

## Cap. 4 – Novos rumos da política cultural e seu impacto no ICAIC

### 1. A “depuração” política nos anos 60

Após o I Congresso de artistas e escritores, em 1961, que resultou na criação da *UNEAC*, não houve evento semelhante, em termos de estabelecimento de diretrizes de política cultural, até 1968. Durante esse intervalo, a política cultural foi sendo definida muito mais pela prática do que pela promulgação de leis e projetos. Nesse processo houve, como vimos anteriormente, o embate entre os dois grupos adversários no meio cultural, profundamente relacionado a disputas entre os militantes do *ex-Partido Socialista Popular* considerados “dogmáticos” e o grupo adversário<sup>1</sup>. Desse embate resultou um “arranjo” político conveniente ao governo: muitos dos velhos comunistas foram neutralizados politicamente, perderam espaços inicialmente concedidos, mas suas idéias foram incorporadas na política cultural do governo. Vale a pena retomarmos as implicações desse “arranjo” para a melhor compreensão dos embates que ocorreram na virada da década.

A derrota política de muitos comunistas “dogmáticos” ocorreu por meio de “purgas”, mediante acusações que resultaram em verdadeiros escândalos políticos, num processo chamado de *depuración contra el sectarismo*, que se estendeu de 1962 a 1968. Um desses escândalos foi o *Caso Marcos*<sup>2</sup>, em 1964, que incriminou o líder estudantil Marcos Rodríguez, Edith Garcia Buchaca, secretária do Conselho Nacional de Cultura, e seu marido Joaquín Ordoqui vice-ministro do Ministério das *Fuerzas Armadas Revolucionarias (MINFAR)*.

O processo político chamado de *depuración* atingiu seu ponto culminante em janeiro de 1968. Nessa data foi realizado um julgamento, pelos Tribunais Revolucionários, do dirigente comunista Aníbal Escalante (ex-presidente da coalizão *Organizaciones*

---

<sup>1</sup> Os “dogmáticos”, como mencionamos, já eram comunistas antes da Revolução e faziam parte da cúpula do PSP, partido que relutou em apoiar o movimento revolucionário e Fidel Castro, mas depois passou a apoiar a Revolução e o governo instituído. O grupo adversário deste no meio cultural, majoritário, era formado por comunistas contrários ao realismo socialista e à adoção integral dos parâmetros do regime soviético em Cuba e vários outros intelectuais não comunistas e identificados com o antigo *M-26*.

<sup>2</sup> O *Caso Marcos* foi o julgamento seguido da condenação à pena de morte do estudante Marcos Rodríguez, que também havia sido membro do *PSP*. As acusações eram a de que Marcos havia delatado à polícia política de Fulgêncio Batista, em 1957, quatro partícipes do ataque ao Palácio Presidencial organizado pelo *Directorio Revolucionario* em 13/03/1957, e que Buchaca e Ordoqui haviam acobertado Marcos, silenciando sobre essa delação. Ver MARTÍNEZ-PÉREZ, L. *Los hijos de Saturno*. Op. Cit., pp. 52-56.

*Revolucionarias Integradas*, que deu origem ao PCC) e de outras 36 pessoas, também acusadas de *sectarismo* ou *microfracción*, após uma investigação conduzida pelas Forças Armadas e pela *Seguridad del Estado*.<sup>3</sup> A “depuração” política garantiu, assim, a hegemonia dos “novos comunistas”, partidários leais de Fidel Castro no cenário político e cultural. Em meio a esse processo, foi oficializado o Partido Comunista de Cuba como partido único, em 1965, com predominância de ex-membros do M-26: em seu Comitê Central, 2/3 dos militantes eram quadros provenientes do Exército Rebelde, o que garantia uma organicidade entre governo-partido-exército, os três dominados pelo mesmo grupo dos “novos comunistas” ou *revolucionários* como preferiam ser denominados os ex-membros do M-26.

