que ser, um “herege” por natureza: *el trabajo intelectual verdadero (...) no rechaza la herejía y se compromete en la búsqueda. (...) La revolución artística no puede aceptar ‘santos’ y mucho menos ‘dogmas’. Esto supone libertad absoluta, y absoluta lucidez, coherencia absoluta.*<sup>9</sup>

Julio García Espinosa, por sua vez, contestava um argumento alegado pelo lado adversário de que uma arte realmente revolucionária só brotaria de uma nova geração, defendendo a posição dos cineastas como uma equipe equilibrada: nem “dogmática”, nem “decadente”<sup>10</sup>. Defendendo seu próprio grupo dentro do *ICAIC* (o dos “veteranos” que já trabalhavam com cinema antes da Revolução), em relação aos cineastas mais jovens, menos “contaminados” pelo passado, García Espinosa deixava o espírito de “equipe” de lado e protestava contra *la idea de que una actitud amplia frente a los problemas artísticos*

<sup>7</sup> Cineasta ex-militante do *PSP*, que participou do *ICAIC* desde o início de sua fundação e exerceu o cargo de presidente do *ICAIC* entre 1982 e 1992. A publicação em questão foi: GARCIA ESPINOSA, J. “Vivir bajo la lluvia”. *La Gaceta de Cuba*, año 2, núm. 15, 1/04/63.

<sup>8</sup> GUEVARA, A. “Sobre un debate entre cineastas cubanos”. *Cine Cubano* núm. 14-15, oct-nov 1963, p. 14

<sup>9</sup> GUEVARA, A. “El *Cine Cubano*. 1963”. *Cine Cubano* núm. 14-15, oct-nov 1963, pp. 1-4.

<sup>10</sup> “Decadente” equivalia a ter uma posição que não estava de acordo com o socialismo e sim com a “tradição burguesa” da maioria dos intelectuais. Essa necessidade dos intelectuais e artistas em se afirmarem como geração “autenticamente revolucionária” foi analisada por Silvia Cezar Miskulin em sua Tese de Doutorado “Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)”. Op. Cit., pp. 100-110.

*significa el Jordán de nuestros pecados, o el manto sagrado que nos protege la vida mientras llegan o se crean los ‘nuevos artistas’ (como si para construir el socialismo hubiese que esperar por ‘nuevos obreros’ o por ‘nuevos campesinos’)...*<sup>11</sup>

Contra Guevara, García Espinosa e outros cineastas que haviam assinado o texto-manifesto, pronunciaram-se os comunistas Juan Flo, Sérgio Benvenuto e Edith Garcia Buchaca, ancorando muitas de suas argumentações num texto teórico em prol do realismo socialista publicado pela professora e crítica literária Mirta Aguirre<sup>12</sup>, nessa mesma época. De um modo geral, os comunistas “dogmáticos” insistiam na questão do *pecado original* dos intelectuais cubanos (pecado que também os cineastas carregavam, segundo eles)<sup>13</sup>. O pecado em questão, mencionado também por García Espinosa na citação anterior, consistia na consciência pequeno-burguesa, elitista, que os intelectuais carregavam por serem profundamente marcados por sua origem social e por uma bagagem de concepções e valores anteriores à Revolução<sup>14</sup>. Além disso, no caso de Cuba, esse “pecado” era considerado mais grave porque a maioria dos intelectuais não tinha se engajado na luta que conduziu à vitória da Revolução. Essa alcunha de pecador dada ao intelectual corroborava para sua imagem de “espectador impassível da história”<sup>15</sup>.

Mais do que a não participação no processo revolucionário, o significado subjacente ao “pecado” dos intelectuais, apontado pelos comunistas, era essencialmente sua “herança pequeno-burguesa”, e a incapacidade ou recusa de romper com ela.<sup>16</sup> Sartre era uma referência para esse tema, e em 1965, defenderia a necessidade da luta incessante contra o “pecado original”: “o pensamento do intelectual deve se voltar todo o tempo para

<sup>11</sup> GARCIA ESPINOSA, J. “Galgos y podencos”. *La Gaceta de Cuba*, núm. 29, 05/11/1963, pp. 12-13.

<sup>12</sup> AGUIRRE, M. “Apuntes sobre la literatura y el arte”. *Cuba Socialista*, año 3, julio/1963, pp. 62-82.

<sup>13</sup> Essa avaliação, em Cuba, foi alimentada por interpretações que apontavam a escassa participação da intelectualidade nas lutas contra Fulgêncio Batista e se ancoravam em reflexões extraídas de obras de José Martí. DÍAZ, Duanel. “Desventuras de la ‘conciencia crítica’ en la Cuba del ‘sí’”. Digit, La Habana, 2005. Esse autor identifica a primeira formulação do *pecado original* em: MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. “Por una alta cultura popular y socialista cubana” in *En Cuba y al servicio de la Revolución Cubana*. La Habana: Unión, 1963, p. 159.

<sup>14</sup> E em Cuba ser rotulado de “pequeno-burguês” era bastante grave pois o termo denotava a incapacidade do indivíduo em aceitar ou se adaptar ao socialismo, por limitações ideológicas decorrentes de sua origem social e de sua falta de consciência política.

<sup>15</sup> Devido a várias razões como a recusa da luta armada, as dúvidas sobre a adequação do momento político, a escolha por outras formas de colaboração ou, simplesmente, a pouca idade no momento da Revolução, poucos cineastas e artistas pegaram em armas em 1958 e 1959.

<sup>16</sup> Esse tema - o “pecado original” dos intelectuais - era um assunto bastante debatido nos anos 60, candente na Europa desde o famoso *Caso Dreyfus*. Ver SILVA, Helenice Rodrigues. *Fragmentsos da história intelectual. Entre questionamentos e perspectivas*. Campinas: Papyrus, 2002.

si mesmo, para se apoderar sempre como universalidade singular, quer dizer, singularizada secretamente pelos preconceitos de classe inculcados desde a infância, mesmo que acredite ter deles se desembaraçado e ter chegado ao universal”<sup>17</sup>.

Dentro das organizações políticas, nos anos 60, era comum certa desconfiança em relação à capacidade dos intelectuais em executarem certas missões ou assumirem posições de liderança. O sociólogo Marcelo Ridenti comenta que havia um “voluntarismo antiteórico” na maioria dos grupos armados brasileiros: os intelectuais raramente gozavam de posição orgânica de destaque no interior dos grupos políticos e raramente participavam da cúpula do partido.<sup>18</sup> Constatamos, em Cuba, fenômeno semelhante que, neste caso, deu margem aos conflitos tão acirrados.

O debate sobre essa questão se estendeu pelos anos 60 e 70, não só em Cuba como em toda a América Latina, uma vez que a proliferação de movimentos guerrilheiros e a Revolução Cultural chinesa (1966) intensificariam a perspectiva de que o intelectual deveria buscar o igualitarismo começando por si próprio: ele deveria dar mostras de sacrifício, o que implicava a negação de sua condição privilegiada e sua proletarização. Fazia parte de sua missão redentora dar o exemplo, assumir o compromisso com o povo e com a ideologia revolucionária, demonstrar sempre convicção ideológica e se opor ao diletantismo.

A desconfiança para com o intelectual, em Cuba, é patente nos discursos de Fidel e nos textos de Che Guevara.<sup>19</sup> A pusilanimidade dos intelectuais, sua inclinação para a ambigüidade, sua fraqueza e covardia são temas recorrentes de ensaios e artigos sobre a

---

<sup>17</sup> SARTRE, J.P. *Defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994, p. 35 apud. RAMOS, A F. *Canibalismo dos fracos*. Op. Cit.p. 185. Sartre proferiu três conferências no Japão, em 1965, sobre a questão do intelectual, que foram publicadas posteriormente com esse título.

<sup>18</sup> Ridenti cita como exemplo a trajetória de Caio Prado Júnior no Partido Comunista Brasileiro, os depoimentos de Fernando Gabeira e notas do diário de Carlos Lamarca. RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993, p. 161. Também abordam aspectos do papel do intelectual nas organizações de esquerda os seguintes trabalhos: REIS FILHO, D. A. *A Revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1990. GORENDER, J. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

<sup>19</sup> Ver GUEVARA, Ernesto Che. “El socialismo y el hombre en Cuba” (Montevideu, 12/03/1965) in *Ernesto Che Guevara: política e ideología*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1990, pp.236-252. CASTRO, F. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961.

política cultural, e são também tratados em filmes de Tomás Gutiérrez Alea, Sergio Giral, Pastor Vega e Humberto Solás<sup>20</sup>.

Ao longo dos anos 60, vemos que a expressão “pecado original” adquire em Cuba uma dimensão mais ampla, para além da questão da origem burguesa: artistas, literatos, cineastas eram condenados por sua atitude de menosprezo pela problemática social ou de valorização da arte mais do que a ação<sup>21</sup>. Para os comunistas “dogmáticos” o discurso até certo ponto “liberal” dos cineastas expunha essa mácula da origem burguesa irremediável, contra a qual eles deveriam tentar se libertar. Quanto ao cerceamento da liberdade de expressão e à crítica a determinadas formas de arte, os “dogmáticos” argumentavam que a necessidade de submeter a arte burguesa à perspectiva marxista não poderia ser taxada de “dogma”, pois a “heresia” proclamada por Alfredo Guevara não era uma força transformadora e sim “a impotência protestando”.<sup>22</sup>

Alea se empenhou em rebater a tese do “pecado original” e, em sua réplica, abundam propositalmente as metáforas religiosas. Alea acusava os comunistas dogmáticos de serem “caçadores de bruxas” e os desafiava, usando os mesmos termos de seus adversários: *Qué le hace pensar al profesor Flo que él ya se liberó de los demonios pequeñosburgueses en su conciencia? (...) esta actitud contribuye a incrementar un conocido prejuicio contra los intelectuales. Y a partir de ahí, el estímulo a la conocida tendencia a concebir representaciones burocráticas que se hagan cargo de la tutela de las aspiraciones populares al arte y la cultura.*<sup>23</sup> A melhor resposta do cineasta, entretanto, viria através do cinema, em 1966, com o filme *La muerte de un burócrata*, do qual trataremos ao final desse tópico.

Depois de alguns meses, a troca de artigos esmoreceu, não houve mais respostas aos cineastas. No entanto, a polêmica ressuscitaria ao longo da década. Para prejuízo dos cineastas, Che Guevara fez declarações que contribuíram para endossar os argumentos dos

<sup>20</sup> Os dilemas do intelectual diante da luta política são tratados nos filmes de Alea: *Memorias del Subdesarrollo* (1968), *La última cena* (1977), *Los sobrevivientes* (1978) e *Hasta Cierta Punto* (1983); em *Cecilia* (1981), de Humberto Solás; em *Amor en campo minado* (1988) de Pastor Vega, e em *El otro Francisco* (1976) de Sergio Giral, para citarmos alguns exemplos.

<sup>21</sup> OTERO, Lisandro. “Che: la razón en la caballería”. *Revolución y cultura*, núm.2, 15/10/1967.p.4.

<sup>22</sup> FLO, Juan. “Estética antidogmática o estética no marxista?” *La Gaceta de Cuba*, núm. 31, 10/01/1964, p. 11. BENVENUTO, Sergio. “Cultura pequeño-burguesa hay una sola?” *La Gaceta de Cuba*, núm. 33, 20/03/1964, p.16.

<sup>23</sup> GUTIÉRREZ ALEA, T. “Donde menos se piensa salta el cazador... de brujas”. *La Gaceta de Cuba*, núm. 33, 20/03/1964, pp.6-7.

“dogmáticos” em relação à condição dos intelectuais. Em março de 1965, numa carta a Aníbal Quijano, diretor do semanário uruguaio *Marcha*, importante difusor das notícias e crônicas de Cuba revolucionária, Che afirmou: *la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son autenticamente revolucionarios*<sup>24</sup> [grifo nosso]. Para Che, os revolucionários de origem pequeno-burguesa deveriam compensar as deficiências morais, físicas, comportamentais, com rígida preparação política e muito treinamento físico.

Mesmo contrário aos “dogmáticos” no que dizia respeito ao realismo socialista ou à assimilação da influência soviética na política cultural cubana— posições também defendidas pelo *ICAIC* - Che contribuiu, com esse texto, muitas vezes considerado, equivocadamente, a primeira formulação da idéia de “pecado original”, para justificar a cobrança e o maior controle sobre artistas e intelectuais. Também contribuiu para formalizar, em Cuba, a idéia do “homem novo” como um cidadão puro, sem pecado, disposto a qualquer sacrifício em defesa da Revolução e de suas conquistas, idéia sempre presente em seus discursos e nas alusões que se tornaram freqüentes à sua própria figura, depois de sua morte, em outubro de 1967.<sup>25</sup>

## 1. 2. Segundo debate: o “povo” como juiz

- Blas Roca desafia Alfredo Guevara e cineastas em *Hoy*

O segundo debate que marcou a *Crise de 63*, quase concomitante ao primeiro, ocorreu entre julho e dezembro de 1963, concentrando-se nos dois últimos meses desse ano, e foi protagonizado por Alfredo Guevara (que também teve significativa participação no primeiro debate) e pelos editores do jornal *Hoy*, órgão do antigo *PSP*, em torno da

<sup>24</sup> Essa carta foi publicada com o título *El socialismo y el hombre en Cuba* e com o tempo passou a ser considerada como uma das principais sistematizações do pensamento de Che Guevara, que não se proclamava um “teórico” e publicou muito pouco em sua vida. A carta foi publicado também pela revista cubana *Verde Olivo*, em 15/04/1965. GUEVARA, E. C. “El socialismo y el hombre en Cuba” (Montevideu, 12/03/1965) in *Ernesto Che Guevara: política e ideología*. Op. Cit, p. 248.

<sup>25</sup> Che anunciava, em 1965: *En este período de construcción del socialismo podemos ver el hombre nuevo que va naciendo. (...) Todavía es preciso acentuar su participación consciente, individual y colectiva, en todos los mecanismos de dirección y producción (...) Así logrará la total conciencia de su ser social...* GUEVARA, E. C. “El socialismo y el hombre en Cuba”. *Revolución, Letras, Artes*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980, pp. 39, 41. Ver análise do modelo de “homem novo”, em Cuba, em: FERNANDES, F. *Da guerrilha ao socialismo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979, p. 44.

exibição em Cuba, de filmes europeus de vanguarda. Dentre esses editores, Blas Roca, renomado comunista cubano, antigo secretário geral do *PSP* e diretor desse jornal, confrontou-se com Guevara, defendendo em seus artigos (nunca assinados) a posição de que certos filmes europeus eram pouco recomendáveis à formação ideológica da juventude e que não deveriam ser exibidos em Cuba. Guevara, por sua vez, criticava o dirigismo político e defendia o direito de que o povo avaliasse as obras por si mesmo. Através da seção *Aclaraciones* do periódico *Hoy*<sup>26</sup>, Guevara e Blas Roca atualizaram, de certa forma, o debate reprimido em 1961, durante o *Caso P.M.* e levaram ao grande público a polêmica “engajamento versus experimentalismo”. Esse debate é importante também porque revela a ruptura de Guevara com seus ex-colegas de *PSP*.

A discussão foi motivada pela exibição, em Cuba, dos filmes *Accatone* (Pasolini), *La dolce vitta*, (Fellini), *El ángel exterminador* (Buñuel) e *Alias Gardelito* (Lautaro Murua). Sobre esses filmes e todos os grandes diretores da cinematografia européia havia grande curiosidade e expectativa de um público seletivo que, após a Revolução, passava a ter contato com as produções de Fellini, Truffaut, Antonioni, Godard, etc.<sup>27</sup> Após serem exibidos, esses filmes foram duramente criticados em *Hoy* por Alejo Beltrán<sup>28</sup> e por um popular ator de radionovela chamado Severino Puente. Esse ator indagava, em carta publicada no jornal *Hoy*: *¿Es positivo ofrecerle a nuestro pueblo películas con ese tipo de argumentos derrotistas, confusos e inmorales, sin que tenga, antes, por lo menos, una explicación de lo que va a ver?*<sup>29</sup>. Após a publicação dessa carta, temos a resposta de Blas Roca, sem identificar-se, através da seção *Aclaraciones*, que exigia que o cinema também participasse da batalha revolucionária, promovendo ideais elevados como o heroísmo, a fraternidade, o trabalho e a camaradagem. Blas Roca, mesmo assumindo que não havia assistido a nenhum dos filmes mencionados, concordava que filmes “confusos, derrotistas, depravados” definitivamente não deveriam ser exibidos em Cuba.

<sup>26</sup> No prólogo de uma compilação de diversas *Aclaraciones* há a explicação de que, como o nome já sugeria, essa seção era dedicada a esclarecer as dúvidas mais frequentes dos leitores, manifestadas por cartas, sobre temas polêmicos como religião, reforma agrária, artes, etc. *Aclaraciones. Tomo 2*. La Habana: Editora Política, 1965, pp. 7-9.

<sup>27</sup> Em 1961, são exibidos filmes como *L'Aventura*, *Les 400 coups*, *Moderato Cantabili*, dentre outros. SUTHERLAND, Elizabeth. “Cinema of Revolution: 90 Miles from Home”. *Films Quarterly*, vol. 15, n. 2, winter 1961, pp. 42-49.

<sup>28</sup> BELTRÁN, Alejo. “Accatone” e “Accatone, Pasolini y Felonius”, em *Hoy*, respectivamente: 31/07/1963 e 13/08/1963.

<sup>29</sup> *Aclaraciones. Tomo 2*. La Habana: Editora Política, 1965. p. 686.



Diante dessa posição intransigente, um jornalista também popular, conhecido pelo pseudônimo de Siquitrilla (cujo nome verdadeiro era Segundo Cazalis) resolveu expressar da seguinte forma sua opinião favorável à exibição dos filmes: - *Que películas debemos ver? Las mejores.*<sup>30</sup> Em jogo, além da questão do nível de compreensibilidade dessas obras pelo povo, também estavam em pauta a autonomia do *ICAIC* e um problema de maior abrangência: quem deveria avaliar se os filmes eram bons ou não para o povo e para o país? Alfredo Guevara defendia que deveria ser o povo e que os artistas não podiam se limitar à propaganda revolucionária: deveriam colocar sua sensibilidade e imaginação a serviço da Revolução, mas produzindo uma arte complexa, adulta.<sup>31</sup>

Refutando as idéias de Guevara, *Hoy* publicou em *Aclaraciones* uma seqüência de seis respostas, cuidadosamente estruturadas e com diversas citações de discursos de Fidel, principalmente as *Palabras a los Intelectuales* (1961)<sup>32</sup>. Do outro lado do “ringue”, o presidente do *ICAIC*, defendia os filmes europeus que haviam detonado a polêmica, alegando que (...) *la visión de un artista sobre el deterioro moral o psicológico de un personaje en la sociedad capitalista, y aun en la sociedad socialista (...) no puede ser considerada un modo alguno de enseñanza a propaganda de una forma de alienación o destrucción o la autodestrucción*<sup>33</sup>. Havia, entre os dois, uma luta pela apropriação ideológica das “bases” do regime (as declarações de Fidel), por meio da qual cada um reivindicava, para si, autoridade para discorrer a respeito da relação entre arte e política.

Recorrendo a “palavras de ordem”, Blas Roca afirmava que *En el arte, como en lo demás, somos contrarios a los contrarrevolucionarios, a lo antisocialista y a lo reaccionario*<sup>34</sup>. Como vemos, o argumento principal dessas respostas era o de que a Revolução tinha o direito de regular e fiscalizar a arte, para sua própria defesa. Indiretamente, Roca sugeria que o *ICAIC* não estava acima disso, e que uma arte que não expressasse combatividade, espírito de luta, não podia ser boa para a Revolução.<sup>35</sup>

Esse debate evidencia as tensões entre o *ICAIC* e os organismos hierarquicamente superiores, vinculados ao governo e dirigido por comunistas “dogmáticos” – caso do

<sup>30</sup> *Aclaraciones*, Op. Cit. p. 692.