Nesse cenário, Alfredo Guevara foi um dos velhos comunistas que não foram “depurados” pois, desde o início, acatou plenamente a liderança de Fidel e as orientações que dele partissem, se colocando contra seus antigos correligionários ao combater o realismo socialista, no início dos anos 60. O mesmo Guevara mudou seu discurso, no final da década, demonstrando adesão às decisões do governo ao retomar a questão do realismo socialista de forma bem mais amena e condescendente, quando o “realismo socialista cubano” passou a fazer parte da política cultural, como veremos nesse capítulo.

Quando o PCC foi fundado, Alfredo Guevara procurou demonstrar seu compromisso e prontidão em relação ao governo de Fidel e ao novo partido: o ICAIC foi o instituto cultural que teve a primeira célula do PCC implantada, em 1969, juntamente com uma campanha de filiação de funcionários e cineastas<sup>4</sup>. Diante do aumento da vulnerabilidade dos intelectuais e artistas, no final da década, em relação aos mecanismos de controle do governo, os cineastas cubanos procuraram se resguardar de diversas formas, às vezes com sucesso, outras vezes não, servindo-se de “múltiplas redes no interior do setor

---

<sup>3</sup> As 36 pessoas em questão foram formalmente acusadas de proselitismo e *diversionismo ideológico* (divergência com a Revolução) por terem cometido as seguintes faltas: *ataques, por medio de intrigas, a las principales medidas de la Revolución: distribución de propaganda clandestina contra la línea del Partido, (...) ofrecer información falsa y calumniosa a funcionarios de países extranjeros (...) con el propósito de socavar las relaciones internacionales de Cuba (...)* *Granma*, Edición Especial, año 4, núm. 24, 28/01/1968 apud MARTÍNEZ-PÉREZ, L. Op. Cit, p. 54.

<sup>4</sup> Em carta a Glauber Rocha, datada de 06/08/1969, Alfredo Guevara contava orgulhosamente que no ICAIC haviam sido oficializados o Burô e os núcleos do PCC ali organizados pioneiramente. Deles participavam cinco realizadores, três cinegrafistas, dois editores e vários técnicos. FLORES, L. E. (ed). *Un sueño compartido. Alfredo Guevara – Glauber Rocha*. Madrid: Iberautor/Festival Internacional del NuevoCine latinoamericano, 2002, p. 88.

público”, uma vez que eram essas redes, em última instância, que alicerçavam “as instituições, os nichos organizacionais, as redes de compromisso e os anéis burocráticos” que os acolhiam<sup>5</sup>.

Neste capítulo, procuraremos mostrar como funcionam essas redes, no contexto da institucionalização de uma política cultural bem mais rígida que a do início dos anos 60, através da atuação de alguns cineastas e da produção de alguns filmes. Focamos, assim, três filmes de temática “oficial”, produzidos no contexto das comemorações dos “*Cien años de lucha*”, o centenário das guerras independentistas. Em seguida, abordamos brevemente uma obra de Humberto Solás e, de forma um pouco mais detalhada, o filme *Memorias del Subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea, considerada uma obra paradigmática dos dilemas do intelectual e do cineasta cubano, nos anos 60. Por fim, analisamos as peculiares trajetórias, dentro do ICAIC, de Nicolás Guillén Landrían, Sara Gómez e o cineasta brasileiro Glauber Rocha.

### **1.1. Os mecanismos de “depuração” e censura no ICAIC**

O gradual apagamento do velho grupo de intelectuais ligados ao PSP e a “apropriação” pelo governo de algumas de suas propostas foi um processo que se arrastou por anos, e que podemos identificar ao focalizarmos determinados acontecimentos como os fechamentos de suplementos literários, de editoras independentes e publicações especializadas (como os cadernos de ensaios teóricos do ICAIC), o remodelamento de certas publicações (caso das revistas *Bohemia*, *Cine Cubano* e do suplemento *El Caimán Barbudo*), a proibição de certos filmes estrangeiros (*nouvelle vague*) e nacionais, a censura a determinadas propostas estéticas (abstracionismo na cartazística) e estilos musicais (rock, *Beatles*), e o cerceamento de alguns artistas, em detrimento do incentivo a outros.