<sup>31</sup> “Alfredo Guevara responde a las Aclaraciones”. *Hoy*, 17/12/1963.

<sup>32</sup> Tais respostas para Alfredo Guevara foram publicadas em *Hoy* entre 19 e 26/12/1963.

<sup>33</sup> “Respuesta a Alfredo Guevara”, publicada em 19/12/1963. *Aclaraciones*, Op. Cit., p. 698.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 699.

<sup>35</sup> “IV Parte de respuesta a Alfredo Guevara”. *Hoy*, 22/12/1963.

*Consejo Nacional de Cultura*, a quem Guevara criticava explicitamente em suas cartas. É visível, nesse contexto, a justaposição de conflitos que envolvem, simultaneamente, a disputa por poder, dentro do Estado, entre indivíduos, instituições (*ICAIC/Consejo*) e grupos políticos (comunistas “revolucionários”/ comunistas “dogmáticos”).

No decorrer do debate sobre a questão “- Quem deve julgar os filmes?”, foram publicadas em *Hoy* algumas supostas opiniões de trabalhadores sobre as obras discutidas. As respostas eram sempre negativas: ora os trabalhadores alegavam não entender os filmes, ora afirmavam que “não ofereciam uma saída aos problemas apresentados”. A crítica ao *ICAIC* foi então ancorada nesses supostos depoimentos e em argumentos em prol da moral e da necessidade de se educar os jovens que, naquele momento, estavam sendo perniciosamente influenciados pelos hábitos mostrados pelos filmes, como o *elvispreslianismo* e as *actitudes feminoides* como usar cabelo comprido e calças apertadas<sup>36</sup>.

Os cineastas fizeram um abaixo-assinado, divulgado pelo jornal *Revolución*, contra a maneira que *Aclaraciones* estava conduzindo a discussão sobre a função do cinema na sociedade<sup>37</sup>. Guevara foi veemente contra Blas Roca e os demais comunistas que se agrupavam em torno de *Hoy*: denunciou a atitude do Comitê Provincial do Partido de emitir e distribuir folhetos na cidade, contendo as opiniões contrárias aos filmes que haviam sido publicadas na seção, sem sequer mencionar a procedência destas. Blas Roca (em carta não assinada, como sempre), emitiu sua resposta final, sugerindo que Guevara não era um revolucionário, pois diferenciava povo e intelectuais, e desrespeitava o direito do Partido de divulgar o que julgasse conveniente. Encerrando questão, defendia que era preciso escolher com mais rigor as próximas películas, de preferência em países socialistas.<sup>38</sup>

Ainda que a pesquisa divulgada por *Hoy* pudesse realmente ter sido forjada, acreditamos que a preferência geral do grande público, naquela época, era pelo cinema político, mas não só porque talvez não gostassem dos filmes europeus “pretensiosos” e “despudorados”, mas porque preferiam se espelhar nos heróis revolucionários típicos. Nos anos subsequentes, os filmes de vanguarda, o cinema de autor, como mencionamos no capítulo anterior, se tornariam cada vez mais eventuais nas salas de cinema, uma vez que

<sup>36</sup> *Aclaraciones*. Op. Cit., p. 711.

<sup>37</sup> Ver “Siquitrilla – una carta de los directores del *ICAIC*”. *Revolución*, 17/12/1963. Idem, pp. 712-714.

<sup>38</sup> Idem, p. 720.

filmes polêmicos foram gradativamente substituídos por uma programação mais voltada ao grande público e afinada ideologicamente com o governo.

Todo esse conflito deve ser compreendido no contexto de intensa circulação de filmes e cineastas estrangeiros, que já assinalamos, e no momento político pós-Crise dos Mísseis, quando passara a vigorar, em Cuba, um desejo coletivo de que houvesse a maior independência possível em relação à URSS, uma vez que aquele governo não se mostrara tão confiável quanto parecia, durante as negociações. Esse ressentimento com relação à URSS expressava um nacionalismo arraigado e as discordâncias de vários grupos a respeito da validade da adoção do socialismo. No final da década de 60, a rejeição à URSS e ao realismo socialista, por parte do governo cubano, recrudescer diante das necessidades econômicas, do fracasso dos planos de emancipação e das vantajosas propostas soviéticas<sup>39</sup>. No meio cultural, entretanto, intelectuais e artistas não se convenceram tão facilmente das vantagens desse vínculo.

Internamente, ao longo desse processo, ocorreu uma re-acomodação política: os comunistas “dogmáticos” perderam de forma significativa espaço político, inclusive o do jornal *Hoy*, fechado em 1965 para dar lugar ao *Granma*, órgão oficial do governo. Nesse período houve uma paulatina apropriação, pelo governo cubano, de valores e procedimentos defendidos pelos “dogmáticos”, na política cultural. Isto ocorreu porque a cobrança destes valores e procedimentos era um instrumento eficaz de controle de intelectuais e artistas, e ainda agradava aos soviéticos que, nos anos 70, passaram a ter mais influência sobre o país. Vale ressaltar, no entanto, que essa adoção dos princípios defendidos pelos “dogmáticos” ocorreu paralelamente à desautorização desse grupo de velhos comunistas como força política organizada no meio cultural. Ao final dos anos 60, para os cargos ocupados por muitos “dogmáticos” dentro das instituições culturais, foram nomeadas personalidades ligadas ao antigo *M-26*, comunistas da “nova geração” e intelectuais da confiança do governo que passaram a exercer o papel de defensores da “arte revolucionária”. Esta passou a ser propagada como algo muito diferente do realismo socialista, mas, na realidade, nutria várias semelhanças com esse modelo.

---

<sup>39</sup> O governo de Krushev procurava retomar a proximidade com Cuba, na corrida da disputa do “satélite” caribenho com a China, e para isso, lançava mão de gordas ofertas assistencialistas. GOTT, R. Op. Cit., pp. 239-240.

Para ilustrarmos a re-acomodação política que ocorreu até o final da década de 60, nos depoimentos de Alfredo Guevara posteriores à *Crise de 1963*, ele constrói uma memória do debate menosprezando completamente o grupo de Blas Roca. Numa entrevista a Juan Goytisolo, Guevara ressalta que desde o início das trocas de acusações tivera a certeza de que o lado oposto estava em desvantagem. Por isso, segundo ele, sua postura havia sido a de deixar os seus ex-companheiros do *PSP* “gritarem   vontade”, pois estava seguro de contar com a aprovação de Fidel. Além disso, afirmava que antes de exibir qualquer filme estrangeiro fazia consultas prévias ao líder máximo<sup>40</sup>. Como pudemos acompanhar, o debate não foi tão simples como descreveu Guevara: o grupo “dogmático” usou de muitas estratégias (o jornal, as pesquisas, as referências aos discursos de Fidel) para defender sua posição. Ainda que mais tarde esse grupo perdesse prestígio político, na época, bombardeou Guevara e os cineastas do *ICAIC* com um repertório de jargões (“educação do povo”, “valores socialistas”, “atitude revolucionária”) que passaria a ser necessariamente empregado na imprensa e nos meios de comunicação, com a institucionalização do Estado nos moldes soviéticos, na primeira metade da década de 70.

Ao final de todo o embate, ficou patente que o velho discurso da defesa da liberdade do artista e do intelectual não era considerado legítimo e era insuficiente para garantir a sobrevivência e a autonomia do cineasta cubano. Além disso, o *ICAIC* passaria a ter que comprovar que estava atendendo às necessidades das massas. Em termos de discurso oficial da direção do Instituto, o nacionalismo passou a preponderar sobre o cosmopolitismo dos primeiros anos. Não coincidentemente, em 1964 foi editado um número da revista *Cine Cubano* que, evidenciava, através de vários artigos, todas as boas produções que haviam sido feitas na Ilha, e enfatizava o quanto os cineastas cubanos eram capazes de produzir obras eficazes estética e politicamente. Esse número da revista parecia ser um gesto de auto-afirmação do Instituto e mais uma resposta aos chamados “dogmáticos”. Num dos artigos desse número especial, Julio García Espinosa, ao fazer um balanço da produção entre 1959 e 1963<sup>41</sup>, atestava, num tom de “mea culpa”, que os cineastas, ao buscarem formas alternativas de documentário, influenciados pela cinematografia européia recente,

---

<sup>40</sup> Essa afirmação nos parece um exagero de Guevara. Cabe destacar que nem todos os “dogmáticos” se deram mal: Blas Roca faria parte da c pula do *PCC*, após 1965. GOYTISOLO, J. *Les Royaumes d chir s*. Paris: Fayard, 1988, p. 197. Citado por VERD S-L ROUX, J. Op. Cit. p. 492.

<sup>41</sup> GARCIA ESPINOSA, Julio. “Nuestro Cine Documental” e “Los creadores a la defensiva”. *Cine Cubano* núm. 23-24-25, 1964, pp. 3-19; 20-21.

havam perdido a organicidade com a realidade, expressando certa confusão ideológica: *Se califica el entusiasmo como sinónimo de ingenuidad, el experimento se convierte en alquimia, la meta ambiciosa en pedantería, y un manto de ambigüedad y indefinición comienza a perfilar la obra de un amauterismo peor que el que engendraba la falta de un oficio.*<sup>42</sup>

O cineasta pedia a seus colegas que deixassem de reagir defensivamente em função da *Crise de 1963*, que deixassem de lado o cinema europeu e procurassem retratar a realidade cubana no cinema, abordando, por exemplo, os problemas do campo, uma vez que era preciso buscar a comunicação com o público: *No podemos volver a la coherencia simples de los primeros años, pero no se puede sustituir ésta por un empacho de búsquedas formales.*<sup>43</sup> Sintomaticamente, nas páginas seguintes a esse artigo, a revista *Cine Cubano* reproduzia a Lei de Criação do ICAIC, ostentando ao final, as assinaturas de Fidel Castro, então Primeiro Ministro, e Armando Hart, Ministro da Educação.

Ao enfocarmos o debate em torno de *P.M.* e esse seu desdobramento na *Crise de 1963*, lidamos com a configuração do discurso ideológico oficial da política cultural cubana e acompanhamos a adaptação da política cultural do ICAIC a essa pressão. O termo “crise”, fixado na época, sintetiza bem o quadro dos impasses em torno do papel do cinema e da identidade do intelectual cubano, bem como a perda de poder político pelo setor “dogmático”, conformado pelos intelectuais do velho *PSP*.

Analisada à distância, vemos que a lógica embutida nas argumentações que estruturavam as *Palabras a los Intelectuales*, as declarações de Che ou as cartas publicadas nos periódicos *Hoy* e *La Gaceta* partiam de um mesmo pressuposto claro: o intelectual *deve* à Revolução e tem obrigações a cumprir em sua defesa; ao não cumpri-las, é um traidor. Dentro do ICAIC, acompanhamos, primeiramente, a atitude de “legítima defesa” de cineastas que procuraram se afirmar como revolucionários, procurando resguardar o direito à liberdade formal e preservar o cinema que admiravam. Esse gesto acabou contando com o apoio da direção do Instituto, que nutria interesses políticos em desbancar, no meio cultural, a corrente adversária. O governo, por sua vez, não refreou o avanço do debate, interessado em desgastar o poder político dos “dogmáticos” e em por à prova a direção do ICAIC.

---

<sup>42</sup> Idem, p. 20.

<sup>43</sup> Idem, p. 21.

Esta, apesar das veementes discussões com os “dogmáticos”, acabaria sendo obrigada a assimilar, paulatinamente, as orientações da política cultural que, a partir de 1968, pouco se diferenciavam dos princípios dogmáticos combatidos, como a determinação de que deveria ser dada a palavra ao “povo” - categoria na qual os intelectuais não estavam incluídos - para solucionar determinados problemas. Antes disso, no entanto, houve uma nova investida em defesa da liberdade de criação, que contou com a parceria entre o *ICAIC* e um suplemento literário.

### 1.3. Cineastas e literatos contra a arte panfletária

- O último capítulo da *Crise* em 1966, no *El Caimán Barbudo*

Anos depois da *Crise de 1963*, em 1966, o suplemento *El Caimán Barbudo* e seus colaboradores se envolveram num debate sobre o realismo socialista, polarizado entre o escritor e jornalista Jesús Díaz (que passaria a integrar o *ICAIC* em 1971) e o poeta popular Índio Naborí.<sup>44</sup> O debate contou também com a participação de Alfredo Guevara e, posteriormente, cinco cineastas do *ICAIC*. A polêmica começou com uma enquête promovida pelos jornais *La Gaceta de Cuba* e *Bohemia* em torno da definição de “literatura revolucionária”. Foram entrevistados alguns intelectuais, vários deles colaboradores de *El Caimán Barbudo*, que quase unanimemente negaram os preceitos do realismo socialista como critério para se considerar uma literatura como “revolucionária”.<sup>45</sup>

Para compreendermos o alcance da polêmica, é preciso fazer um breve parêntese sobre a importância do *El Caimán Barbudo* no meio cultural cubano: em sua primeira fase de existência (1966 e 1967), o suplemento contou com um Conselho Editorial que encampou a publicação de poetas e escritores de diversas tendências, e críticas literárias que questionavam autores afinados com a política cultural “oficial”, postura que levou à

<sup>44</sup> O suplemento *El Caimán Barbudo* (1966-1975) do jornal *Juventud Rebelde* (fundado após a dissolução do Editorial *El Puente*, existente entre 1961 e 1965), nasceu como uma publicação oficial da *Unión de Jóvenes Comunistas* idealizada por José Llanuza, Ministro da Educação. Entretanto, o *Caimán*, sob a direção do escritor Jesús Díaz entre abril de 1966 e novembro de 1967, exerceu uma linha editorial aberta, crítica, o que levou à destituição dessa direção. Ver: MISKULIN, Silvia C. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução* (1961-1975). Tese de Doutorado, Op. Cit., pp. 47-78 e Cap. III.

<sup>45</sup> A enquête foi publicada em *Bohemia*, número 29, em 22/07/1966. Foram entrevistados: Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Alfredo Guevara, José Antonio Portuondo, Lisandro Otero, Roberto Fernández Retamar, Ambrósio Fornet, Heberto Padilla, Jesús Díaz, Edmundo Desnoes, Jaime Sarusky e Pablo Armando Fernández. MARTÍNEZ-PÉREZ, L. Op. Cit. p. 296.

dissolução precoce dessa diretoria, por membros da *Unión de Jóvenes Comunistas* do Partido Comunista de Cuba, com o aval do governo de Fidel Castro. Seu diretor, Jesús Díaz, apesar de se proclamar um escritor “revolucionário”, isto é, engajado, militante, imprimiu uma linha editorial bastante aberta, permeada de crítica, humor e ironia em relação a temas polêmicos (realismo socialista, arte panfletária, censura no teatro, etc) e em relação aos “dogmáticos” que ainda ocupavam vários postos no meio cultural (*Consejo Nacional de Cultura, UNEAC, Universidad de La Habana, etc*)<sup>46</sup>.

Na sua chamada primeira fase, *El Caimán* tinha espaço para a crítica cinematográfica e chegou a publicar resenhas e críticas ousadas que defendiam, por exemplo, o valor de Bergman e seu filme *Morangos Silvestres*, bem como o surrealismo de Luis Buñuel<sup>47</sup>. A função de crítico de cinema ficava geralmente a cargo de Ramón Solá, que fazia interessantes análises sobre as relações entre arte, sociedade e política, e às vezes denunciava o que lhe parecia errado, caso da acusação que chegou a desferir ao *ICAIC*, em 1967, devido à estranha “cortina de silêncio” instaurada em torno de algumas produções filmicas que haviam sido mal-sucedidas.<sup>48</sup>

Antes dessa crítica ao *ICAIC*, no entanto, os literatos do *Caimán*, sob o comando de Díaz, haviam se aliado aos cineastas e a Guevara para combater o “dogmatismo”. Na enquête de 1966, Alfredo Guevara foi enfático ao responder negativamente a pergunta: “só o realismo expressa a realidade revolucionária?”. Resposta semelhante foi dada pelo diretor do suplemento, Jesús Díaz, que sugeria que a qualidade da literatura dependia de sua relação com o momento em que era produzida, e que arte não era propaganda. Para ilustrar seu raciocínio, Díaz deu um exemplo do que considerava mais propaganda que arte: as

---

<sup>46</sup> Em sua obra literária feita em Cuba *Los años duros* (contos), de 1966, *De la patria y el exilio* (1979), *Las iniciales de la tierra* (1987) e *Las palabras perdidas* (1992), é possível ter a dimensão híbrida de Díaz e acompanharmos o percurso pelo qual o escritor militante adquiriu, aos poucos, um olhar cada vez mais crítico e amargo sobre o meio político-cultural de seu país.

<sup>47</sup> SOLÁ, R. “Bergman, todo el tiempo”. *El Caimán Barbudo*, núm. 3, 1966, p. 17. COSSIO, N. “Buñuel: análisis de un mito”. *El Caimán Barbudo*, núm. 13, abril de 1967, p. 20

<sup>48</sup> SOLÁ, R. “Fracaso de los transportes *ICAIC*”. *El Caimán Barbudo*, núm. 15, jun/1967, p. 10. O silêncio mencionado era o relacionado aos curtas *Vuelo 134* de José A. Jorge e *Asalto al Tren Central* de Alejandro Saderman, muito mal recebidos pelo público e que foram “ignorados” pela crítica. Solá acusava o *ICAIC* de protecionismo em relação a esses diretores, que tentaram abordar temáticas históricas mas se saíram mal. Além destes, outro filme polêmico em 1967 foi a comédia *El Bautizo* de Roberto Fandiño (cineasta que se exilaria no final dos anos sessenta). Esse filme tratava da persistência de hábitos religiosos na população cubana, conjuntamente à proliferação de um falso ateísmo, motivado pelo ensino do marxismo, e foi retirado de exibição das salas de cinema em 1967. Ver GARCÍA BORRERO, J. A. *Guía crítica del Cine Cubano de ficción*. Op. Cit., p. 72

décimas do poeta Índio Naborí. Este, ofendido, publicou, no mesmo periódico, uma resposta exortativa da cultura popular<sup>49</sup>, que estimulou Díaz a escrever sua réplica, intitulada *Para una Cultura Militante*, criticando o que considerava ser, no discurso do adversário, apenas “populismo”. Interessante notar que Díaz insistia na diferenciação entre arte e propaganda, mas enfatizava a necessidade de que o artista ou o intelectual fosse militante, e assim produzisse “de dentro” da Revolução. Tal formulação enaltecia a sua própria figura como modelo: Díaz, que havia lutado na Revolução (ao contrário da maioria dos intelectuais) se julgava na condição de revolucionário pleno, em termos artísticos e políticos.

Vemos assim que figuras exponenciais da literatura e do cinema empunhavam a bandeira de uma “arte popular de vanguarda”, apesar do paroxismo existente nessa expressão, e se empenhavam em defender a liberdade estética, combatendo a ortodoxia comunista, mas sem abrir mão do elogio à militância. Notamos também que na literatura, bem como no cinema, o foco do debate migrou do realismo socialista para a questão que foi rotulada em Cuba, com um caráter pejorativo, de “populismo”, e que poderíamos entender como “didatismo barato”. Esse novo tema colocou em pauta os limites da concessão que o artista/intelectual deveria fazer para atingir as massas. A socióloga Liliana Martínez levanta a hipótese de que isso ocorreu porque a discussão sobre o realismo socialista, que começara em 1961, teria se esgotado em 1964, com a publicação, pela UNEAC, de algumas importantes críticas a esse modelo<sup>50</sup>. Entretanto, em nossa opinião, a própria autora nega essa afirmativa ao mostrar que esse tema não estava ainda superado em 1966, no momento em que a revista *Unión* (órgão da UNEAC) publicou um texto de George Lucáks defendendo o modelo, ou quando, em 1967, *Caimán* publicou o artigo *El problema del realismo -I. Breves Comentários a Fischer y Garaudy*.<sup>51</sup> O cinema também abordou essa problemática, de forma satírica – como vemos no tópico a seguir - evidenciando o quanto ela ainda pulsava no meio cinematográfico.

<sup>49</sup> NABORÍ, I. “Respuesta fraternal a Jesús Díaz”. *Bohemia*, número 31, 05/08/1966.

<sup>50</sup> Foram publicados pela UNEAC, em 1964: “La necesidad de arte (un enfoque marxista)”, de Ernst Fischer e “De un realismo sin riberas”, de Roger Garaudy. MARTÍNEZ- PÉREZ, L. Op. Cit. p. 319.

<sup>51</sup> Respectivamente: “Solznitsen: un día de Iván Denisovich” in *Unión*, número 2, ano V, abr-jun/1966, e LÓPEZ MORALES, E. “El problema del realismo /I. Breves Comentários a Fischer y Garaudy” in *El Caimán Barbudo*, opus 12, 03/1967, pp. 6-8.



Fundamental é notar, a respeito desse terceiro debate, que Díaz buscou reforços no meio cinematográfico para combater o princípio do didatismo na política cultural. Isso fica mais claro com a realização de outra enquête, esta aplicada pelo próprio *Caimán* aos cineastas, sobre as peculiaridades do público cubano<sup>52</sup>. Em suas respostas, os cineastas se mostravam otimistas com a assimilação cada vez mais positiva da arte de vanguarda pelo grande público. Admitindo terem cometido alguns erros nas primeiras produções pós-59, esses cineastas condenavam o “populismo”, ratificando seu compromisso com a qualidade artística, em primeiro lugar. Vemos assim que, ainda em 1966, as brigas internas e a reação ao realismo socialista se faziam sentir fortemente no meio cultural e que os cineastas tinham participação significativa nessa “frente anti-dogmática”. Alguns filmes espelham exatamente esse anti-dogmatismo, como mostraremos a seguir.

## 2. O combate ao “dogmatismo” nas telas: *La muerte de un burócrata*

Consideramos exemplar, como protesto de um cineasta contra os “dogmáticos”, o filme *La muerte de un burócrata*, terceiro longa-metragem de Tomás Gutiérrez Alea, estreado em 24 de julho de 1966. Esse cineasta, que usou de humor negro para criticar o excesso de burocracia em Cuba e o próprio realismo socialista, declarou ter feito o filme motivado por uma experiência pessoal, numa situação em que se viu obrigado a enfrentar o labirinto da burocracia, e que esse filme lhe serviu de “terapia” para extravasar sua raiva<sup>53</sup>. O filme espelha, em nossa opinião, um desabafo que ecoava as insatisfações de vários cineastas do ICAIC, evidentes ao longo e depois da *Crise de 1963*.

*La muerte de un burócrata* já foi alvo de muitos estudos<sup>54</sup> e sua trama, tétrica porém muito cômica, se dá em torno das tentativas de um sobrinho em recuperar a carteira de trabalho de seu finado tio, o operário Francisco Pérez, trabalhador exemplar que fora enterrado com esse documento. Sem a carteira de trabalho do falecido marido, a viúva não

<sup>52</sup> Participam Manuel Pérez, Santiago Álvarez, Alberto Roldán, Humberto Solás e Oscar Valdés, da entrevista publicada com o título “El cine y el público”, em *El Caimán Barbudo*, opus 6, set/1966, pp. 6-7.

<sup>53</sup> OROZ, Silvia. *Os filmes que não filmei. Gutiérrez Alea*. (trad. Silvia de Barros). Op. Cit. p. 86

<sup>54</sup> Há dez ensaios sobre o filme, de Paulo Paranaguá, Michael Chanan, Nancy Berthier, dentre outros, na coletânea LARRAZ, Emmanuel. (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. O cineasta Estevão Garcia está desenvolvendo, em 2006, na Universidade Federal Fluminense uma monografia de final de curso sobre esse filme, sob a orientação do professor Tunico Amâncio.

poderia receber a pensão que lhe era de direito, e pede ajuda a seu sobrinho Joaquín. O problema ocorre quando o sobrinho solicita que o corpo seja desenterrado (para que o documento pudesse ser resgatado) e é obrigado a iniciar um périplo burocrático que alcança proporções surreais, kafkianas. Diante de enormes dificuldades e obstáculos que se apresentam, Joaquín, clandestinamente, desenterra o defunto e resgata o documento, mas é surpreendido e depois não consegue sepultá-lo novamente no cemitério - também por causa da burocracia -, o que gera uma constrangedora situação para a família, que tenta encontrar meios para congelar o cadáver e retardar a decomposição até conseguir novamente enterrá-lo. Todas as tentativas do sobrinho para solucionar o problema pelas vias legais são malogradas, e o mesmo, num gesto de desespero e com os nervos abalados pelo “martírio” sofrido, invade o cemitério à força, com o cadáver, e enfrenta a polícia e os administradores, gerando um enorme tumulto popular, num desfecho digno das melhores comédias pastelão.

De certa forma, esse filme decorre do aprofundamento de uma proposta presente já no segundo filme do diretor, a comédia *Las doce sillas* (As doze cadeiras, 1962), que analisa as transformações causadas pela Revolução. Numa perspectiva comparada com o processo soviético, o roteiro de *Las doce sillas* havia sido adaptado, pelo uruguaio Ugo Ulive, de um livro soviético de Ilya Ilf e Eugene Petrov, ambientado em 1927. Esse filme narrava, com uso de recursos vários e inúmeras referências ao cinema pastelão<sup>55</sup>, a tentativa de recuperação de um tesouro (diamantes escondidos no forro de uma cadeira inglesa) por um burguês *siquitrillado*, isto é, que havia sido expropriado pelo governo após a Revolução e que procura exaustivamente reaver as cadeiras espalhadas em várias cidades do país. Ao longo das peripécias do protagonista, são mostradas, às vezes com câmera oculta, às vezes em situações ficcionais, as transformações em Cuba: cartazes com mensagens revolucionárias por toda parte, jovens cortando cana com entusiasmo (porém nem todos satisfeitos com o trabalho “voluntário”), mansões sendo transformadas em escolas, crianças entoando hinos, leilões acontecendo, pessoas disputando móveis e objetos expropriados dos

---

<sup>55</sup> Trecho de noticiários do ICAIC tratando da nacionalização de multinacionais, fotos, desenho animado, trecho de discursos de Fidel pela TV. Alea declarou que, a princípio, queria que esse filme fosse feito ao estilo do *free cinema*, mas isso não foi possível por causa dos equipamentos muito antigos. OROZ, S, Op. Cit, pp. 58-61.

ricos, soldados “milicianos” marchando, etc.<sup>56</sup> Essa perspectiva de “crônica do momento” também aparece no filme de 1966.

Em 1962, Alea estava integrado às funções administrativas do *ICAIC*, e sua atuação acarretara em divergências com Guevara (como já apontamos no início deste capítulo), apesar das quais ele acumulou inúmeras tarefas – políticas e burocráticas – deixadas, paulatinamente, ao longo da década de 60.<sup>57</sup> Nesse momento, entretanto, Alea era membro do Conselho de Direção do *ICAIC*, do Departamento de Curta-metragem e do Departamento Técnico. No filme *Las doce sillas*, a crítica ao realismo socialista se fazia notar em várias passagens, principalmente numa cena em que um pedante pintor “engajado” explicava o significado de seu mural de gosto duvidoso, repleto de simbologias óbvias - ou seja, no estilo do realismo socialista – feito para um sindicato de trabalhadores. Para satirizar os exageros da propaganda comunista e o próprio “dogmatismo”, Alea expunha descaradamente a propaganda fácil, *medio esquemática, de alzar puños y levantar banderas*.<sup>58</sup>

De um modo geral, vemos que esse filme de 1962 apresentava uma perspectiva bem mais entusiasmada e otimista que a de 1966, uma vez que o momento histórico combativo, vivido no país, recentemente atacado (lembramos o episódio de *Playa Girón*, em 1961), era contagiante. Numa cena bastante cômica de *Las doce sillas*, por exemplo, em que Alea faz uma direta alusão a Fidel, temos uma cartomante que lê a (má) sorte futura para os *siquitrillados* e anuncia aquele que lhes atrapalharia os planos: *Otra vez el caballo!* (“cavalo” é um dos apelidos de Fidel).

Em *La muerte...*, através de uma narrativa *aparentemente* leve, Alea critica os problemas do socialismo cubano e homenageia, como já havia feito em seu filme anterior, alguns cineastas europeus e norte-americanos, explicitando referências e influências. A sátira é um pouco mais amarga que a realizada em *Las doce sillas*. A morte e a loucura estão, todo o tempo, presentes no filme, e o *absurdo* das situações, responsável pelo estado de desorientação de Joaquín após seus esforços para se manter racional, é realçado em cenas ao estilo *nouvelle vague*: numa dessas cenas, o personagem se confunde com reflexos

<sup>56</sup> Ver GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. “12 Notas para las 12 Sillas”, *Cine Cubano* núm. 6, 1962, p. 15-25.

<sup>57</sup> O cineasta, ao longo da década, procurou se distanciar de tais cargos e tarefas, devido ao acirramento de suas divergências com Guevara e à sua aversão à burocracia. OROZ, S. Op. Cit. p. 67.

<sup>58</sup> ÉVORA, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996, p. 26

de espelho e é assaltado por imagens de “pesadelo” que lembram delírios causados por alucinógenos. Consideramos particularmente fortes e opressivas, embora cômicas, cenas como a do interrogatório de Joaquín num hospital psiquiátrico, que retrata um procedimento usado pelo governo com certa frequência, nos anos 60 e 70, como forma de intimidação e alternativa à prisão daqueles considerados perturbadores da ordem<sup>59</sup>. O filme usa e abusa de citações e intertextualidade, as referências a mestres do cinema e a determinadas obras são evidentes: o espectador reconhece passagens que lembram Chaplin, Mark Sennet e Bunuel, três cineastas explicitamente homenageados por Alea, nos letreiros iniciais do filme.

A crítica ao realismo socialista se dá, ostensivamente, nas cenas que mostram o local de trabalho do sobrinho, uma agência de propaganda chefiada por Ramos, um espertalhão que comanda a produção em série de cartazes com desenhos de homens fortes, monstros simbolizando o imperialismo e formas em gesso de punhos fechados. Essa referência, além de ser uma crítica direta ao realismo socialista, também era uma homenagem aos cartelistas ousados do *ICAIC* que buscavam fugir da arte esquemática, como já mostramos antes.

Há um outro momento cômico que expressa crítica à reprodução mecânica da arte e provoca os defensores do realismo socialista: ele se dá no início do filme, numa seqüência em branco e preto que parodia o cinema mudo, fazendo lembrar *Tempos Modernos*, de Chaplin, passagens de *O gordo e o magro*, e o ritmo dos primeiros filmes de Méliès<sup>60</sup>. Nessa seqüência, o espectador compreende o porquê de Francisco Pérez, o tio de Joaquín, ter recebido uma condecoração como trabalhador exemplar: além de sua retidão como operário, ele havia inventado uma curiosa máquina para fabricar bustos de José Martí, o grande defensor da liberdade em Cuba. Essa máquina, uma geringonça que “cuspiam” bustos ocos, em série e com rapidez, se assemelhava a uma locomotiva maluca e era constituída,

---

<sup>59</sup> Artistas difusores de música *feeling*, de conteúdo não explicitamente político (Bola de Nieve, Teresita Fernández), eram chamados de *enfermitos*, considerados “lunáticos”, alienados. Diversos escritores e poetas homossexuais, que demonstravam postura crítica em suas obras publicadas pela Editora *El Puente* (1961-65), foram obrigados a passar por hospitais psiquiátricos, principalmente no caso das mulheres. Ver cap. II da Tese: MISKULIN, S. C. *Os intelectuais e a política cultural da Revolução* (1961-1975). Op. Cit. Dentre os cineastas, Nicolás Guillén Landrían relatou experiência semelhante, e retomaremos seu caso no quarto capítulo.

<sup>60</sup> Outras referências, nessa e em outras passagens, a Buster Keaton, Harold Lloyd, Jerry Lewis são apontadas em THIBADEAU, Pascale. “La muerte de un burócrata: un essai de syncrétisme cinématographique” in LARRAZ, E. Op. Cit., pp. 107-138.

no filme, por uma colagem de trucagens e foto-animação. Vale notar que a produção dos bustos ocios remetiam à produção, pelo regime, de operários e artistas “ocios” e padronizados. A “tragédia” acontece quando a engenhoca sofre uma pane, e seu inventor, ao tentar consertá-la, é engolido por ela, e morre, se transformando também num busto de gesso. A morte trágica de Francisco Pérez, no pleno exercício de suas funções, lhe rende um enterro com todas as honras, momento que precipita o turbilhão de confusões, pois a viúva se dá conta de que o operário havia sido enterrado com o documento necessário para requisitar a pensão.

A crítica à burocracia perpassa todo o filme e podemos destacar as cenas que se passam numa repartição pública ironicamente chamada de DEPATRAN – Departamento de Aceleração de Trâmites, abarrotada de mesas e seções, pelas quais o sobrinho passa repetidamente, correndo contra o tempo, enfrentando filas, senhas, crachás, recomendações seguidas de “vá para a seção x” e sendo obrigado a explicar, em vão, a mesma história a inúmeros funcionários que pouco se esforçam para compreender o seu problema. O caráter labiríntico da burocracia e os sucessivos movimentos em círculo feitos por Joaquín no filme foram analisados pelo francês hispanista Emmanuel Vincenot, que destaca a repetição e a circularidade que estão presentes em vários níveis da narrativa, em diversos cenários e locações (cemitério, hospital, escritório de Joaquín, repartição, etc), e em vários aspectos formais da obra (enquadramento, trilha sonora, ritmo das cenas, etc).<sup>61</sup> Esse autor mostra como o enquadramento da câmera e diversos detalhes (portas fechadas, setas nas paredes, linhas geométricas formadas pelos túmulos) contribuem para a idéia de labirinto e de opressão.

Irônicos em relação à burocracia também são os letreiros de abertura – em formato de “memorandum”, ao som de uma máquina de escrever intercalada com uma marcha fúnebre – e os agradecimentos no final do filme a todos os organismos que “ajudaram” na produção. Nesses agradecimentos, o recado irônico era claramente direcionado: um dos alvos era o Sindicato dos Empregados do Comércio, que não havia cedido o espaço para a locação, temendo ter sua imagem ridicularizada, e o outro era um incógnito “funcionário do governo”, espécie de “censor” de fora do *ICAIC*, que havia lido o roteiro e o desautorizado,

---

<sup>61</sup> VINCENOT, Emmanuel. “La mort d’un bureaucrate ou le labyrinthe de l’absurde” in LARRAZ, E. Op. Cit., pp. 139-155.

inicialmente. Esse “censor” havia argumentado que o filme prejudicaria a imagem do administrador do cemitério, obrigando Alea a lhe explicar que se tratava de uma metáfora, o que não livrou o cineasta de também ter que conversar com o próprio administrador e pedir sua autorização pessoal<sup>62</sup>. Nesse caso, a arte imitava a vida e a vida imitava a arte...

O filme teve grande sucesso de público (1,4 milhão de espectadores), alcançou a maior bilheteria daquele ano na Ilha, foi premiado internacionalmente e chegou a ser exibido na televisão, anos depois.<sup>63</sup> Um crítico o considerou, na época, o melhor filme de toda a história do cinema cubano, definindo-o como “o escárnio da mais atual das tragédias do estado proletário”<sup>64</sup>. Emmanuel Vincenot destaca que poucas resenhas de época exploraram a dimensão de crítica política da obra, preferindo destacar o quanto a *comédia* havia sido bem realizada, ou enfatizar o lado moral da mensagem, ou seja, a necessidade de se respeitar o direito de cada um, a validade de se combater o mal (universal) da burocracia<sup>65</sup>. Alea também chegou a confessar que esperava que a crítica tocasse mais a fundo o público cubano e os burocratas que, para sua surpresa, se divertiam assistindo ao filme, não demonstrando qualquer vergonha ou constrangimento<sup>66</sup>. O ex-cineasta e dramaturgo Eduardo Manet, entretanto, afirmou que o filme fez, no mínimo, o “dogmático” Blas Roca - a quem chamou de “Jdanov de Fidel” - “sorrir amarelo” e considerou que a popularidade da obra a salvou da censura<sup>67</sup>. Nesse sentido, coincidência ou não, nas comemorações do feriado de 26 de julho de 1966 (data de aniversário da fundação do M-26), dois dias após a estréia do filme, Fidel fez um discurso justamente criticando a burocracia, e mostrando que esta era uma “permanência pequeno-burguesa”<sup>68</sup>. O dirigente adotava, dessa forma, uma postura bastante conveniente, “neutralizando” a mensagem crítica do filme, cujas farpas atingiam muito bem o Estado, no fim das contas.

---

<sup>62</sup> OROZ, S. Op. Cit. p. 99.

<sup>63</sup> Recebeu o Prêmio Especial do Júri no XV Festival de Karlovy Vary (Tchecoslováquia, 1966), o “melhor longa-metragem cubano do ano”, conforme a *Selección Anual de La Crítica* (La Habana, 1966) e o prêmio do Círculo Dominicano de Críticos de Cine (República Dominicana, 1979).

<sup>64</sup> SOLÁ HERNÁNDEZ, R. “Cine 66”. *El Caimán Barbudo*, núm. 10, enero 1967, p. 21. Apud MISKULIN, S. *Os intelectuais...* Tese de doutorado. Op. Cit., pp. 154-155.

<sup>65</sup> O autor exemplifica com uma resenha publicada no *Granma*, reproduzida em FORNET, A. *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, p. 61

<sup>66</sup> OROZ, S. Op. Cit., p. 100.

<sup>67</sup> MANET, E. “La mort d’un bureaucrate. Film de Tomás Gutiérrez Alea” in LARRAZ, E. Op. Cit., pp. 10-11.

<sup>68</sup> OROZ, S. Op. Cit., p. 97.

Alea defendia, décadas depois, que em Cuba os cineastas deveriam assumir o papel de consciência crítica da sociedade, justamente porque *eles* poderiam fazê-lo, ao contrário dos jornalistas ou de outros intelectuais<sup>69</sup>. Aqui vemos a clareza de Alea quanto à condição privilegiada do cinema, em Cuba, e ao papel que procurou assumir durante toda sua trajetória: ser uma “consciência crítica”. Em seus filmes é comum a autocitação, e aspectos de *La muerte de un burócrata* reaparecem em seu último filme, *Guantanamera* (1995, em parceria com Juan Carlos Tabío)<sup>70</sup>, numa perspectiva também satírica.

Anos depois da *Crise de 1963* e da ampla repercussão dos filmes anti-dogmáticos de Tomás Gutiérrez Alea, a polêmica sobre arte e política - o *moto contínuo* da história cultural pós-revolução - aflorou de forma ainda mais explosiva, em 1968, mobilizando vários setores da intelectualidade e levando o governo a reiterar, através do *Congreso Cultural de La Habana*, diretrizes conservadoras de política cultural. Entretanto, antes de analisarmos esse congresso, cabe ressaltar o processo de aproximação do governo cubano e do ICAIC em relação às esquerdas latino-americanas, em busca de uma base sólida para que Cuba se firmasse como uma referência política e cultural no continente. Esta iniciativa, concomitante à gradativa diminuição do espaço político dos comunistas “dogmáticos”, que abordamos no início do capítulo, implicou um nítido esfriamento da relação de Cuba com a URSS e em novas identificações e debates no meio cultural, no fim da década de 60.