No meio cinematográfico, verificamos que, ao longo desse processo, não foram reprimidos, especialmente, cineastas comunistas ligados ao ex-PSP (minoria no Instituto). A “depuração” no ICAIC foi um pouco diferente: visou eliminar os mais insubordinados ou pouco afinados com Alfredo Guevara, independente de sua orientação partidária original. Assim, alguns cineastas não marxistas que realizaram obras de conteúdo crítico ou cuja

---

<sup>5</sup> MICELI, Sergio. *História das Ciências Sociais no Brasil*. Apud CZAJKA, R. Op. Cit. p. 105.

forma era considerada incompreensível pelo povo acabaram sendo silenciados ou sofreram um processo gradual de marginalização, dentro do *ICAIC*, que resultou, muitas vezes em sua saída do país. Ações repressivas também atingiram alguns ex-militantes comunistas, como Néstor Almendros<sup>6</sup>, que partiu em 1965, Fausto Canel, que partiu em 1968, e todos que não demonstraram a subordinação esperada ou não se adequaram à política cultural. Além desses, outros cineastas, fotógrafos e críticos que se incorporaram com entusiasmo ao *ICAIC*, no início de sua fundação, se somaram às comunidades de cubanos exilados nas décadas de 70 e 80<sup>7</sup>.

Vários profissionais partiram, nos anos 60, em virtude de ações de censura que desbancaram seus projetos de filmes. No caso de Néstor Almendros, sua saída do país se deu por várias razões, entre elas a divergência com Alfredo Guevara e a recusa, pelo *ICAIC*, de seu filme *Gente de la Playa*.<sup>8</sup> Além deste, outros filmes foram censurados nessa época: *Un poco más de azul*, de 1965, por exemplo, nunca chegou a ser exibido, segundo seus realizadores<sup>9</sup>. As sinopses dos três episódios que o compunham nos ajudam a supor as razões. O filme era uma trilogia de histórias de amor formada por *El Encuentro*, *Elena* y *El Final* a partir de contos literários. *El Encuentro*, de Manuel Octavio Gómez, se passava em 1958 e tratava da relação de amor entre um revolucionário e sua esposa, de quem o primeiro não conseguira se despedir e nem dizer o quanto a amava, ao partir para a luta armada. Nesse episódio, o drama amoroso, o sofrimento da separação se sobrepunha à questão da guerrilha e da bravura necessária para seu enfrentamento.

---

<sup>6</sup> Um dos nomes do cinema cubano que mais êxito conquistou no exílio, Almendros se consagrou como fotógrafo de Eric Rohmer e François Truffaut, e atuou em Hollywood. Nos Estados Unidos, filmou com Carlos Franqui, *La otra Cuba* (1983) e a polêmica *Conducta Impropia* (1984).

<sup>7</sup> Caso dos diretores Orlando Jiménez-Leal, Nicolás Guillén Landrián (Nicolásito), Fernando Villaverde, Fausto Canel, Alberto Rodán, Roberto Fandiño, Eduardo Manet, José A. Jorge e outros profissionais do cinema como Ramón Suárez, Luis García Mesa e Mario García Joya (os três diretores de fotografia), Roberto Bravo (editor), Alberto Menéndez e Carlos Felix (cinegrafistas), Carlos Arditti (diretor artístico), Sergio San Pedro (produtor), dentre outros. Nos anos 90, vários outros também emigraram, motivados pelas dificuldades econômicas e também por fatores políticos, como Sergio Giral, Manuel Pérez, Jesús Díaz, Jorge Fraga, Lorenzo Regalado, Ramón García, Marco Antonio Abad, Jorge Sotolongo e Guillermo Torres.

<sup>8</sup> Ver: ALMENDROS, N. *Cinemanía. Ensayos sobre cine*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

<sup>9</sup> Segundo depoimentos de Fausto Canel, Fernando e Miñuca Villaverde no documentário *Cuba: the Broken Image* (1995) de Sergio Giral. Sobre essa mesma época há indícios<sup>9</sup> da ocorrência de censura aos filmes *Guantánamo*, de José Massip, *El mar*, de Fernando Villaverde e *El huésped*, de Eduardo Manet, bem como os roteiros *Haidé* de Alberto Rodán e *Sexto mandamiento*, de Roberto Fandiño. GUMUCIO DRAGON, Alfonso. *Cine, censura y exilio en América Latina*. La Paz/Ciudad de México: CIMCA /FEM / Sindicato de Trabajadores de la UNAM, 1984, p. 179.