### 3. O ICAIC e o *nuevo cine latinoamericano*

*“lucharemos para ser como el  
Che, o la mitad de Che...”*<sup>71</sup>

No contexto da Guerra Fria, principalmente após a Crise dos Mísseis, o governo cubano procurou se afirmar irradiando apoio às guerrilhas na América Latina e na África, e

<sup>69</sup> CHANAN, Michael. “We are losing all our values: an interview with Tomás Gutiérrez Alea”. *Bourday* 2, vol. 29, núm. 3, fall 2002, Duke University Press, p. 51. Ver também depoimento de Alea, de 1988, sobre a necessidade de fazer a crítica para que a Revolução sobreviva, em ÉVORA, J. A. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 125-126.

<sup>70</sup> A inspiração em fatos reais, o humor negro, o argumento centrado nas dificuldades surreais para se realizar um enterro, a crítica aos burocratas (nas figuras do administrador do cemitério, em *La muerte...*, e do ambicioso funcionário Adolfo, em *Guantanamera*) e à falta de racionalidade do sistema são elementos explorados nos dois filmes. Ver BERTHIER, Nancy. “L’éløge fúnebre, de *La mort d’un bureaucrate* à *Guantanamera*”. In LARRAZ, E. Op. Cit, pp. 93-106.

<sup>71</sup> Declaração feita no filme *Constructor cada dia, compañero*, de Pedro Chaskel. ICAIC, 1982.

demonstrando solidariedade com intelectuais e artistas militantes, acolhendo-os em suas instituições. Essa ação era interessante ao *ICAIC* e aos cineastas cubanos, que podiam, através dela, estabelecer novos diálogos, agora com cineastas “vizinhos”, passada a fase de “namoro” e do afastamento em relação às tendências européias. De fato, essa aproximação entre o *ICAIC* e a América Latina, nos anos 60 e 70 – reforçada pela política internacionalista do governo cubano – rendeu não só diálogos e formulações de propostas comuns, como influenciou a política cinematográfica e a consagração de uma determinada visão de “cinema político” no continente.

No decorrer desse processo, o *ICAIC* assumiu gradativamente o papel de “sede” do *nuevo cine latinoamericano* e passou a encampar um discurso que o legitimava como tal. Acontecimentos políticos como as revoluções chilena e nicaragüense reforçaram a adoção, pelo *ICAIC*, do papel de fomentador e difusor dessa cinematografia latino-americana. Além disso, a realização permanente, em Havana, no final da década de 70, de um festival internacional, bem como a criação de uma “fundação” e de uma escola internacional de cinema contribuíram, política e ideologicamente, para fortalecer a associação entre cinema cubano e América Latina. Vejamos esse processo desde seu início.

Muito antes da formulação da política internacionalista pelo governo cubano, no primeiro ano pós-revolução, já havia cineastas latino-americanos no *ICAIC*. Oscar Torres, dominicano, foi um dos primeiros a se inserir no Instituto e realizou *Realengo 18*, obra que não foi muito bem recebida na Ilha<sup>72</sup>. Ugo Ulive, diretor uruguaio, permaneceu vários anos no Instituto e, além da mencionada adaptação do roteiro de *Las doce sillas*, realizou *Crónica Cubana* (1963), filme que recuperava o período histórico recente, entre a Revolução e o episódio de Playa Girón<sup>73</sup>. Em 1964, o brasileiro Iberê Cavalcanti também esteve em Cuba e realizou dois filmes: *Pueblo por pueblo*, sobre a solidariedade cubana com o Vietnã, e *Discriminación racial*, crônica da luta por direitos civis nos Estados Unidos.

---

<sup>72</sup> Sobre esse filme existem poucos comentários: a obra não foi aceita pelo *ICAIC* supostamente porque nela havia um certo “exagero de vitalidade e de realismo”. MANET, Eduardo. “Cine Cubano 1961”. *Revista Casa de las Américas*, ano II, núm. 9, nov-dic 1961, pp. 126-128. SUTHERLAND, Elizabeth. “Cinema of Revolution: 90 Miles from Home”. *Films Quartely*, vol. 15, n. 2, Winter 1961, pp. 42-49.

<sup>73</sup> Além de sua experiência como cineasta, em Cuba, Ulive também foi diretor do grupo teatral *El Galpón* e atuou em *Papeles son papeles* (1966), de Fausto Canel, filme que teve roteiro de Gutiérrez Alea.



Apesar da prioridade dada, no início, à vinda de europeus para promover o desenvolvimento do Instituto, a interação com cineastas latino-americanos não tardou a acontecer, em função de fatores ideológicos que abarcavam tanto questões de política internacional como as particularidades do universo do cinema. Já no fim dos anos 50, em vários países da América Latina, a recusa do cinema “comercial” e custoso, a valorização da perspectiva autoral, a denúncia do monopólio das grandes empresas cinematográficas e distribuidoras, a busca dos temas nacionais, regionais, autênticos e politicamente eficazes, bem como o desenvolvimento de uma estética própria conformavam a pauta de preocupações dos cineastas que pretendiam se diferenciar do cinema europeu ou do norte-americano, apregoando um *nuevo cine latinoamericano*<sup>74</sup>.

A identificação dos cineastas cubanos com esses propósitos se transformou, após 1967, numa colaboração muito mais intensa, uma vez que endossava a política externa do governo, naquele momento. Este incentivava, por exemplo, o intercâmbio de cubanos com músicos que difundiam a *canção de protesto*, também denominada *nueva canción latinoamericana*<sup>75</sup>, e o intercâmbio com os cineastas identificados a um movimento de nome muito semelhante, como se vê. O termo *nuevo cine latinoamericano* (que neste trabalho usaremos também na forma abreviada com que costuma ser citado na bibliografia a respeito, a saber: *NCL*) designava - e ainda designa - a produção cinematográfica daquele momento, comprometida com a proposta de conscientização política e com uma linha estética bastante marcada por idéias que foram sistematizadas por ensaios teóricos publicados ao longo dos anos 60, como “Estética da Fome”, “*Hacia un tercer cine*” ou “*El cine imperfecto*”, e alguns textos sobre a relação entre arte e política, de autores como Frantz Fanon e Che Guevara.

---

<sup>74</sup> Octavio Getino e José Enrique Garnier procuraram conceituar o *Nuevo Cine Latino-americano*, que nomeiam, assim, com maiúsculas. Destacam seu explícito caráter de denúncia, a filiação política de boa parte dos cineastas, o aproveitamento de circuitos alternativos para difusão (sindicatos, escolas, universidades, partidos de esquerda), a proposta de unir teoria e prática em prol da transformação da realidade. Do ponto de vista da estética fílmica, Garnier aponta o farto uso de símbolos, a linearidade do tempo e da narração e a utilização freqüente de filmagens em espaços públicos. GETINO, Octavio e VELLEGGIA, Susana. *El cine de 'las historias de la revolución'*. Buenos Aires: Altamira / Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2002, pp. 28-29 e GARNIER, José Enrique. “Estética del Nuevo Cine Latinoamericano”. Op. Cit., pp. 11-16.

<sup>75</sup> Ver VILLAÇA, M. M. *Polifonia Tropical*, Op. Cit, p. 20.

Como muitos dos conceitos que procuraram demarcar uma identidade latino-americana<sup>76</sup>, essa denominação, apesar de ter se consagrado como terminologia usual na história do cinema latino-americano, é um tanto abrangente e impregnada de forte sentido ideológico, no qual a Revolução Cubana teve grande importância como componente. O termo *nuevo cine latinoamericano*, cunhado nos anos 60, continuou a ser usado nas décadas posteriores, mas, inegavelmente, foi sofrendo um processo de re-significação durante esse tempo.

Visto hoje como mais heterogêneo que coeso, o *nuevo cine latinoamericano* surgiu como resultado da confluência e da circulação de projetos estéticos e aspirações políticas de cineastas argentinos, brasileiros, bolivianos, cubanos, uruguaios e chilenos, que integravam também movimentos cinematográficos nacionais, como o *Cinema Novo*<sup>77</sup> (Brasil), o *Grupo de Santa Fé* e o *Cine Liberación* (Argentina)<sup>78</sup> e o *Ukamau*<sup>79</sup> (Bolívia). Instituições como o ICAIC, a *Cinemateca de los Tres Mundos* (Uruguai)<sup>80</sup> e o *Comité de Cineastas de la Unidad Popular* (Chile)<sup>81</sup> aderiram à bandeira do NCL e contribuíram para viabilizar produções e teorizações coletivas.

Cada qual, entretanto, possuía sua identidade peculiar e uma bandeira específica. O *Grupo Cine Liberación*, por exemplo, defendia o *tercer cine*, propondo uma tipologia que

<sup>76</sup> Sobre a questão da identidade latino-americana, a construção de conceitos como “Patria Grande”, “Nuestra América” dentre outros termos e imagens da América Latina há uma extensa bibliografia. Ver: PRADO, Maria Lígia. *América Latina no século XIX. Tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp/Edusc, 1999. JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao sul do Rio Grande – imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2000 e os artigos de Maria Helena Capelato e Maria Lígia Prado em MOTA, Carlos Guilherme (org). *Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

<sup>77</sup> Ver BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978; ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alambra, 1981 e XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>78</sup> Ver LIMA, Mônica Cristina Araújo. *Fernando Birri: criação e resistência do cinema novo na América Latina*. São Paulo: PROLAM – USP, Tese de doutorado, 2006.

<sup>79</sup> O Grupo *Ukamau*, liderado pelo cineasta Jorge Sanjinés surgiu como fruto de experiências de cinema documental realizadas no Instituto Cinematográfico Boliviano, e foi “lançado” em Mérida, em 1968. O grupo tinha fortes ligações com o MNR, *Movimiento Nacionalista Revolucionário* e contava, dentre seus principais membros, com o escritor e roteirista Oscar Soria e o cineasta Ricardo Rada. Principais produções: *Ukamau* (1966), *Yawar Mallku* (ou *Sangre de cóndor*, 1969), *El coraje del pueblo* (1971).

<sup>80</sup> Além de fundar a revista *Cine del Tercer Mundo*, essa Cinemateca foi responsável por distribuir filmes latino-americanos e organizar algumas importantes mostras, como as de cinema cubano, em parceria com o cineclube do semanário *Marcha*, de 1967 até 1971, ano em que forças de repressão militar uruguaias a invadiram e apreenderam um dos mais completos acervos de filmes latino-americanos. GETINO, O. Op. Cit. p. 97.

<sup>81</sup> Um grupo de cineastas chilenos ligados a diferentes orientações partidárias – MAPU, esquerda cristã, partidos socialistas e comunistas -, coordenados por Patricio Guzmán, que produziu cerca de 20 documentários entre 1970 e 1971.

dividia o cinema em três categorias distintas<sup>82</sup>; o *Primer Cine*, de modelo hollywoodiano, o *Segundo Cine*, o “cinema de autor” e o *Tercer Cine*, o cinema de *liberación*, subversivo, militante, revolucionário, enfim, um *cine-acción*, também aclamado pelo cineasta cubano García Espinosa. Já a questão indígena era a motivação principal de Jorge Sanjinés, líder do grupo *Ukamau*<sup>83</sup>.

Estes e outros cineastas passaram a trocar experiências e a compartilhar idéias de forma mais sistemática após o V Festival de Viña del Mar (Chile), realizado entre 1 e 8 de março de 1967, e consagrado como “marco fundador” do *NCL*. Nesse festival houve a participação de uma pequena delegação cubana. Há questionamentos sobre a data em que teria sido o exato início, o “nascimento” do termo e da idéia gestora do *NCL*, precisão que nos parece realmente difícil de localizar, dada sua origem pulverizada<sup>84</sup>. A maioria dos pesquisadores admite, no entanto, que foi a partir desse evento, no Chile, que a idéia de movimento tomou corpo. Nos anos subseqüentes, inúmeros festivais e mostras européias de cinema latino-americano conferiram visibilidade, reconhecimento ao movimento e viabilizaram a divulgação de projetos e manifestos que levantaram discussões sobre a América Latina no meio cinematográfico<sup>85</sup>. No Festival de Viña del Mar foi realizado o *I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*, em torno do tema “Imperialismo e Cultura”, no qual foi constituído um Comitê informal de cineastas que levaria adiante as bandeiras do *NCL*, basicamente: anti-imperialismo, abordagem dos problemas comuns a toda América Latina, conscientização das massas.

---

<sup>82</sup> Os artigos e textos produzidos pelo grupo, entre maio de 1968 e janeiro de 1972, foram reunidos numa coletânea de SOLANAS, F. e GETINO, O. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. A saber: “Hacia un Tercer Cine” (1969), “Apuntes para un juicio crítico descolonizado” (1969), “Cine militante; una categoría interna del Tercer Cine” (1971) e “El cine como hecho político” (1973).

<sup>83</sup> Em seus filmes, desenvolveu um estilo próprio que procurava valorizar o protagonismo coletivo e usar prioritariamente, em seu elenco, não-atores. Não usava “plano e contra-plano” e sim longos plano-sequências a fim de destacar o meio social. GETINO, O. Op. Cit., p. 58.

<sup>84</sup> Essa perspectiva sempre esteve no horizonte dos cineastas latino-americanos preocupados em realizar obras originais e sintonizadas com os problemas da América Latina. O Instituto de Cinematografia de Santa Fé (1956-1962) na Argentina, dirigido por Fernando Birri, por exemplo, foi criado a partir da realização de seminários sobre a questão do cinema na Argentina e na América Latina. O poeta cubano Nicolás Guillén deu palestras nessa escola, em 1958. LIMA, M. Op. Cit., p. 44.

<sup>85</sup> Destacamos alguns importantes eventos: os Festivais de Sestri Levante (Itália) e San Sebastián (Espanha) no início dos anos 60, os festivais de Viña del Mar (Chile), em 1967 e 1969; as Mostras de *Cine Documental Latinoamericano* em Mérida (Venezuela) e as Mostras del *Nuevo Cinema* de Pesaro (Itália) em 1968 e 1969, a Mostra de Cinema Político Latino-americano na Colômbia, em 1971, os *Encuentros de Cineastas Latinoamericanos* (os dois primeiros em Viña del Mar, depois em Mérida e Caracas) em 1967, 1969, 1971 e 1974, e o anual *Festival Internacional del Cine Latinoamericano* realizado em Havana, a partir de 1979.

Em Cuba, desde o início dos anos 60, já havia um certo espaço para a causa latino-americanista, mas as atenções estavam voltadas especialmente para a mobilização interna. O governo cubano conclamava cada trabalhador a se tornar um “guerrilheiro heróico” no cumprimento de suas tarefas cotidianas. Vários cineastas, músicos e artistas em geral declararam que, nessa época, queriam “ser como o Che”<sup>86</sup>. No decorrer da década, as missões de luta armada abraçadas pelo guerrilheiro, e a política internacional adotada por Cuba contribuíram para que a causa latino-americanista ganhasse mais importância e recebesse mais atenção no meio cultural e, naturalmente, no *ICAIC*.

### 3.1. A política internacionalista cubana

Em janeiro de 1966, o Ano da Solidariedade<sup>87</sup>, Cuba oficializou uma política internacionalista voltada para os países do “Terceiro mundo” realizando a Conferência Tricontinental, em Havana, que contou com cerca de 430 participantes. Tal política já existia na prática, em menor escala, uma vez que Cuba fornecia tropas e armamentos para outros países desde 1964<sup>88</sup>. Nos anos 60, a política internacionalista foi assumida com determinação e difundida aos quatro ventos, concorrendo, inclusive, com o internacionalismo soviético. Nessa mencionada conferência, conhecida simplesmente por *Tricontinental*, Che Guevara pronunciou o discurso intitulado *Mensaje a los pueblos del mundo* e lançou o famoso slogan de que era preciso criar dois, três, muitos Vietnãs<sup>89</sup>.

<sup>86</sup> Ver VILLAÇA, M. *Polifonia Tropical*. Op. Cit, pp. 58-59.

<sup>87</sup> Após a Revolução, cada ano foi batizado oficialmente pela meta político-econômica estabelecida pelo governo. Temos, então: 1959 como Ano da Libertação; 1960, da Reforma Agrária; 1961, da Educação; 1962, do Planejamento; 1963, da Organização; 1964, da Economia; 1965, da Agricultura; 1966, da Solidariedade; 1967, do Vietnã Heróico; 1968, do Guerrilheiro Heróico; 1969, do Esforço Decisivo; 1970, dos Dez Milhões; 1971, da Produtividade e 1972, da Emulação Socialista. MOLON, N. D. *Cuba: passado glorioso, futuro incerto*, São Paulo: CPV, 1996. p.61 e SADER, E. *A Revolução Cubana*, São Paulo: Editora Brasil Urgente, 1992, 6ª edição, p. 143.

<sup>88</sup> Panamá, Venezuela, Guiné, Congo e outros países da África visitados por Che Guevara na clandestinidade, receberam ajuda militar de Cuba entre 1964 e 1966. Cabe preciso esclarecer que o internacionalismo fazia parte do repertório político cubano desde o século XIX, quando as idéias de José Martí eram alardeadas em prol de um projeto latino-americanista. Ver: RAMOS, Julio. “Nuestra América: arte del buen gobierno” in *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

<sup>89</sup> Também nessa ocasião Che conclamou todos à luta imediata, parafraseando Martí: “É a hora das chamadas, e é preciso apenas ver a luz”. O cientista social Michel Löwy analisou o internacionalismo de Che Guevara em *O pensamento de Che Guevara*. São Paulo: Expressão popular, 2002, 4ª edição, pp. 138-145.

Um dos objetivos da conferência foi o de fundar a *OSPAAL*, Organização de Solidariedade aos Povos da Ásia, África e América Latina, que deveria ser uma espécie de “Internacional” cubana. Essa organização, entretanto, ao ser fundada, já nascia permeada por inúmeros conflitos internos, dada a diversidade de grupos presentes, como partidos socialistas, movimentos de libertação, grupos revolucionários radicais, dentre outras associações. A *Tricontinental*, assim, funcionou como evento político importante para a difusão de certa imagem de Cuba no mundo, mas fracassou enquanto execução de um projeto internacionalista de fato, como ambicionava ser a *OSPAAL*.

As delegações da América Latina que participaram do evento passariam a integrar, a partir do ano seguinte (1967), uma organização de perfil semelhante porém regional e menor: a *OLAS*, Organização Latino-americana de Solidariedade<sup>90</sup>. Dentre as bandeiras aclamadas pela *OLAS*, destacavam-se a opção pela luta armada (e a negação da via pacífica), o indefectível “combate ao Imperialismo” e a meta da luta pela viabilização do poder dos trabalhadores. Tais bandeiras não foram consensualmente aclamadas, entretanto: várias delegações aprovaram essas deliberações com reservas, visto que não estavam seguras em relação às implicações de um possível rompimento com a URSS (conseqüência provável da opção por uma orientação diferente a da Internacional Comunista). Em termos de política cultural, a *OLAS* foi importante pois reuniu muitos músicos latino-americanos para o *Encuentro de la Canción Protesta*, principal atividade cultural desse evento e fez circular na mídia internacional e dentre os cineastas, artistas e intelectuais a idéia do latino-americanismo, que ganharia maior impulso após a morte de Che, nesse mesmo ano.

Apesar do entusiasmo internacionalista do governo cubano, a situação política e econômica nacional não era das mais favoráveis para que Cuba pudesse se firmar como pólo de influência e irradiação de guerrilha na América Latina (território cujas condições e particularidades da guerrilha, aliás, eram bastante desconhecidas em Cuba). Havia certa instabilidade, uma vez que o país enfrentava indefinições e dilemas nas alianças com a URSS e com a China. Também por isso, o projeto internacionalista deve ser analisado em seu alcance político interno: diante das dificuldades econômicas, eventos como esses contribuía para que o povo confiasse num futuro promissor e na perspectiva de que novos

---

<sup>90</sup> Realizada entre 31 de julho e 10 de agosto, teve critérios de participação diferentes da *Tricontinental*, selecionando organizações cuja orientação política fosse mais afinada com o governo cubano. SADER, E. Op. Cit., p. 104.

triumfos revolucionários, graças à Cuba, se espalhariam pelo continente e fortaleceriam a Ilha.