O segundo episódio, *Elena*, de Fernando Villaverde, era uma espécie de comédia, também ambientada na época da ditadura de Batista, em torno de uma mulher, politicamente alienada, que permanece em Cuba enquanto seu marido está exilado, e precisa realizar uma série de ações subversivas a pedido deste. Ela as realiza, mas tais ações não chegam a mudar sua maneira de pensar, isto é, a protagonista não amadurece politicamente.

O último episódio, *El Final*, de Fausto Canel também tratava de separação e mostrava a destruição de um casal em virtude da luta revolucionária, abordando o dilema causado pela necessidade da renúncia a uma relação amorosa em função de princípios políticos. Como vemos, os episódios que compõem o filme questionavam, direta ou indiretamente o sofrimento imposto pela guerrilha no plano afetivo, o preço a ser pago numa revolução. Seu título já era uma provocação, ao propor “um pouco de azul” num momento em que o país, e o próprio cinema nacional, estava ficando cada vez mais “vermelho”.

Os diretores do filme, Villaverde e Canel, se exilaram nos Estados Unidos, ainda nos anos 60. As relações entre os cineastas que partiam e a direção do ICAIC eram permeadas por ódios e ressentimentos de ambos os lados. Eduardo Manet, antes de partir definitivamente, deixou o seguinte “recado”, conclamando os profissionais do ICAIC a expressarem livremente suas opiniões:

*Opino que ya es hora de que cineastas, actores, fotógrafos, sonidistas, escriban y discutan sobre problemas que les conciernen. Ya sabemos que nuestra crítica es inepta en ocasiones, frívola casi siempre, paternalista en más de una oportunidad (...) Lo negativo es que la gente que puede hablar con una base sólida no hable (o hable por los pasillos) y que se espere la llegada de algún crítico extranjero (...) Aquí, como en todo, el momento es ‘now’, y que cada cual acepte sus responsabilidades.<sup>10</sup>*

Ao chegar na França, Manet começou a exprimir suas críticas à falta de liberdade no regime cubano e passou a ser criticado pela direção do ICAIC. No final dos anos 70,

---

<sup>10</sup> Manet, dramaturgo que morava na França e voltou a Cuba para colaborar com o Instituto, quando esse foi criado, foi repreendido por ter criticado duramente o filme *Las Aventuras de Juan Quin Quin* (1967), de Julio García Espinosa, cineasta comunista que, junto com Alea, havia colaborado com o departamento de cinema e propaganda do Exército Rebelde, durante a Revolução. MANET, E. “Juan Quin Quin y sus aventuras (después del estreno)”. *Cine Cubano* núm. 48, 1968, p. 46.

Alfredo Guevara acusava Manet de tentar parecer um herói no exterior, se vangloriando de “ter conseguido” sair de Cuba. Segundo Guevara ele havia saído do país com a autorização da direção do *ICAIC*, em detrimento da resistência do governo a deixá-lo partir e de sua postura individualista. Guevara fazia questão de frisar, com essa afirmação, o poder de barganha do *ICAIC* ao negociar essas supostas autorizações com organismos superiores e organismos da *Seguridad* (viculados ao Ministério do Interior), obtidas graças a esse esforço e ao fato de que *contribuía a hacer una limpieza necesaria de personajillos que en nuestro organismo trataban de jugar el papel verbal de revolucionarios perturbados por inquietudes y dudas, cuando sabíamos que se trataba (...) de incapaces de adaptarse a un proceso que exige mucho de los revolucionarios...*<sup>11</sup>.