O projeto político internacionalista teve um desdobramento no *ICAIC*, lá encontrando terreno fértil para se desenvolver uma vez que as referências que contribuíram para a constituição do cinema cubano pós-revolucionário, o chamado *nuevo cine cubano*, eram referências comuns a muitos cineastas latino-americanos<sup>91</sup>. Tanto no cinema cubano como no *NCL* em geral, os baixos orçamentos, a pouca disponibilidade de material e as soluções encontradas para essas limitações podem ser consideradas marcas comuns. Assim, o uso de foto-fixa, a atuação de atores não profissionais, a inserção de entrevistas, recursos plásticos da cartazística, gráficos e animações compensavam as dificuldades da produção, do parco equipamento e de outras agruras econômicas<sup>92</sup>. A identificação se dava, sobretudo, em torno da proposta de que era preciso gerar ação através dos filmes. As inspirações teóricas desses cineastas eram muito variadas e se ramificavam por nomes como Brecht, Fanon, Gramsci, Sartre, Mariátegui, Marx.<sup>93</sup>

Numa perspectiva comparativa, José Carlos Avellar procurou analisar as semelhanças e as interlocuções que ocorreram principalmente entre Cuba, Argentina e Brasil. O autor destaca paralelos entre as idéias de Glauber sobre o Cinema Novo, o *cine imperfecto*, do cubano Julio Garcia Espinosa, as formulações do grupo argentino *Cine Liberación*, e em menor medida, as propostas do grupo boliviano *Ukamau*<sup>94</sup>.

Dentre os teóricos citados pelos cineastas latino-americanos acreditamos que Frantz Fanon seja especial referência, pela grande acolhida de sua perspectiva humanista e anticolonialista, presente nos ensaios *Pele negra, máscara branca* (1952) e *Os condenados da terra* (1961). Fanon sugeria a necessidade de uma linguagem que pudesse espelhar a autenticidade, a consciência crítica e independente dos oprimidos. Essa perspectiva pode

<sup>91</sup> Referências como o cinema soviético do período clássico/pré-realismo socialista (Eisenstein, Pudovkin, Vertov), o neo-realismo italiano do pós-guerra (Rosellini, De Sica, Germi, Visconti), o *free cinema*, a *nouvelle vague* (Truffaut, Godard, Jean Rouch), as obras de Chris Marker e Joris Ivens, dentre outros.

<sup>92</sup> GARNIER, José Enrique. “Estética del Nuevo Cine Latinoamericano”. Op. Cit., pp. 11-16.

<sup>93</sup> Como registro documental das idéias e autores que eram celebrados pelo *NCL* são especialmente importantes os textos “Hacia un tercer cine” dos argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas, “Estética da fome”, de Glauber Rocha e “Por un cine imperfecto”, de Julio García Espinosa. Além disso, revistas como *Cine Cubano*, *Hablemos de Cine* (Peru), *Primer Plano* (Colombia), *Cine al Día* (Venezuela) e o jornal uruguaio *Marcha* foram essenciais para a difusão e a alimentação de manifestos, ensaios, resenhas e entrevistas sobre o *NCL*.

<sup>94</sup> AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina. Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Edusp/Editora 34, 1995.

ser identificada nos ensaios que eram considerados a “bíblia” do *NCL* como “Estética da Fome” (1964), de Glauber Rocha, texto que colaborou intensamente para a difusão dos princípios de Fanon. O cineasta brasileiro assumiu a proposta da violência libertadora que ele adjetivava como “simbólica”, acreditando que por meio dela expressava a miséria do Terceiro Mundo e engendrava uma nova linguagem no cinema.

Influenciado por Sartre, Fanon propunha um novo conceito de engajamento, e tratava da questão da conscientização bem como da busca da identidade nacional nos seguintes termos: “o intelectual que quer fazer obra autêntica deve saber que a *verdade* nacional é primeiro a *realidade* nacional”.<sup>95</sup> Fanon, que pensava o Terceiro Mundo como lugar da promessa de libertação do homem universal, destacava a cultura como um espaço privilegiado onde se processava a tomada de consciência dos indivíduos e se travava a luta política.<sup>96</sup> Em *Os condenados da Terra*, o autor defendia a necessidade de edificação do “homem novo” e da revolução através de uma “violência libertadora”. Encontramos esses mesmos termos em depoimentos de cineastas cubanos como Santiago Alvarez, García Espinosa e Gutiérrez Alea, que proclamavam a libertação do povo através da cultura<sup>97</sup>. Também identificamos as idéias de Fanon na obra do crítico cubano Ambrosio Fornet que definia o *NCL*: *por una parte, como un cine de impugnación y denuncia en el contexto de la sociedad neocolonial, y por la otra, como un cine de afirmación nacional en el contexto de la lucha antiimperialista*.<sup>98</sup> O sociólogo Renato Ortiz considerou importante frisar que Fanon discordava da análise marxista da situação colonial e privilegiava o *nacional* em detrimento da luta de classes. No caso do *NCL*, essa perspectiva era transposta nos seguintes moldes: a luta entre países colonizados contra o capitalismo opressor predominava em relação aos conflitos de classe, e o “nacional” dava lugar ao conceito de América Latina como “Pátria Grande”, em sintonia com a perspectiva internacionalista, endossada por Che Guevara.

---

<sup>95</sup> FANON, F. *Os Condenados da Terra*, apud ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo Brasiliense, 1985, p 56.

<sup>96</sup> Idem, pp. 56; 60.

<sup>97</sup> GUTIÉRREZ ALEA, T. “Hora y momento del *Cine Cubano*” (maio/1972) apud FORNET, A (org). *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987, p. 320-321.

<sup>98</sup> FORNET, Ambrosio. “Visión del nuevo cine latinoamericano”. *C-Cal*, núm. 1, Caracas, diciembre/1985, Apud GETINO, O. Op. Cit., p. 42.

### 3.2. A morte de Che Guevara e o fortalecimento do cinema político

No Festival de Viña del Mar que marcou o nascimento oficial do NCL, em março de 1967, os cineastas designaram Che Guevara como “presidente de honra” e chegaram a um consenso de que era preciso ser mais contundente, isto é, evoluir do “cinema-testemunho” para o “cinema-agressão”. Uma série de ensaios, manifestos, artigos, entrevistas contribuiu aos poucos para definir e discutir essa proposta. Em Cuba, na revista *Bohemia*, Alfredo Guevara explicava essa proposta aos leitores, enfatizando que as aspirações da maioria dos cineastas latino-americanos partiam da valorização do *povo*, como protagonista da história e como público a ser privilegiado<sup>99</sup>.

Ainda em 1967 a revista *Cine Cubano* publicou um número especial dedicado à cinematografia da América Latina e ao Festival de Viña del Mar.<sup>100</sup> Um grande destaque foi dado à contribuição fundamental do cinema brasileiro a esse festival, principalmente os documentários brasileiros, considerados excelentes, e denominados então de *cine-urgente*, *cine-directo* ou *cine-verdad*.<sup>101</sup> Um dos filmes brasileiros preferidos por Alfredo Guevara, nesse festival, havia sido *Rodha e outras estórias* de Sérgio Muniz que, através de uma forma definida por este cineasta como *cinema cordel*, fundia inúmeros elementos da cultura nordestina (cerâmica, literatura de cordel, música de Gilberto Gil, gravuras, etc). O fato de o filme não ter um protagonista individualizado e trazer uma proposta plástica a partir da cultura popular encantou Guevara, que o comparava à obra do poeta cubano Nicolás Guillén. Vale ressaltar que desse contato com o cinema brasileiro – e, mais especificamente, com a música popular brasileira que Guevara conheceu nesses filmes e em viagens ao Brasil - surgiu seu projeto de criação de um Grupo de Experimentação Sonora

<sup>99</sup> Ver GUEVARA, A. “Somos un mismo pueblo”. Revista *Bohemia*, 31/03/1967, in *Tiempo de Fundación*, Op. Cit. pp. 137-144.

<sup>100</sup> *Cine Cubano* núm. 42-43-44, 1967.

<sup>101</sup> Destaque para *Maioria absoluta* de Leon Hirszman, *Viramundo* de Geraldo Sarno, *Rodha e outras estórias* de Sérgio Muniz, *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares, *Integração racial*, de Paulo Cezar Saraceni, *Nossa escola de samba*, de Manuel Gimenez e *Subterrâneos do Futebol* de Maurice Capovilla. Dentre os documentários não brasileiros, destacados por Guevara, estavam *Revolución*, de Jorge Sanjinés e *Tire dié*, de Fernando Birri. Ver “Viña del Mar y el Nuevo Cine Latinoamericano” e vários outros artigos da *Cine Cubano* núm. 42-43-44, 1967. pp. 1-3; 43-80.



do *ICAIC* para a elaboração de trilhas sonoras de qualidade e o aperfeiçoamento estético da música popular cubana.<sup>102</sup>

Nem todos os cineastas cubanos se diziam tão convencidos, como Alfredo Guevara, quanto à necessidade de assimilação, em Cuba, da “lição” do cinema brasileiro, entendida como uma proposta que valorizava as temáticas populares, a rudeza estética e a simplicidade de linguagem. Alea, por exemplo, afirmava, em 1968, que Cuba tomaria caminhos muito diferentes do Brasil, uma vez que a problemática da Ilha era outra e bem mais complexa.<sup>103</sup> Acreditamos que a intenção de Alea era menos a de minimizar a contribuição do Cinema Novo e mais a de salvaguardar, no *ICAIC*, a importância do autor cubano e da liberdade de criação, fatores não destacados nos depoimentos de Guevara.

Marc Ferro denominou a pressão exercida a artistas e escritores socialistas para que fizessem uma arte de garantida comunicação com o público, de “plebeianização” ou “absolutismo popular”<sup>104</sup>. Reconhecemos a existência dessa pressão no contexto cubano, bem como a resistência a ela, por parte dos cineastas. Alea era alguém que procurava fazer frente a essa atitude de cobrança que era influenciada por concepções provenientes da China maoísta, e que já havia sido discutida no debate sobre a (in)utilidade do intelectual e a valorização da arte proletária.

Em determinados momentos da história cubana, no entanto, temos a impressão de que os debates são atropelados pela força dos acontecimentos. O debate sobre a validade da proposta do Cinema Novo, em Cuba, parece ter sido uma dessas vítimas. O acontecimento avassalador em questão foi a morte de Che Guevara, em 9 de outubro de 1967, aos 39 anos. Esse episódio redirecionou a discussão sobre estética, ideologia e recepção, que eclodira no Chile e conquistara o *ICAIC*, e estimulou o discurso combativista no *nuevo cine latinoamericano*. Durante o ano de 1968, praticamente não havia discordância, entre os cineastas, artistas e intelectuais de que a ordem do dia era honrar o sacrifício de Che através do cinema e de qualquer arte que deveria ser, agora, assumidamente comprometida com o

---

<sup>102</sup> As motivações políticas, as propostas estéticas experimentais e os vários pontos de confluência entre a produção musical desse grupo e a do Tropicalismo foram aspectos investigados em nossa pesquisa de mestrado.

<sup>103</sup> “La tarea más difícil del artista: abordar la crítica desde posiciones socialistas”. [Transcripción. Encuentro de la dirección del *ICAIC* con el colectivo internacional de solidaridad del campamento 5 de Mayo, La Habana, 13/08/1968]. GUEVARA, A. *Tiempo de fundación*, p. 155.

<sup>104</sup> FERRO, M. *Des soviets au communisme bureaucratique*. Paris: Gallimar-Juillard Archives, 1980, p. 230. Apud. ROBIN, R. Op. Cit. p. 216.

ideal revolucionário internacionalista, com a ação guerrilheira, com a luta antiimperialista.<sup>105</sup>

A morte de Che Guevara, na Bolívia, significou um “banho de água fria” nos prognósticos do projeto internacionalista de Cuba em relação à América Latina, que já enfrentava dificuldades. O governo cubano não dispunha de muitos recursos materiais, e carecia de conhecimento sobre a realidade dos diversos países latino-americanos para poder patrocinar e orientar as guerrilhas. Além disso havia os problemas que já tinham sido detectados por ocasião da *Tricontinental*: o divisionismo e o progressivo esfacelamento dos grupos de esquerda frente à sofisticação dos aparatos de repressão dos regimes militares latino-americanos.

Entretanto, ao mesmo tempo em que representou um “sinal vermelho” para a política internacionalista, a morte de Che revigorou o sentido mítico da Revolução Cubana, bem como a idéia da “Pátria Grande” acalentada pelos cineastas latino-americanos. A ampla comoção causada pelas circunstâncias da morte do guerrilheiro, avivada pela força das imagens de seu cadáver, contribuiu para transformá-lo em mártir<sup>106</sup>. Rapidamente passaram a ser produzidas muitas canções, filmes e poemas que o homenageavam e reiteravam a proposta de formação de novos guerrilheiros, de “homens novos” que, a seu exemplo, se sacrificariam pela continuidade da luta revolucionária latino-americana. Vale ressaltar que desde 1959 o governo instituído em Cuba se autodenominava “a Revolução”, ambos termos se confundiam na imprensa e no imaginário latino-americano: se a Revolução, em sua existência como governo, era associada a Fidel Castro, em seu sentido heróico - e trágico -, era Che Guevara.

Após a veiculação da notícia da morte do guerrilheiro, o governo cubano solicitou ao *ICAIC* que rapidamente convocasse seus cineastas para a elaboração de um

---

<sup>105</sup> Inúmeras obras poéticas e literárias assumem esse compromisso. Ver: FORNET, A. (org) *Poemas al Che*. La Habana: Instituto del Libro, 1969. Historiadores como Jorge Ibarra, Moreno Fragnals e Oscar Pino Santos, defendiam a idéia de que era preciso combater também através dos estudos acadêmicos, tomando a “História como arma”, segundo as palavras de Fragnals. Ver “Mesa Redonda: historiografía y revolución”. *Casa de las Américas*, año IX, núm. 51-52, nov 1968-feb 1969, pp. 101-115.

<sup>106</sup> A foto de seu cadáver foi obtida pelo fotógrafo Freddy Alborta, pouco antes de Che ter seu corpo esburacado pelas balas e antes que suas mãos fossem decepadas. A imagem tem alguma semelhança com a pintura renascentista do Cristo morto, produzida por Andrea Mantegna, no séc. XV. A condição de mártir, reforçada pela sua expressão de sofrimento (dado o estado de saúde em que se encontrava antes de morrer, acometido de crises de asma), com os olhos semi-abertos, reforçou a comoção internacional e a associação direta com o sofrimento de Cristo. Ver também MARREIRO, Flavia. “Fotos mostram a agonia de Che Guevara”, *Folha de São Paulo*, 28/04/2006.

documentário. O cineasta José Massip conta que funcionários do Instituto iniciaram uma busca desenfreada nos arquivos cinematográficos e no *ICRT, Instituto Cubano de Radio y Televisión*<sup>107</sup>. Foram reunidas imagens de discursos, atos oficiais, viagens, e fotos para a montagem imediata de um documentário que seria exibido na “velada solene”: um grande ato em homenagem ao herói, coordenado pelo comandante Juan Almeida. Este documentário, intitulado *Hasta la Victoria siempre*, e “assinado” por Santiago Alvarez, foi feito em 48 horas, e estreou numa gigantesca tela armada na Praça da Revolução, na noite de 18/10/1967, após a exibição de cenas da guerrilha em Sierra Maestra. O documentário exibia, na íntegra, um longo discurso pronunciado por Che e trazia uma grande quantidade de foto-fixas, ao som de uma trilha sonora com obras de Villa-Lobos, adaptadas por Pérez Prado. A proposta de tomar o povo como protagonista, no cinema cubano, perdeu terreno para homenagens ao guerrilheiro e a outros grandes heróis. Em pouco tempo o governo se daria conta de que o rosto de Che se tornara símbolo de sacrifício e heroísmo, reconhecido por distintos povos e gerações<sup>108</sup>. Durante a exibição desse primeiro documentário, Massip colheu muitos depoimentos da platéia emocionada que ali se aglutinava e que serviram de material para outro documentário, intitulado *Che Vive*. Santiago Alvarez, por sua vez, também faria mais um documentário sobre o guerrilheiro, no ano seguinte, intitulado *La hora de los hornos*.<sup>109</sup>

O ato de 18/10/1967 contou com salvas de tiros, um indefectível discurso de Fidel, e a inauguração de um grande painel reproduzindo uma foto de Che, tirada por Alberto Korda, colocado no edifício do Ministério do Interior em frente à esplanada onde se encontra a estátua de José Martí, e a tribuna da qual Fidel proclama seus discursos, na Praça da Revolução<sup>110</sup>. O culto à imagem do guerrilheiro se consagrou, e nos anos 80 foi

<sup>107</sup> MASSIP, José. “Che en el cine” *Cine Cubano* núm. 47, 1968, pp. 1-8.

<sup>108</sup> GETINO, O. Op. Cit. p. 119. Analisamos a mitificação de Che como herói e como mártir, a partir de uma amostra de canções em VILLAÇA, M. “*El nombre del hombre es pueblo*: as representações de Che Guevara na canção latino-americana”. Anais Eletrônicos do V Congreso de la Rama Latinoamericana del International Association for the Study of Popular Music (IASPM-LA). Universidade do Rio de Janeiro /Universidade Cândido Mendes, outubro de 2004.

<sup>109</sup> Frase de Martí, citada por Che, que anunciava: é a hora dos “fornos”, e só se verá a luz. Essa expressão também foi usada como título de um outro documentário, longa-metragem, dos argentinos Fernando Solanas e Octávio Getino, no mesmo ano de 1968, mas segundo Santiago Alvarez, o seu documentário foi feito antes. LABAKI, A. Op. Cit. p. 64.

<sup>110</sup> Essa famosa foto foi tirada pelo fotógrafo em 05/03/1960, quando Che tinha 32 anos e assistia a solenidade em homenagem às 136 vítimas da explosão do cargueiro La Coubre, considerada a primeira sabotagem ao governo revolucionário. Foi publicada pela primeira vez em Cuba, em abril de 1961. Em 1967

construído o Memorial Comandante Ernesto Che Guevara, na província de Santa Clara, para onde vieram os despojos do Che, e onde se podem ver reproduções variadas da foto “matriz”.<sup>111</sup> Nesse espírito de sacralização, o ICAIC difundiu a imagem do guerrilheiro não só nos filmes, mas também em cartazes, capas e artigos da revista *Cine Cubano*<sup>112</sup>. O próprio fenômeno de reprodução e difusão da foto de Korda foi tema do documentário *Una foto recorre el mundo* (1981), enquanto a trajetória pública de Che foi abordada em *Constructor de cada día* (1982), título que faz referência à cena final dessa obra, em que Che aparece assentando tijolos, uma representação recorrente do trabalhador em filmes socialistas. Esses dois documentários foram feitos pelo chileno Pedro Chaskel, no ICAIC, após seu primeiro filme dessa temática, intitulado *Che, hoy y siempre*, e montado a partir das imagens do discurso de Che no II Aniversário da União de Jovens Comunistas, em 20/10/1962.

Esses documentários trazem depoimentos de pessoas que conheceram Che na condição de guerrilheiro, comandante ou ministro, elogiando suas virtudes: o hábito de olhar nos olhos, a simplicidade, a bondade, a capacidade de entrega e sacrifício, etc. Há trilhas sonoras pungentes e alguns curiosos exageros, como a história da famosa fotografia contada por Alberto Korda, que relatava o quanto havia ficado impressionado com o olhar de Che, num instante em que este parecia olhar o “futuro” de forma confiante, desafiadora. Korda afirma que chegou a se assustar, com o olhar, e com muito custo conseguiu bater a foto: quase um milagre.<sup>113</sup> Como se pode notar, o romantismo revolucionário e o culto à personalidade eclodiram em Cuba com enorme força: após sua morte, os textos de Che passaram a ser considerados entre as dez melhores obras literárias cubanas<sup>114</sup>, e seu

---

essa foto foi presenteada por Korda ao editor comunista italiano Giangiacomo Feltrinelli e meses depois, após a morte do guerrilheiro foi reproduzida em cartazes, dos quais se vendeu mais de 1 milhão de cópias só nos primeiros meses. A reprodução dessa imagem, na Praça da Revolução, foi constantemente repostada sempre que se desgastasse pela ação do tempo, até ser substituída por uma silhueta em metal recortada da foto, acrescida dos dizeres “Hasta la victoria siempre”. LOVINY, C. e SILVESTRI-LÉVY, A. (orgs). *Cuba por Korda*. Trad. Newton Villaça Cassiolato. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 76-80.