Não apenas Manet, como outros membros do Instituto partiram de Cuba após terem conseguido autorização de saída, mas eram desmoralizados, perdiam a alcunha de “revolucionários”, uma vez que o abandono do país representava um imperdoável anti-nacionalismo, uma traição.<sup>12</sup>

Em se tratando do meio cinematográfico cubano, a exclusão podia ocorrer também de outras maneiras, como mostra García Borrero ao destacar a existência de um cinema marginal tolerado, mas tolhido, chamado de *cine cubano de ficción sumergido* e realizado por grupos e cineastas amadores, fora das fronteiras do *ICAIC*<sup>13</sup>. Além disso, havia proibição total ou condicional de roteiro, cancelamento de verbas, restrições à produção (que exigiam alteração da idéia original), fixação de temporadas muito curtas de permanência de um filme em cartaz; condenação prévia ou difamação, pela crítica, de certa obra ou cineasta; silenciamento dos meios de comunicação a respeito de um filme, enfim estratégias que visavam dificultar a realização do filme ou o acesso do público à obra. No

<sup>11</sup> GUEVARA, A. “Traidores-coloniales nos piden el suicidio para dormir tranquilo” (25/03/1971). Op. Cit. p. 243.

<sup>12</sup> Guevara afirmava que o *ICAIC* havia negado recursos para Manet produzir apenas porque este havia sido avaliado como mal cineasta. Ao partir, foi taxado de covarde: *Nosotros le dijimos, está bien, te vas por dos años o por diez, estás autorizado y no te vas como contrarrevolucionario, ahora, la única condición es una asamblea en que se diga que no te vas como revolucionario. Los revolucionarios que no salen en misión están en Cuba.* GUEVARA, A. “La revolución la hacemos para hacer más compleja”. Op. Cit., p. 374.

<sup>13</sup> Os cinéfilos remanescentes dos antigos cine-clubes, o *Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz*, o grupo *Ritual*, o *Círculo de Interés Cinematográfico del Municipio Plaza de la Revolución*, a *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños*, dentre outros espaços, mais ou menos formais de acolhida de aficionados ou de produção amadora são destacados pelo autor como nichos do cinema marginal cubano. GARCÍA BORRERO, J. A. Op. Cit, pp. 15-28.

*ICAIC*, o diretor não tinha o direito de fazer a edição final de seu filme (o *final cut*), assim, durante o momento da finalização da produção, também podia haver censura.<sup>14</sup>

Em termos institucionais, o *ICAIC* estabelecia critérios internos de seleção dos roteiros, que não eram divulgados e funcionavam como controle ideológico, segundo mecanismos que acreditamos serem parecidos com os soviéticos. Em 1966, o crítico de cinema soviético Alexander Novogrudski, ao visitar o *ICAIC* com o objetivo de reunir informações para um livro sobre o cinema cubano, descreveu o funcionamento da produção de filmes na União Soviética. Explicou que lá todos os roteiros eram discutidos pelo “Colégio de Redação”, formado por críticos, roteiristas e diretores. Concluído o filme, este era apresentado ao “Colégio Artístico”, constituído por críticos e cineastas, para obter a aprovação final<sup>15</sup>. Acreditamos que etapas similares também existissem em Cuba, com nomes diferentes. Nesse sentido, o *Conselho de Dirección do ICAIC*, seria o equivalente responsável pela primeira etapa, enquanto que a *Comisión Revisora de Películas* se encarregava da tarefa de aprovação final. Em casos considerados graves, havia intervenções diretas de autoridades do Partido vinculadas ao Ministério da Cultura ou ao Ministério do Interior.

A existência da *Comisión Revisora* do *ICAIC* é confirmada por vários autores, inclusive pela “história oficial” que a ela atribui um papel necessário de fiscalização pública, uma vez que os filmes eram totalmente subvencionados pelo Estado. Os cineastas, quando perguntados sobre a existência de censura em Cuba, geralmente negam, ou alegam que a seleção existente é necessária em função dos baixos orçamentos do Instituto, que precisa eleger prioridades, como em qualquer país.<sup>16</sup>

A *Comisión Revisora* era inicialmente externa ao Instituto (e supostamente formada por membros do *CNC* e da *UNEAC*), até outubro de 1969, quando houve sua transferência para dentro do *ICAIC*, pela lei número 589. Mais tarde, essa comissão passou a se denominar *Comisión de Estudio y Clasificación de Películas*, e era responsável por

---

<sup>14</sup> Segundo Tomás Gutiérrez Alea em CHANAN, Michael. “We are losing all our values: an interview with Tomás Gutiérrez Alea”. *Bourday 2*, vol. 29, n. 3, Fall 2002, Duke University Press, p. 50.