<sup>111</sup> O Complexo foi inaugurado em 1988, em comemoração ao 30º aniversário da Batalha de Santa Clara, sendo composto pela Praça, Tribuna, Museu e Memorial, para receber os despojos de Che e de outros seis combatentes, trasladados da Bolívia. VASCONCELOS, Camilo. *Mimeo*, 2004.

<sup>112</sup> O número 47, em 1968, tem homenagens ao guerrilheiro. Outras revistas também fizeram números especiais e mais celebrativos, como o número 46 da *Casa de las Américas*.

<sup>113</sup> Na verdade, sabe-se que inicialmente o fotógrafo não deu muita importância a essa foto, que foi até desprezada e recusada para publicação. LOVINY, C. e SILVESTRI-LÉVY, A. (orgs). Op. Cit., pp. 76-80.

<sup>114</sup> QUINTERO HERENCIA, J. C. Op. Cit., p. 220.

exemplo passou a ser citado como modelo de conduta, a perfeição em termos de “homem novo”.

Fazendo um parêntese, quando confrontamos as transformações históricas do cinema cubano com o processo soviético, é impossível resistir a tecer alguns paralelos. Assim como o *ICAIC*, que apesar de nunca ter deixado de produzir um montante de filmes celebrativos, migrou de uma maior experimentação para um cinema mais esquemático, também na URSS, após a fase vanguardista dos anos 20, o herói positivo tomou o lugar do povo como protagonista da história, e até foram recuperadas figuras históricas da Rússia czarista em nome do patriotismo (fenômeno semelhante ocorreu em Cuba, com o incentivo aos filmes sobre as guerras de Independência, que abordaremos no próximo capítulo). Na URSS, muitos cineastas discordavam dessa orientação e a própria determinação do realismo socialista causou conflitos que afloraram no Congresso da Associação dos Artistas de Cinema (1935), um ano após o I Congresso de Escritores Soviéticos, quando o modelo foi oficialmente formalizado. Os conflitos se deram entre as gerações mais velhas, menos simpáticas a esse modelo, e as mais novas, paradoxalmente mais favoráveis à ortodoxia, por terem sido educadas no novo regime. Em Cuba, Alea, membro da “velha geração” que fundou o *ICAIC*, encabeçava um grupo que também se opunha a um conjunto de cineastas formados “dentro da Revolução”, mais afinados com a política cultural do governo, como veremos.

Fora da Ilha, outros filmes dessa época faziam referência ao guerrilheiro e aderiram ao “culto à personalidade” que de lá irradiava. Esse foi o caso do argentino *La hora de los hornos* (1968), cujo título, idêntico ao do filme de Santiago Alvarez, já mencionado, aludia a uma frase de Martí que Che costumava pronunciar. O filme trazia trechos da II Declaração de Havana, emitida por Fidel Castro<sup>115</sup> e tinha duração de 4 horas e 20 minutos. Era dividido em três capítulos com o objetivo de: 1º) chocar, incitar a violência, a reação, 2º) motivar a análise (a exibição de cada parte deveria ser seguida de um debate), e

---

<sup>115</sup> Escrita em 04 de fevereiro de 1962. Na Primeira Declaração, de 02 de setembro de 1960, Fidel respondia à Declaração de San José (emitida na VII Reunião de consulta dos ministros de relações exteriores da OEA) que havia condenado o auxílio da URSS à Cuba, denunciava o imperialismo e afirmava Cuba como vanguarda da luta pela libertação da América Latina. Nesta Segunda Declaração, Fidel contesta a expulsão de Cuba da OEA, reafirma o caráter socialista do regime (declarado em 16/04/1961) e faz uma longa retrospectiva da história cubana desde a Emenda Platt, construindo uma imagem heróica do país, para afirmar o papel de Cuba como “guia” e motor da guerrilha em toda a América Latina. Ver SADER, Emir (org) *Fidel Castro*. São Paulo: Ática, 1986, pp.63-85.

3º) desencadear a ação e a militância. Com um forte tom didático, o filme apresentava o peronismo sob uma perspectiva anti-imperialista, e utilizava uma grande colagem de estilos e técnicas: *free cinema*, documentários, reconstituições, discursos, bem como passagens de outros filme-denúncias, como *Los inundados* (Fernando Birri, 1961) e *Las ollas populares* (Gerardo Vallejo, 1967).

A divulgação de *La hora de los hornos* aconteceu conjuntamente à divulgação do ensaio teórico “Hacia un tercer cine” de Fernando Solanas e Octavio Getino, em *Cine Cubano*, núm. 55-56, de março de 1969, que expunha justamente os princípios de elaboração empregados nesse filme. Este ensaio foi considerado referência fundamental, junto a outros textos importantes do *NCL*, como um artigo de Glauber Rocha, de 15/10/1967, “Teoria e prática do cinema latino-americano”, publicado na revista italiana *Avanti!*, e o de Júlio García Espinosa, “Por un cine imperfecto”, escrito em 1969 e publicado na revista peruana *Hablemos del Cine*, no núm. 55-56, de setembro/dezembro de 1970.<sup>116</sup>

Os textos expressavam propósitos como o de se criar uma linguagem própria, libertadora, de maneira que esta, mais que um instrumento de denúncia, se convertesse em espaço de crítica e reflexão, mostrasse a face do “verdadeiro” homem latino-americano, atingisse o grande público, se opusesse ao colonialismo e fomentasse a idéia de “Pátria Grande”. Tanto o cinema cubano como o *NCL*, após a morte de Che Guevara e diante do quadro pessimista em relação às chances das investidas guerrilheiras na América Latina, radicalizaram suas propostas. O mito do comandante heróico, malgrado o destino do movimento guerrilheiro ou da política internacionalista cubana no continente, continuaria a ser celebrado pelo cinema, por décadas a fio<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> Abordamos esse assunto no artigo VILLAÇA, M. “America Nuestra – Glauber Rocha e o cinema cubano”. *Revista Brasileira de História. Viagens e Viajantes*, vol. 22, núm. 44, 2002, pp. 489-510.

<sup>117</sup> Em 1985, por exemplo, o cineasta Fernando Birri abordou o passado argentino do guerrilheiro ao realizar o documentário *Mi hijo El Che. Un retrato de familia de Don Ernesto Guevara*. Em 1997, Birri propôs uma discussão sobre o socialismo resgatando o guevarismo em *Che: muerte de la utopia?*.

### 3.3. Parcerias latino-americanas no ICAIC pós-68: Chile e Nicarágua

Ainda sob o clima das homenagens a Che Guevara, o *NCL* levado aos festivais internacionais recebeu o impacto do movimento estudantil e das manifestações políticas e sociais que se alastravam pela Europa, atingindo o meio cinematográfico. Nessa época ocorrem muitos protestos estudantis contra o mercado, a indústria do cinema e os festivais tradicionais europeus. Entretanto, esses festivais eram espaços importantes para o cinema político latino-americano, que através desse “canal” conseguia reconhecimento e difusão internacional. Assim, essa onda de agitação em 68, vivenciada pelos cubanos e demais cineastas latino-americanos que participavam dos festivais, representava uma situação política nova e algo incômoda pois resultava em certos “desencontros” ideológicos.

O Festival de Pesaro (Itália) em 1968, por exemplo, foi bastante conturbado, com protestos organizados pelo movimento estudantil italiano contra o esquema de premiação, o “imperialismo” e as regras do evento, dentre outras objeções. Nesse festival, os cineastas latino-americanos redigiram uma declaração na qual prestavam seu apoio aos estudantes, defendendo que todos os festivais fossem espaços de discussão e crítica, mas ressaltando o caráter plural e democrático daquele evento, impossível de acontecer em muitos países latino-americanos<sup>118</sup>. Após viver essa experiência, Julio García Espinosa confessou: *Pesaro nos ponía en evidencia una intolerable contradicción: políticamente nos sentíamos aliados a la nueva izquierda, artisticamente nos veníamos identificando con la izquierda tradicional...*<sup>119</sup> Confirmando esse vínculo ainda existente com a velha esquerda, em seu texto “Por un cine imperfecto”, García Espinosa desenvolveu algumas das idéias que havia apresentado na forma de comunicação, em Pesaro, e que não contrariavam totalmente o modelo do realismo socialista. Sugeriria, por exemplo, que o artista era um trabalhador e que o prazer estético estava na funcionalidade. Octavio Getino resenhou e elogiou largamente esse ensaio, avaliando que o mesmo não foi compreendido na época nem pela esquerda,

---

<sup>118</sup> Assinaram a declaração Enrique Pineda Barnet, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri, Fernando Solanas, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Octávio Getino dentre outros cineastas. Ver “Declaraciones del Cine Latinoamericano en Pesaro”. *Cine Cubano* núm. 49-50-51, p. 84.

<sup>119</sup> Julio García Espinosa reclamou da ocorrência desse tipo de protesto em Pesaro e indagou: – por que não protestavam em festivais elitistas, como o de Veneza? GARCIA ESPINOSA, J. “Pesaro y la Nueva Izquierda”. *Cine Cubano* núm. 49-50-51, p. 89. O artigo é datado, ao final, de 31/07/1968.

nem pela direita.<sup>120</sup> Os debates desencadeados pela proposta de *cine imperfecto*, de García Espinosa, resultaram em algumas confusões que levaram o autor a fazer, posteriormente, revisões e esclarecimentos, mais tarde reunidos e publicados, em 1982, em seu livro *Una imagen recorre el mundo*.<sup>121</sup>

Após a morte de Che Guevara, os cineastas latino-americanos re-elaboraram suas questões acerca do debate “liberdade criativa versus engajamento”, radicalizando a cobrança do compromisso político, como vimos. Entretanto, a nova conjuntura da esquerda européia, a onda libertária decorrente das agitações de 1968 contribuíram para dificultar a relação desses cineastas com os europeus. Diante dessas dificuldades, os cineastas latino-americanos se voltaram mais para o próprio continente: o festival de Mérida (*I Muestra del Cine Latinoamericano* de Mérida, Venezuela) realizado poucos meses depois do festival de Pesaro, em setembro de 1968, e depois, a nova edição do Festival de Viña del Mar, em 1969, confirmam esse “recolhimento”. O ICAIC acompanhou essa dinâmica, e ainda que a política internacionalista do governo estivesse mudando pouco a pouco seu foco da América Latina para a África, os cineasta cubanos já estavam suficientemente envolvidos e identificados com o NCL, que já ganhava forma e status de movimento.

O *nuevo cine latinoamericano*, naquele momento definido como um cinema de intervenção política, se caracterizava por uma visão crítica e questionadora, *tanto de las estructuras y valores imperantes en las sociedades de su tiempo, como de los que predominaban en el propio campo cinematográfico*.<sup>122</sup> Em Mérida, a premiação conjunta de obras de Santiago Alvarez, do grupo *Cine Liberación* e do grupo *Ukamau*, bem como a difusão do filme-manifesto *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas e Octávio Getino, referendavam certas bases ideológicas do NCL.

Na década de 70, a repressão exercida pelos regimes militares na América do Sul abalou as cinematografias e os projetos compartilhados. Fazer cinema com viés crítico, político, na América Latina, se tornava cada vez mais difícil e nesse contexto a presença de

<sup>120</sup> GETINO, Octavio. Op. Cit., p. 152.

<sup>121</sup> GARCIA ESPINOSA, J. *Una imagen recorre el mundo*. México: Filmoteca de la UNAM, 1982. O livro foi publicado no mesmo ano em que este García Espinosa se tornou presidente do ICAIC, em substituição a Alfredo Guevara O ensaio “Por un cine imperfecto” (1969) voltou a ser publicado numa coletânea maior, intitulada *Un largo camino hacia la luz*. La Habana: Ediciones Unión, 2000. Os artigos de García Espinosa, nessa edição, que revisam a proposta do *cine imperfecto* são: “En busca del cine perdido” (1971), “El cine popular a veces da señales de vida” (1989) “Por un cine imperfecto. Veinticinco años después” (1994).

<sup>122</sup> GETINO, Octavio. Op. Cit, p. 13



latino-americanos no ICAIC aumentou. A acolhida desses cineastas em Cuba também foi favorecida pela intensificação da cobrança de que houvesse mais arte panfletária, na Ilha, principalmente após a realização do *I Congreso Nacional de Educación y Cultura*, em 1971 - evento que inaugurou uma fase de intenso controle no meio artístico, e que abordaremos no próximo capítulo.

Se a ordem era fazer cinema político, no sentido pedagógico do termo, os cineastas latino-americanos, ávidos por espaço para denunciar, tornaram-se bons exemplos. No início dos anos 70, o boliviano Jorge Sanjinés, fundador do grupo *Ukamau*, divulgava em Cuba seu filme *El coraje del pueblo* que terminara dois dias antes do golpe em seu país, em 1971<sup>123</sup>. Nesse mesmo ano Glauber Rocha chegou em Havana, onde permaneceu até 1972. Na segunda metade dos anos 70, vários outros cineastas e atores latino-americanos passaram pelo ICAIC.<sup>124</sup> Nessa época, a revista *Cine Cubano* denunciava e protestava contra os regimes militares e os atos de repressão no meio cinematográfico, como a morte de Jorge Cedrón, cineasta argentino realizador de *Operación masacre* (1972), que faleceu no exílio de forma muito suspeita<sup>125</sup>; a invasão e o saque da *Cinemateca de los Tres Mundos*, em Montevideu<sup>126</sup> ou as dificuldades enfrentadas pelos cineastas chilenos, tanto em seu país como no exílio.<sup>127</sup>

Numa via de mão dupla, o ICAIC buscou atrair parcerias para realizar filmes condizentes com os novos princípios da política cultural, nesse período mais exigentes em relação ao propósito da conscientização das massas e do uso da arte como instrumento político. Nesse sentido, foram realizados filmes cubanos sobre o golpe de 64 no Brasil<sup>128</sup>, a situação social e política da Bolívia e do Peru<sup>129</sup> e as lutas mexicana e colombiana contra o imperialismo<sup>130</sup>.

<sup>123</sup> “El coraje del pueblo...” e PÉREZ, F. “Jorge Sanjinés. Una entrevista”. *Cine Cubano* núm. 71-72, 1972, pp. 46-51 e 52-59. Ver também: SANJINÉS, J. “Sobre Ukamau”. *Cine Cubano* núm. 48, 1968, pp. 28-33.

<sup>124</sup> Trabalharam no ICAIC Patricio Guzmán, Miguel Littín, Sergio Castilla, Pedro Chaskel, Nelson Villagra, Alberto Durant, Frederico García, dentre muitos outros.

<sup>125</sup> Há dois artigos em *Cine Cubano*, núm. 107, 1983, dedicados ao “suicídio” desse cineasta em Paris.

<sup>126</sup> WAINER, J. “Atentado a la Cinemateca de los Tres Mundos”. *Cine Cubano* núm. 71-72, 1972, pp. 60-61

<sup>127</sup> “Chile: problemas de un nuevo cine...”. *Cine Cubano* núm. 71-72, 1972, p. 90-100. MOUESCA, Jacqueline. “El cine chileno en el exilio”. *Cine Cubano* núm 109, 1984, p. 34-47.

<sup>128</sup> O filme *Amor en campo minado*, Pastor Vega, 1987, 100’.

<sup>129</sup> *Ojos de Perro*, de Alberto Durant, 1980, 90’ (sobre sindicatos no Peru, nos anos 20); *El viento del Ayahuasca*, de Nora de Izcue, 1982, 86’ (ambientado na Amazônia Peruana); *Melgar, el poeta insurgente*, de Federico García, 1982, 114’ (sobre poeta peruano do séc. XIX), *Tupac Amaru*, também de García, 1984, 95’ (sobre líder inca), *El sócio de Dios*, do mesmo cineasta, 1986, 129’ (sobre conflito entre Peru e Colômbia),

A partir de 1971, devido à necessidade de aproximação da URSS, imposta pelas dificuldades econômicas, agravadas pelo desastre da “Safrade 1970”, e em razão dos novos interesses cubanos na África, a política internacionalista voltada para a América Latina não foi mais alardeada. No entanto, o governo cubano nunca deixou de acalentar a aspiração de se tornar uma liderança na América Latina. As promessas de mudança na direção do socialismo que ocorreram nessa década, primeiro no Chile, e mais tarde, na Nicarágua, atraíram o governo cubano para um estreitamento de relações com esses países, com vistas à construção de possíveis alianças. Assim, temas como o governo da Unidade Popular, no Chile, e a Revolução Nicaragüense tiveram um apelo especial em Cuba, a despeito de diferenças políticas e ideológicas existentes entre o governo cubano, o nicaragüense e o chileno. No cinema, as duas “nações libertadas” foram alvos de documentários e homenagens. Os cineastas chilenos, particularmente, produziram de forma significativa no ICAIC, nos anos 70 – caso de Patricio Guzmán, que viveu alguns anos em Havana, onde finalizou, com a colaboração de Pedro Chaskel, sua famosa trilogia documental *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*<sup>131</sup>.

A aproximação do governo cubano com o chileno ocorreu quando, em 1970, a vitória presidencial de Salvador Allende, candidato da Unidade Popular - organização que defendia um modelo de transição para o socialismo através dos canais do regime democrático - abriu novas perspectivas utópicas e atraiu a atenção das esquerdas latino-americanas. O desgaste dos movimentos guerrilheiros, a falência da política da OLAS, em detrimento do aparente sucesso da chamada “via chilena”, tornava necessária a atitude solidária de Fidel Castro diante de um país que se configurava ao mesmo tempo como futuro parceiro (econômico) e provável concorrente (em termos de referência de socialismo possível).

---

Malabrigo, de Albert Duran, 1986, 93' (sobre desaparecidos no Peru). Sobre a Bolívia, há *Amargo Mar*, de Antonio Eguino, 1984, 100' (sobre a Guerra do Pacífico, em 1879).

<sup>130</sup> *Mina, viento de libertad*, de Antonio Eceiza, 1976, 124' (sobre independência mexicana); *Tiempo de morir*, de Jorge Ali Triana, 1985, 104' (sobre a violência na Colômbia) e *Visa-Usa*, de Lisandro Duque, 1986, 100' (sobre emigração de jovens colombianos para os EUA).

<sup>131</sup> Composta por *La insurrección de la burguesía* (1973-75), *El golpe de estado* (1973-76) e *El poder popular* (1973-77). Ver, no núm. 91-92 da revista *Cine Cubano*, 1978, os artigos: GUZMÁN, Patricio. “La Batalla de Chile, los orígenes del proyecto”, pp. 35-48; “La Batalla de Chile: guión”, pp. 49-51 e GALIANO, Carlos. “Entrevista a Patricio Guzmán”, pp. 52-58.