<sup>15</sup> RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario. “Habla Novogrudski”. *Cine Cubano* núm. 35, 1966, pp. 20-31.

<sup>16</sup> Alea negava, em 1984, a existência de um comitê de censura no *ICAIC*. ABRAHAM, AMRITA. “To be critical is to make a militant film to the Revolution” in *The Sunday Observer*, Nova Delhi, 21/10/1984, p. 24, Citado por ÉVORA, J. A. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996. p. 125.

conceder a permissão para a exibição em Cuba tanto de filmes nacionais como estrangeiros<sup>17</sup>.

São diversas as referências orais, jornalísticas e acadêmicas que atestam o forte controle político exercido nas instituições de ensino, editoras, jornais e demais meios de comunicação em Cuba, sobretudo a partir de 1971<sup>18</sup>. Há também relatos sobre a exclusão de nomes de profissionais que se exilaram dos créditos de obras realizadas em Cuba<sup>19</sup>. Neste ano de 1971 foi realizado *I Congreso Nacional de Educación y Cultura*, cujo lema era “*El arte es un arma de la Revolución*”. Nesse evento se difundiu os princípios de que o marxismo era o instrumento oficial para interpretar a realidade e que a arte deveria ser voltada para as massas<sup>20</sup>.

Alguns autores afirmam que a política cultural, nos anos 70, passou a ser extremamente repressiva, implicando em perseguição política e “terrorismo cultural”, uma vez que controle, patrulhamento ideológico e tribunais coercitivos passaram a incidir fortemente sobre os intelectuais<sup>21</sup>. Naturalmente, essa incidência não se deu de forma homogênea sobre todo o meio intelectual e artístico: diferentes pesos e medidas foram aplicados conforme cada caso. Houve, portanto, uma repressão *seletiva*, conforme mostraremos nesse capítulo. Para o caso cubano, também vale uma constatação proposta por Renato Ortiz: “é necessário entender que a censura possui duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz *não*, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação”. Em Cuba, na maioria das vezes, a

<sup>17</sup> MARTÍNEZ-PÉREZ, L. Op. Cit., p. 44.

<sup>18</sup> Cubanos exilados como Ricardo Vega, Guillermo Cabrera Infante (já falecido), Zoé Valdés, Pio Serrano, Orlando Jiménez, Liliana Martínez Heredia, Carlos Espinosa, Jesús Barquet, dentre inúmeros outros pesquisadores abordaram a censura no meio cultural cubano. Há vários depoimentos no filme *Cuba: the broken image*, (1995, 46') feito nos Estados Unidos, sobre o meio cinematográfico cubano. No Brasil, os trabalhos dos pesquisadores Silvia Miskulin, Teresa Cristófani Barreto, Guillermo Loyola, Idalia Morejón também trazem diversos exemplos de censura em Cuba.

<sup>19</sup> Rubén Medina cita o caso de Eduardo Moure, conhecido ator do cinema cubano, cujo nome foi retirado de um famoso cartaz elaborado por Raúl Martínez feito para o filme *Lucía* (1968), após esse ter abandonado o país, após a estréia do filme. MEDINA, R. “El fenómeno ICAIC y la política cultural cubana (1959-2005)” *Digit*, 23 págs., 2006, p. 6.

<sup>20</sup> SERRANO, Pio E. “Cuatro Décadas de políticas culturales”. *Revista Hispano-Cubana*, Madrid, número 4, mayo-septiembre 1999, p. 48.