O ICAIC acompanhou essas aproximações políticas, e muitas vezes, exerceu o papel, junto com os órgãos de jornalismo e a TV, de formulador da imagem que se pretendia difundir dessa relação. Assim, além de uma longa visita de Fidel ao Chile (25 dias, entre novembro e dezembro de 1971), devidamente documentada por Santiago Alvarez<sup>132</sup>, foram estabelecidos parcerias e convênios em vários setores da cultura (artes gráficas, música popular, cinema, muralismo, etc), quase tudo oficialmente registrado em película. O ICAIC estabeleceu cooperações com a *Chile Films*<sup>133</sup>, principalmente no campo técnico e na produção documental, solidificando relações que já tinham se esboçado em 1967, no contexto do Festival de Viña del Mar<sup>134</sup>. A revista *Cine Cubano*, nessa época, trouxe várias entrevistas e reportagens sobre a história do cinema chileno, com o claro propósito de fomentar a simpatia dos cubanos pelos novos parceiros, ao mesmo tempo em que procurava orientar ideologicamente os cineastas chilenos, como percebemos nos questionários feitos a estes, cujo encadeamento de perguntas convergia para certas conclusões favoráveis às opções políticas cubanas.<sup>135</sup>

A via pacífica e a postura anti-guerrilha defendidas por vários setores de esquerda no Chile, bem como as tensões internas em relação à definição da política cultural a ser assumida pela Unidade Popular (e que oscilava entre uma linha ligada ao partido Comunista e outra menos ortodoxa) eram pontos delicados dessa aproximação com Cuba<sup>136</sup>. Há, inclusive, muitos estranhamentos entre músicos e cineastas cubanos e chilenos, que acabaram vindo a público por meio da imprensa, e que ocorriam não só em

---

<sup>132</sup> O documentário intitulado *De América soy hijo y a ella me debo*, de três horas e quinze minutos de duração, filmado por Santiago e o cinegrafista Ivan Nápoles, estreou em sete salas de cinema, em Cuba, em 1972. Sobre os desafios enfrentados por Allende, o cineasta já havia feito, em 1971, o curta *Como, porque y para que se asesina un general*. LABAKI, A. Op. Cit., p. 78. Ver também o documentário *Introducción a Chile*, de Miguel Torres, 1972.

<sup>133</sup> “Convenio Chile Films-ICAIC”, *Cine Cubano* núm. 69-70, 1971, p. 36-41.

<sup>134</sup> “Informe presentado al V Festival Cinematográfico de Viña del Mar. ‘Síntesis histórica y situación actual del Cine Chileno’”, *Cine Cubano* núm.42-43-44, 1967, p. 138-140.

<sup>135</sup> “Chile: problemas de un nuevo cine. Cuestionario a los realizadores chilenos Claudio Sapiain, Jesús Manuel Martínez, Guillermo Cahn y Carlos Flores”, *Cine Cubano* núm. 69-70, 1971, p. 50-59. “Chile: problemas de un nuevo cine. Cuestionario a los realizadores chilenos: Jose Román, Pedro Chaskel”, *Cine Cubano* núm. 71-72, 1972, p. 90-100.

<sup>136</sup> Ver o depoimento do primeiro cônsul chileno em Cuba, designado após a vitória de Allende: EDWARDS, Jorge. *Persona non grata*. (1973) Barcelona: Tusquet Editoras, 1991

função de diferenças políticas, mas também devido a diferentes concepções estéticas e ideológicas em relação ao uso do folclore ou ao diálogo com as vanguardas européias.<sup>137</sup>

No Chile, a impossibilidade da conciliação dos interesses dos vários setores e organizações políticas por meio de “negociação pacífica”, bem como as ações violentas promovidas contra o governo de Allende (boicote do setor empresarial, sabotagens, campanha anticomunista), abreviaram a experiência que parecia promissora. Após o golpe encabeçado pelo General Augusto Pinochet, com apoio da CIA, Cuba serviu de refúgio para um grande número de chilenos exilados, que lá recebeu treinamento militar, para formar o Exército Revolucionário Chileno.<sup>138</sup>

Antes de *La batalla de Chile*, a experiência chilena já havia sido levada às telas por Patricio Guzmán com *El primer año* (1971), por Miguel Littín com *Compañero Presidente*, de 1971, (documentário de uma conversa entre Régis Debray e Salvador Allende sobre a Unidade Popular), e por outros cineastas como Helvio Sotto, Raúl Ruiz e Aldo Francia. A fase promissora que o cinema chileno viveu nos tempos de Allende não recrudescu completamente com o golpe, uma vez que inúmeras produções se realizaram no exílio, muitas das quais foram finalizadas ou distribuídas pelo ICAIC.<sup>139</sup> Alguns cubanos também decidiram filmar a tragédia chilena: além de diversos documentários temos, em 1975, *Cantata de Chile*, de Humberto Solás<sup>140</sup>, um filme ficcional pretensioso, de temática histórica, sobre uma sangrenta greve operária de 1907. Miguel Littín, exilado, chegou ao ICAIC em 1978 e realizou duas importantes co-produções<sup>141</sup> focando a questão do autoritarismo na América Latina. No ano seguinte, Sergio Castilla realizou *Prisioneros desaparecidos* (1979) sobre a repressão política e a tortura em seu país. Nos anos 80, Pedro

<sup>137</sup> “Respuesta de Julio García Espinosa a la Revista Chilena de Cine ‘Primer Plano’ (11/10/1972)”, *Cine Cubano* núm. 81-82-83, 1973, p. 133-139. Ver também: SILVA, Êça Pereira. “Chile e Cuba: a Revolução na Canção Popular”. Relatório de Iniciação Científica, História Social - FFLCH-USP, 2004.

<sup>138</sup> Esse exército, a ser comandado por Rodrigo Rojas, acabou subdividido em tropas e várias delas foram enviadas pelo governo cubano para lutar em Angola, Nicarágua e outros países. Ver relato autobiográfico de AMPUERO, Roberto. *Nuestros años verde olivo*. Santiago del Chile: Editorial Planeta, 2004, p. 338.

<sup>139</sup> CHASKEL, Pedro. “El cine chileno está vivo”, *Cine Cubano* núm. 91-92, 1978 p. 59-65. GONZALEZ, Moraima. “El cine chileno no ha muerto. Entrevista a Claudio Sapiaín”, *Cine Cubano* núm. 94, 1979, p. 140-145 e MOUESCA, Jacqueline. “El cine chileno en el exilio”, *Cine Cubano* núm. 109, 1984, p. 34-47.

<sup>140</sup> Um dos filmes de Solás mais comprometidos politicamente, que enfoca os acontecimentos em Iquique, a história das lutas políticas no Chile e a ditadura de Pinochet. CHIJONA, Gerardo. “Entrevista con Humberto Solás, realizador de Cantata de Chile”, *Cine Cubano* núm. 91-92, 1978, p. 66-69.

<sup>141</sup> *El Recurso del Método*, co-produção cubana-mexicana-francesa, com roteiro de Jaime A. Shelley e Regis Debray, e *La viuda de Montiel* (co-produção venezuelana-mexicana-colombiana-cubana), estrelado por Geraldine Chaplin.

Chaskel realizou um documentário intitulado *Qué es?* (1980) e vários outros sobre Che Guevara.

Quanto à Nicarágua, cuja situação em termos de produção cinematográfica era muito mais precária que a do Chile, o ICAIC participou ativamente da constituição do ISCN, *Instituto Sandinista de Cine Nicaraguense*, criado após a Revolução Sandinista, em 1979, como desdobramento da *Brigada de Propaganda Leonel Rugama* (que fez as primeiras filmagens da Revolução Sandinista) e da nacionalização de uma empresa de propaganda chamada *Producine*. Cuba fornecia material, assessoria e todo apoio técnico para a realização de documentários. O ICAIC também realizou, por sua conta, documentários sobre a Nicarágua, como os curtas *Pátria Libre o Morir* (1978), *Douglas y Jorge* (1979), e *La infancia de Marisol* (1979) de Bernabé Hernández, e o longa *En Tierra de Sandino* (1980, 74'), de Jesús Díaz. Além disso, ao longo dos anos 80, vários diretores chilenos, temporariamente em Cuba, voltaram suas lentes para a Nicarágua: Miguel Littín realizou *Alsino y el condor*, 1982, 89', co-produção entre Cuba, Costa Rica e México, e Iván Arguello, *Mujeres de la frontera*, 1986, 50'.

O apelo emocional era a marca registrada dos curtas do cubano Bernabé Hernández<sup>142</sup>: *La infancia de Marisol* enfocava uma menina que havia sido torturada, e *Douglas y Jorge* (14') era uma entrevista justamente com dois garotos que haviam lutado como membros da FER (Força Estudantil Revolucionária) e estavam agora estudando na Ilha, na condição de bolsistas. Um deles era filho de camponeses, e o outro, de família de classe média, mas ambos se portavam com comovente maturidade, falavam em aliança de classes e eram mostrados como exemplos de revolucionários autênticos. Numa das seqüências desse curta em que há evidente conteúdo de propaganda voltada para os jovens cubanos, a atividade militar é propositalmente associada a brincadeiras infantis: vemos os dois garotos sandinistas fazendo exercícios de combate, jogando-se no chão e demonstrando todas as suas habilidades bélicas em simulações de ataque e defesa, em meio a balanças e escorregadores de um parque infantil.

Uma vez que o documentarista oficial, Santiago Alvarez, se encontrava em filmagens no Vietnã, o “cineasta” designado para retratar, num longa-metragem, a

---

<sup>142</sup> VILASIS, Mayra. “El tema de Nicarágua. De una conversación con Bernabé Hernández”, *Cine Cubano* núm. 96, 1980, pp. 98-103.

Revolução Nicaragüense foi o escritor Jesús Díaz, que havia sido transferido ao ICAIC em 1971, por questões políticas, tema que retomaremos no quinto capítulo. O resultado foi o filme *En Tierra de Sandino*<sup>143</sup>, quarto documentário de Díaz, filmado na Nicarágua, entre agosto e outubro de 1979. O cineasta afirmava ter se inspirado em Santiago Alvarez e no chileno Patricio Guzmán (*La Batalla de Chile*), para realizar esse filme sem narrador, com cenas preferencialmente filmadas de primeira mão (*toma una*, como se diz em Cuba), com equipamentos leves, a fim de captar as emoções de forma espontânea<sup>144</sup>.

O filme, de ritmo bastante lento, é dividido em três partes. Na primeira, há tomadas urbanas e grande destaque para a despedida de jovens nicaragüenses que partiam para Cuba, com estudos garantidos. Ouvimos os agradecimentos de famílias entrevistadas, para as câmeras cubanas, com trilha sonora muito eficaz, permeada por canções religiosas, marchas e discursos de líderes da *FSLN (Frente Sandinista de Libertación Nacional)*. Díaz realiza uma espécie de “docudrama”, na segunda parte, julgando, com um grupo de empregados de uma fazenda e seus patrões, os erros e injustiças cometidos até então, num claro exercício de “assembleísmo”. A terceira parte finaliza o documentário mostrando o cotidiano de uma jovem professora cubana que há dois anos se empenhava em alfabetizar uma comunidade pobre, onde é muito querida e respeitada.

A ênfase na importância da ajuda cubana em diversos aspectos (campanha de alfabetização, melhorias para a população rural, orientação política, etc) torna o filme bastante panfletário, e sua mensagem, evidente: - o que seria da Nicarágua sem Cuba? Naturalmente, era fato que em 1962, a *FSLN* surgira sob o impacto da Revolução Cubana, e que o governo de coalizão, com maioria sandinista, presidido pelo líder guerrilheiro Daniel Ortega, iniciou uma série de reformas (nacionalizações, reforma agrária, organização de cooperativas, etc) também na esteira da experiência cubana. Entretanto, o discurso e a luta dos sandinistas, antes de 1979, para derrubar a ditadura, e ao longo dos anos 80, para se manterem no poder e implantarem seu programa de reformas, ganhou a solidariedade de

---

<sup>143</sup> O ICAIC teve apoio da Secretaria Nacional de Educación Política y Propaganda da FSLN, do Instituto Nicaragüense de Reforma Agrária e do Instituto Sandinista de Cine Nicaragüense para realizar o filme. Destaque para a trilha sonora, assinada pelo maestro Duchezne Cuzán, com música de Leo Brouwer e muitas canções populares da Revolução Sandinista. PEREIRA, Manuel. “Jesús Díaz em toma 1”, *Cine Cubano* núm. 96, 1980, pp. 76-91.

<sup>144</sup> DÍAZ, Jesús. “Provocaciones sobre cine documental y literatura”, *Cine Cubano* núm. 101, 1982, pp. 139-142.

vários outros governos latino-americanos e europeus<sup>145</sup>. O vínculo inicial com Cuba, portanto, esmoreceria à medida que a própria Revolução Nicaragüense se afirmava como “diferente” da cubana e da chilena, por pretender incorporar a burguesia e defender a pluralidade (na condição de *frente*, e não de *partido*), a formação de uma economia mista (que não rechaçava o capitalismo) e a democracia direta<sup>146</sup>. A oposição dos liberais e de outros setores da sociedade a essas reformas, bem como o intermitente combate aos *contras*, grupos guerrilheiros apoiados pelos EUA, impediram a estabilização econômica e contribuíram, após uma década de pesados enfrentamentos de caráter militar e econômico, para levar ao poder partidos de tendência liberal-conservadora.

No início do governo sandinista, porém, os elos com Cuba ainda eram muitos. O próprio lema que encerra a declaração de princípios do Instituto nicaragüense de cinema, “*Patria Libre o Morir*”, aludia ao “*Patria o Muerte*” cubano<sup>147</sup>. Devido à influência cubana, esse Instituto, administrado por uma diretoria coletiva, criou o *Noticiero INCINE* e realizou alguns documentários que celebravam a relação Nicarágua-Cuba<sup>148</sup>. É válido lembrar que um dos desdobramentos políticos dessa relação entre os dois países foi a maior tolerância, na Ilha, com os intelectuais católicos, uma vez que o papel fundamental da Igreja católica na Revolução Nicaragüense e a circulação de propostas como a Teologia da Libertação, nessa época<sup>149</sup>, contribuíram para uma maior aceitação do chamado “católico revolucionário”.

A revista *Cine Cubano*, em 1980, dedicou seu número 96 quase que inteiramente a entrevistas com membros do jovem Instituto de cinema. Apesar da falta de assunto, por se tratar de um Instituto muito incipiente, que ainda necessitava formar os primeiros técnicos (o que ocorreria por meio do *ICAIC*), mais de cem páginas eram dedicadas ao tema: fotos

---

<sup>145</sup> Ver TIRADO, Manlio. “El contexto internacional de la Revolución Sandinista” in HARRIS, R. & VILAS, C.(orgs) *La revolución en Nicaragua. Liberación nacional, democracia popular y transformación económica*. México, D. F.: Ediciones Era, 1985.pp. 315-330.

<sup>146</sup> Ver capítulos “Burguesia sem hegemonia” e “Economia mista” in INVERNIZZI, G. (org) et al. *Sandinistas. Entrevistas com líderes sandinistas: Bayardo Arce, Humberto Ortega e Jaime Wheelock*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 112-136.

<sup>147</sup> “Declaración de Principios y Fines del Instituto Nicaragüense de Cine”. *Cine Cubano* núm. 96, 1980, pp. 6-8.

<sup>148</sup> O cineasta Rafael Vargas realizou *Brigada Cultural Ivan Dixon*, sobre intercâmbio cultural com Cuba, enquanto Ramiro Lacayo fez *Del águila al dragón*, sobre o Vietnã, espelhando-se nos documentários de Alvarez. O chileno Miguel Littín, em 1981, filmou *Alsino y el cóndor*, co-produção de Cuba, Costa Rica e México. GETINO, Octavio. Op. Cit. pp. 106-107.

<sup>149</sup> Ver livro de Frei Betto: *Fidel y la religión. Conversaciones con Frei Betto*. La Habana: Oficina del Consejo de Estado, 1985.

enormes de meninos com metralhadoras, muitas entrevistas com técnicos e estrangeiros que tinham vindo voluntariamente lutar com os sandinistas, histórias da guerrilha, e depoimentos de cubanos sobre o país preenchiam um “dossiê” Nicarágua. O teor das reportagens e as perguntas eram, no entanto, muitos simples, evitavam problematizações, como convinha ao estilo assumido pela revista desde meados dos anos 70.

Com esses exemplos de “parcerias” do *ICAIC* com os cineastas do Chile e da Nicarágua, vemos que, nos anos 70, mesmo após o esmorecimento da política internacionalista que havia sido inaugurada em 1966 com a *Tricontinental*, o *ICAIC* persistiu como fomentador e afiliado da cinematografia latino-americana empenhada na conscientização das massas. Mais distante do cinema europeu que nos anos 60, o Instituto buscou na América Latina combustível para cumprir as metas da política cultural e inspiração para o cinema “revolucionário”.

### 3.4. Um festival, uma fundação e uma escola para o *NCL* em Cuba

No decorrer das relações entre o *ICAIC* e o cinema latino-americano ocorreram interessantes trocas e circulação de idéias. Se a definição da identidade do *nuevo cine latinoamericano*, anunciada em Viña del Mar, em 1967, foi muito marcada pelo paradigma da experiência da Revolução Cubana e pela mitificação de Che, ao longo dos anos 70 essa identidade passou a ser balizada também pelo que interessava ao *ICAIC* (e ao governo cubano) produzir, nas situações em que seus recursos eram disponibilizados para os cineastas “amigos”, afinados politicamente. A interação desses cineastas com a sociedade cubana e com o *ICAIC* contribuiu para que dentro do *NCL* fossem disseminadas certas fórmulas defendidas na Ilha, como a estratégia de se explorar a participação emotiva, inicialmente, para depois propiciar o “distanciamento crítico”.<sup>150</sup>

Ao longo do processo de aproximação e identificação de Cuba com os demais países latino-americanos, a partir de 1967, foram produzidas na Ilha ficções que eram verdadeiros “tratados cinematográficos” sobre o sofrimento latino-americano e a identidade

---

<sup>150</sup> “Hay que hablar de Pesaro, pero también hay que hablar de cine”, *Cine Cubano* 49-50-51, 1968, pp. 93-101.



entre os povos, como o média-metragem *De la guerra americana* (1969, 48'), de Pastor Vega, sobre as lutas guerrilheiras na América Latina. Em diversas produções, prevaleceu o enfoque subjetivo e algo “exótico”, advindo da dificuldade de definição de *uma* América Latina, que se somou à tradição de representação moldada pelo olhar europeu e à força de certos mitos presentes em obras literárias<sup>151</sup>

Houve, assim, uma interinfluência: o cinema cubano assimilou aspectos do *nuevo cine latinoamericano* (movimento no qual sempre teve participação) e esse *nuevo cine* também se adequou, e foi “remodelado”, em Cuba, à medida que o ICAIC o encampou, assumindo ser a “sede” do movimento, como veremos acontecer nos anos 80. Nessa interação, diversas trocas aconteceram. Por um lado, o cinema latino-americano, nos anos 60, foi diretamente atingido pelo *romantismo revolucionário*.<sup>152</sup> Por outro lado, as frustrações da esquerda, bem como as dificuldades políticas e econômicas na América Latina remodelaram esse romantismo, ao longo dos anos 70, e isso também ressoou em Cuba.

Na declaração final do *V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*, que teve lugar em Mérida, em 1977, foram feitas sistematizações dos dez anos de experiência que havia transcorrido desde o evento de Viña del Mar, reajustando os velhos princípios àquela conjuntura atual. Naquele contexto de final da década, de forma mais pragmática, se buscava alternativas aos argumentos e temas políticos óbvios (dos quais o público já estava um tanto saturado), se fazia concessões ao mercado a fim de obter a comercialização das obras (antes praticamente clandestinas) e se cogitava o uso do vídeo e da TV como alternativa para os altos custos de produção e distribuição.

Podemos afirmar que o novo “lugar” que o ICAIC assumiu junto ao NCL, tanto implicou o aumento da participação cubana na configuração desse “novo cinema”, como a

---

<sup>151</sup> Vários filmes traziam representações de uma suposta identidade cultural, caso de *El otro Cristóbal*, de Armand Gatti (1963); *Alias el Rey del Joropo* (1977), do escritor e cineasta venezuelano Edmundo Aray; *La rosa de los vientos*, de Patricio Guzmán, (1983), uma fábula sobre a busca da identidade cultural na América Latina e *Cubagua* (1986) de Michael New, uma indagação sobre a identidade latino-americana, co-produção entre Venezuela, Cuba e Panamá. Metáforas do autoritarismo foram exploradas em filmes como *El recurso del método*, de Miguel Littín, (1978), uma adaptação da obra homônima de Alejo Carpentier e *El señor presidente*, (1983) de Manuel Octavio Gómez.

<sup>152</sup> O romantismo revolucionário na esquerda brasileira foi analisado pelo sociólogo Marcelo Ridenti que afirma: “A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo*, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara (...)”. RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da Revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 24.

gradativa transferência, para o Instituto, do projeto ideológico e cinematográfico do movimento. No final dos anos 70, a realização permanente do Festival do *NCL* em Havana, bem como a criação de uma *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* e da Escola Internacional de Cinema e Televisão “dos Três Mundos” em Cuba, solidificaram esse lugar, conveniente para o governo cubano que, apesar da não concretização da política internacionalista tal como esperava (nos moldes políticos, no fomento da luta armada) pode contar com uma sólida ponte cultural. O *NCL* seria re-alimentado, nos anos 80, a partir da estrutura garantida em Havana, e o Instituto passou a ser visto, internacionalmente, como “sede” de um movimento que insistia em sobreviver e encontrava tal possibilidade em Cuba, não só por questões de afinidade ideológica ou estética, mas essencialmente por razões materiais.

A decisão de que Cuba deveria sediar definitivamente os festivais do *NCL* foi tomada pelo *Comité de Cineastas de América Latina*, que aprovou a realização do *I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* em Havana, em 1979<sup>153</sup>. Os festivais, em geral, haviam se tornado, desde o início da década, uma marca inegável da política cultural cubana e, nesse sentido, a prática da realização periódica de festivais, pelos cineastas latino-americanos, se adequava perfeitamente à essa política<sup>154</sup>. O *I FINCL* ocorreu entre 3 e 10/12/1979 com a participação de cerca de 660 cineastas e o objetivo de promover o encontro, o desenvolvimento e a difusão das cinematografias nacionais *más auténticas y culturalmente válidas* da América Latina e do Caribe. Não faltou sequer o prestígio francês - tão valorizado nos eventos latino-americanos de cinema - , na figura de Ignacio Ramonet.<sup>155</sup> Nesse Festival foi planejada a concretização de um esquema para a compra e venda de filmes, como alternativa à política de distribuição comercial, através da

---

<sup>153</sup> Em 11/09/1974 esse Comitê, idealizado em 1967, foi oficializado e sediado em Caracas. Seus objetivos eram realizar encontros anuais, promover a realização de mostras, seminários, boletins, relatórios e formas de apoiar produções de cineastas que enfrentavam dificuldades ou se encontravam em países sob ditadura. Composto pelos membros de honra Alfredo Guevara e Nelson Pereira dos Santos, o Comitê contava com representantes de cerca de 14 países, e uma Secretaria Executiva composta por Geraldo Sarno (Brasil), Manuel Pérez (Cuba), Edgardo Pallero (Argentina), Jorge Sánchez (México) e Edmundo Aray (Venezuela). LIMA, M. Op. Cit, p. 158.

<sup>154</sup> Havia, anualmente, o *Festival de Música Internacional* em Varadero, o *Festival Internacional de Ballet*, e bienalmente, o *Festival de Teatro de La Habana*, a *Feria Internacional del Libro* e o *Festival Internacional de Guitarra*. HART, A. *Cambiar las reglas del juego*. Op. Cit, p. 67.

<sup>155</sup> Professor e jornalista do *Le Monde* que acompanhava com frequência a produção cubana e latino-americana. GALIANO, Carlos. “El Nuevo Cine Latinoamericano y su Primer Festival internacional” *Cine Cubano* núm. 97, 1980, p. 10-18. LOPEZ, Rigoberto. “Lo latinoamericano: un concepto político”. *Cine Cubano* núm 101, 1982, pp. 54-65.

criação do *Mercado del Cine Latinoamericano (MECLA)*. O funcionamento desse *Mercado*, no entanto, se mostraria mais complicado e menos eficaz que o esperado, com o passar do tempo .

Aquele não era um momento dos mais criativos para a cinematografia cubana, que ainda celebrava os louros dos anos 60, e assistia, inclusive, ao despontar de filmes produzidos por exilados cubanos no exterior.<sup>156</sup> Diante da crise do bloco socialista que se evidenciaria ao longo dos anos 80, diminuindo a disponibilidade de orçamento para o meio artístico, os festivais também passaram a funcionar como uma estratégia de atração de capital, uma “feira de negócios” em torno de projetos de co-produção. Já nos primeiros festivais, Alfredo Guevara se tornou o embaixador e “mestre de cerimônias” do *FINCL*, com seus longos e “fidelíssimos” discursos de abertura e encerramento. A segunda edição de Festival ocorreu menos de um ano após a primeira, em novembro de 1980, e essa rapidez revela o quanto esse evento vinha ao encontro das necessidades de Cuba, do *ICAIC* e dos cineastas latino-americanos<sup>157</sup>.

O *ICAIC* passou praticamente a agenciar os financiamentos do *nuevo cine*, através da *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*<sup>158</sup>, criada em 1985, e conseguiu realizar cerca de 16 co-produções, entre os anos de 1981 e 1987, que representaram mais de um terço dos projetos desenvolvidos no Instituto, nesse período.<sup>159</sup> Com a criação da Fundação, projetos de registro da memória do *NCL* foram esboçados com o mesmo entusiasmo que caracterizara o início do movimento: anunciavam-se as criações de um banco de informação audiovisual e de uma filmoteca “do Terceiro Mundo”, a elaboração de uma *Historia Integral del Cine Latinoamericano* e de um dicionário para unificar o vocabulário

---

<sup>156</sup> Em 1979, *El súper* de Orlando Jiménez Leal era premiado nos festivais de Manheim e Biarritz, enquanto o Festival de Cinema de São Francisco promovia uma mostra retrospectiva da obra de Gutiérrez Alea e debates sobre sua cinematografia.

<sup>157</sup> O I Festival ocorreu entre 03 e 10/12/1979, e o II, entre 11 e 19/11/1980. Esses festivais tinham por sede o *Cine de Arte ICAIC* e promoviam mostras competitivas, cujos vencedores recebiam o prêmio *Coral*. GUEVARA, A. “Discurso de Apertura. II FINCL – 11 de noviembre de 1980”. *Cine Cubano*, núm. 99, 1981, pp. 1-4.

<sup>158</sup> Resolução tomada pelo Comitê de Cineastas da América Latina, que criou a Fundação, uma instituição de direito privado, presidida por Gabriel García Márquez e com sede em Havana, num ato celebrado na *Casa de las Américas*. O objetivo da Fundação era desenvolver a cinematografia latino-americana, mediante *el fomento de su producción, distribución, exhibición, ayuda a la investigación, docencia, conservación, archivo y difusión de las obras cinematográficas y la preservación del patrimonio cultural de los pueblos*. DOUGLAS, M. E. Op. Cit. p. 201. Ver também: “Un hecho trascendente” e ARAY, E. “Fundación en Casa”. *Cine Cubano* núm. 115, 1986, p. 26-28.

<sup>159</sup> FORNET, A. “Apuntes para la historia...” Op. Cit., p. 16.

cinematográfico usado na América Latina. Esses ambiciosos projetos foram divulgados pelo escritor Gabriel García Márquez, na inauguração da sede da *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* e no número 115 da revista *Cine Cubano*, em 1986, que celebrava a “festa continental” representada por essa conquista para o cinema latino-americano<sup>160</sup>.

Dentre tantos planos futuros, havia um velho projeto acalentado pelos cineastas que haviam participado dos primeiros festivais do *NCL*, em Viña del Mar e Mérida: a criação de uma escola latino-americana de cinema, que oferecesse oportunidades para jovens e professores de vários países, e formasse uma geração de continuadores do cinema político na América Latina. Em Cuba, era de se estranhar que ainda não houvesse uma escola de cinema, reivindicação recorrente dos jovens aspirantes a trabalhar nessa área que, com razão, reclamavam do governo investimentos para que houvesse uma renovação quantitativa e qualitativa dos quadros no meio cinematográfico<sup>161</sup>. A falta de atenção do governo com essa necessidade das novas gerações não era mero descaso, como vimos nos capítulos anteriores, e convinha também à “velha guarda” de cineastas, a quem não interessava perder postos dentro do *ICAIC*. Além disso, a existência de um número razoável de bolsas, intercâmbios e as constantes visitas de cineastas e técnicos estrangeiros que o *ICAIC* recebia dos países “irmãos”, explicam também o desinteresse do governo na criação da escola: à medida que este podia contar com os países do bloco socialista para a profissionalização do pessoal ligado ao cinema, a busca de autonomia nesse sentido talvez parecesse desperdício de investimentos.

Do ponto de vista do discurso oficial, a inexistência da escola, durante tanto tempo, recebeu várias explicações. Alfredo Guevara alegava, no final dos anos 60, que o *ICAIC* havia começado com um grupo exíguo, despreparado tecnicamente, e nesse contexto, se fosse criada uma escola de cinema, ela teria que ser dotada de um corpo docente estrangeiro. Isto, na visão de Guevara, resultaria na formação de alunos que em vez de desenvolverem o cinema nacional, aprenderiam a fazer “cinema estrangeiro em Cuba”.<sup>162</sup> Apesar de haver certa lógica nessas considerações, elas não parecem justificar uma espera

---

<sup>160</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G. “La casa de todos” e GARCÍA ESPINOSA, J. “Fiesta Continental”, *Cine Cubano* núm. 115, 1986, pp. 11-14.

<sup>161</sup> Uma vez que as resoluções que haviam sido tomadas em relação ao cinema cubano, desde 1959, tinham como inspiração as experiências do cinema soviético, causava realmente grande estranhamento a ausência de uma escola em Cuba. Além disso, outros setores artísticos contavam com instituições de ensino desde a década de 60, como a *Escuela Nacional de Arte* e a *Escuela Cubana de Ballet*.

<sup>162</sup> GUEVARA, A. *Tiempo de Fundación*. Op. Cit., p. 157.

de 25 anos. Dificuldades econômicas, temor pela descentralização no meio cinematográfico, recusa da velha geração em ceder espaços para os jovens, preferência dos cineastas em filmar ao invés de lecionar são razões que também ajudam a compreender essa demora. O fator político, no entanto, parece ser a melhor explicação: do ponto de vista das relações internacionais, não convinha ao governo que o *ICAIC* tivesse autonomia em relação ao bloco socialista, enquanto que, do ponto de vista interno, não havia grande interesse dos dirigentes em abrir um espaço de discussão do cinema nacional, o que naturalmente ocorreria com a criação da escola.

Quando o Festival do *NCL* passou a ser realizado em Havana, em 1979, os estímulos dos cineastas estrangeiros para a fundação da escola vieram ao encontro das pressões internas. O governo passou a admitir o projeto de uma escola de cinema, entretanto, sua concretização só ocorreu no contexto do VII Festival (Havana, 2 a 16/12/1985). A questão da falta de verba para a construção da escola foi resolvida, nessa época, com contribuições externas obtidas, grande parte delas, por intermédio de Gabriel García Márquez e com a decisão política do governo cubano em viabilizar a construção da obra, devido ao significado que esta representaria para a relação *ICAIC-NCL* e para a circulação de mais capital em Cuba. Gabriel García Márquez, que havia flertado com o cinema antes de ser escritor, exerceu um papel de “relações públicas” no processo de constituição da Escola, e além de captar recursos ministrou oficinas, participou da direção e mostrou-se um entusiasta desse projeto latino-americanista<sup>163</sup>.

Em 15/12/1986, a *Escuela Internacional de Cine y TV* foi fundada numa cerimônia de inauguração que contou com um apaixonado discurso do cineasta argentino Fernando Birri, convidado a dirigir a instituição, e com um dos longos e indefectíveis discursos de Fidel Castro<sup>164</sup>. O prédio, um pouco isolado, situado estrategicamente em San Antonio de

---

<sup>163</sup> A afinidade do escritor com o cinema era anterior aos anos 50, quando cursou o Centro Experimental de Roma. Além disso, García Márquez escrevia resenhas críticas para jornais e elaborou vários roteiros. Nessa época, a Fundação (*FNCL*) que ele presidia conseguiu arrecadar 2 milhões de dólares em doações para a construção da *EICTV*. O custeio anual da escola era orçado em torno de 500 mil dólares. Contribuíram com doações de recursos e equipamentos, políticos como François Miterrand, e inúmeros cineastas, como Costa-Gravas, Francis Copolla, Istvan Szabó, Robert Redford, dentre outros. LIMA, M. Op. Cit, p. 161.

<sup>164</sup> O discurso de Birri ficou conhecido como *Manifiesto de la EICTV, para América Latina y Caribe, África y Ásia*. Os cargos de direção da Escola foram ocupados por: Fernando Birri (diretor geral), Dolores (Lola) Calviño (vice-diretora), Sérgio Muniz (diretor pedagógico), Tarik Souks (diretor de produção), Elsa Oliva (diretora administrativa), Juan Grillo (secretário) e Josefina de Diego (responsável pelo setor de documentação). BIRRI, Fernando. “Trabajadores de la luz. Acta de Nacimiento de la EICTV en San Antonio

los Baños, 50 quilômetros distante de Havana, havia sido construído em tempo recorde, pela *Brigada Constructora 25 Aniversario de Girón*, composta por 300 “voluntários”. A escola contou com uma turma inicial de 130 alunos inscritos.

Segundo a *Acta de Nacimiento*, ficava claro que a Escola não pertencia ao Estado Cubano, que forneceria apenas as instalações e o equipamento inicial; ela seria administrada pela *Fundación NCL*. Entretanto, notava-se também que o *ICAIC* e o *ICRT* teriam papéis fundamentais no funcionamento da instituição, uma vez que disponibilizariam seus espaços e equipamentos para que os alunos desenvolvessem atividades práticas a fim de se tornarem *cine-teleastas*, ou *militantes de la imagen*, como dizia Fernando Birri em seu discurso inaugural.<sup>165</sup>

Ainda assim, Birri, que permaneceu como presidente da Escola até 1990 (sendo substituído pelo brasileiro Orlando Senna), procurava dissuadir a todos os famosos cineastas presentes na inauguração de que poderia haver limitações de ordem ideológica ou algum tipo de censura, dentro da Escola. Para isso, parodiou as *Palabras a los Intelectuales* de Fidel, de forma provocativa mas elegante: *Dentro de la revolución de la belleza, todo, fuera de la revolución de la belleza, nada*. Destacou que ali se defenderia tanto o *realismo crítico-mágico* como o *realismo mágico-crítico*, e ainda alertou: *quede claro a todos que esta Escuela se construye con bloques de cemento prefabricados, pero no con ideas prefabricadas*.<sup>166</sup>

De fato, dentro de certos limites, uma vez que sempre fizeram parte da direção da escola pessoas ligadas ao Partido Comunista de Cuba<sup>167</sup>, os alunos da *EICTV* gozaram de maior liberdade de expressão e condições privilegiadas em relação aos estudantes cubanos em geral. Alimentação diversificada, material, acesso a veículos e equipamentos, maior tolerância em relação à liberdade comportamental (“vistas grossas” às relações

de los Baños, Cuba, sobrenombrada de Tres Mundos”. *Mimeo*, 15/12/1986. Pasta “EICTV” do Museo Lasar Segall. CASTRO, Fidel. “Florecerá en Cuba el Cine de Tres Mundos”. *Granma*, 16/12/1986.

<sup>165</sup> A escola contaria com os institutos para realizar atividades e oficinas vinculadas a seus cursos, que eram: direção, fotografia e câmera, som, edição, produção de cinema e TV. Havia, inclusive uma disciplina chamada “Acercamiento a la Industria. *ICAIC* e *ICRT*”. LIMA, M. Op. Cit., p. 163.

<sup>166</sup> Além de Alfredo Guevara, Fidel Castro, Gabriel García Márquez, os cineastas presentes no momento da inauguração eram: Jorge Sanjinés, Nelson Pereira dos Santos, Gerardo Sarno, Silvio Tendler, Daniel Díaz Torres, Julio García Espinosa (então presidente do *ICAIC*), Jorge Fraga Manuel Pérez, Miguel Lítin. BIRRI, F. “Trabajadores de la Luz. Acta de Nacimiento de la *EICTV* ...”. Op. Cit. s/p.

<sup>167</sup> Julio García Espinosa, sua esposa Lola Calviño e outras pessoas ligadas ao *ICAIC* e ao Partido ocuparam cargos de direção e nesse sentido, faziam a ponte de ligação entre o Estado e a instituição “independente”.

homossexuais, ao consumo de maconha, ao uso de roupas extravagantes, etc) eram garantidos aos estudantes da Escola que, em sua maioria, não estavam ali gratuitamente: pagavam suas inscrições e mensalidades em dólar. Esses alunos tinham liberdade para filmar seus documentários de conclusão de curso, alguns deles bastante ousados<sup>168</sup>, mas não podiam transitar livremente em Cuba: para sair da Escola, ir a Havana, era preciso ter permissão. Como definiu um de seus alunos, a Escola era uma “ilha dentro da Ilha”.<sup>169</sup> Essa “ilha” tinha uma estreita ligação com o ICAIC, ligação essa que será uma das “tábuas de salvação” econômicas do Instituto nos anos 90.

Não resta dúvida de que houve uma confluência oportuna, em termos políticos e materiais, entre os projetos cubanos de política externa e política cultural dos anos 70 e a bandeira do NCL, levantada por um significativo grupo de cineastas latino-americanos. Essa confluência culminou, após um processo de mais de uma década, na constituição do ICAIC como espécie de “sede” do cinema latino-americano, e essa nova identidade, contribuiu para o obrigatório ajuste do Instituto à política cultural governamental estabelecida após 1971. Assim, quando o repúdio ao “dogmatismo”, ao cerceamento da liberdade de criação, tão evidentes na *Crise de 1963* e em certos filmes dos anos 60, deixou de ser sustentada como campanha pública, pelo ICAIC, uma vez que passou a não haver mais espaço para isso, no país, o Instituto acabou aproveitando a valorização oficial do intercâmbio com a América Latina para assegurar novas ramificações e possibilidades de troca.

O vínculo entre o ICAIC e o NCL atendeu a certas necessidades mas, evidentemente, não resolveu alguns impasses e discussões fundamentais em relação ao cinema cubano e à situação do cineasta e do intelectual face à política cultural, cujas diretrizes impostas em 1968 e 1971 resultaram no aumento do controle sobre o meio

---

<sup>168</sup> No I Festival de Cinema Latino-americano de São Paulo, realizado entre 11 e 16 de julho de 2006, amostras do trabalho dos alunos foram exibidas no longa-metragem *ZA 05. Lo viejo y lo nuevo*, de Fernando Birri, definido por ele como um “filme didático e coletivo da EICTV”, e em cerca de 25 curta-metragens realizados por alunos nas últimas décadas. Alguns curtas apresentam teor bastante crítico em relação à situação econômica e política de Cuba, como *Barrio Belén* (1988, 16’) de Marité Ugas; *Los que se quedaron* (1993, 26’), de Benito Zambrano ou *Ernesto, mi amigo* (1998, 12’) de Jakov Dakovic.

<sup>169</sup> Em entrevista por *email*, feita em 2004, Eryk Rocha, que lá estudou durante um ano e meio, deu o seguinte depoimento sobre a escola: “lá você está numa espécie de território neutro com estudantes e professores do mundo inteiro: uma ilha dentro de uma ilha, onde se respira muito cinema, e pouco Cuba. E isso pode gerar um problema grave, já que o cinema se alimenta das realidades”. Além dele, outros cineastas brasileiros passaram pela escola – na condição de professores ou alunos: caso dos documentaristas Orlando Senna, Vicente Ferraz e Sérgio Muniz.

cultural. Tais impasses transpareceram especialmente em determinados filmes e nas trajetórias de alguns cineastas pelo *ICAIC*, que abordaremos no próximo capítulo.