<sup>21</sup> Sobre a expressão “patrulhamento ideológico” ver NAPOLITANO, M. “O caso das ‘patrulhas ideológicas’ na cena cultural brasileira do final dos anos 1970” in MARTINS FILHO, J. R. (org) *O Golpe de 1964 e o Regime Militar. Novas Perspectivas*. São Carlos: EdUFSCAR, 2006, pp. 39-46. O termo “terrorismo cultural” foi usado por Alceu Amoroso Lima ao descrever as ações de perseguição e censura que ocorreram durante o regime militar brasileiro. LIMA, A. M. *Revolução: reação ou reforma*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964, p. 232.

censura foi aplicada caso a caso, não houve generalizações incondicionais. Dessa forma, a especificidade das obras era atingida, mais que o processo geral de produção.<sup>22</sup> Vejamos os mecanismos pelos quais foram legitimadas certas práticas de controle e censura, e os eventos que selaram essas novas disposições.

## 1.2. O Seminário Preparatório e o Congresso Cultural de 1968

Tão importante para as redefinições da política cultural que ocorreram no *Congreso Cultural de La Habana*, em 1968, foi o *Seminário Preparatório del Congreso*, realizado entre os dias 25/10 a 2/11/67. A função desse Seminário não foi discutir a organização do Congresso Cultural (que ocorreu meses depois, nos dias 04 a 12/01/1968), como parecia ser e sim *intentar consensuar las ideas de los distintos grupos de la intelectualidad, la ciencia y la técnica (...) con el objetivo de presentar síntesis críticas en las distintas sesiones de trabajo del congreso*<sup>23</sup>. Em outras palavras, o Seminário tinha o objetivo de “orientar” os congressistas a defenderem determinadas posições, a fim de evitar as polêmicas e fazer prevalecer a postura desejada pelo governo.

Para isso, foram organizadas cinco comissões, duas delas integradas por membros do *ICAIC*.<sup>24</sup> As pessoas do cinema escolhidas para integrar essas comissões (Alfredo Guevara e Santiago Alvarez) eram afiliados do Partido Comunista de Cuba e considerados “da confiança” de Fidel. Vemos vários intelectuais do meio literário e, juntos, numa mesma comissão, Alfredo Guevara e Jesús Díaz, que em 1966 se uniram no combate aos comunistas “dogmáticos”, mas que neste momento se encontravam em situação distinta: Guevara estava fortalecido politicamente, no comando da Comissão, enquanto Jesus Díaz estava “sob suspeita” (tanto que foi destituído de seu cargo em janeiro de 1968, fato que o levou a trabalhar no *ICAIC*, subordinado a Guevara).

<sup>22</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 114.

<sup>23</sup> MARTÍNEZ- PÉREZ, L. Op. Cit. p. 350.

<sup>24</sup> As comissões eram: 1) “Cultura e independência nacional” Pres.: Comandante Jorge Serguera, Vice: Miguel Cossio e Secr.: José Antonio Portuondo; 2) “Formación integral del hombre”. Pres.: Jaime Crombet; Vice: Juan Mier, Secr.: José Aguilera; 3) “Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado”. Pres.: Roberto Fernández Retamar, Vice: Wifredo Lam, Secr.: Ambrosio Fornet; 4) “Cultura y medios de comunicación”, Pres.: Lisandro Otero, Vice: Santiago Alvarez e Secr.: Edmundo Desnoes e 5) “Problemas de la creación artística y del trabajo científico y técnico” Pres.: Alfredo Guevara, Vice: Zoilo Marinello e Secr.: Jesús Díaz. Idem, *ibidem*.

O último número da revista *Cine Cubano* antes do Congresso de 1968 publicou, com destaque, a resolução final da Comissão presidida por Guevara.<sup>25</sup> O texto, que abordava mais questões político-econômicas que culturais, enfatizava que a data 1968 coroava os cem anos da luta iniciada por Martí na Guerra de Independência, pelo desenvolvimento e garantia da autonomia cubana frente ao imperialismo. Sendo assim, os intelectuais deveriam preparar o povo e estimular a consciência nacional através da cultura. Em relação à adoção de modelos, a resolução dava a entender que a Comissão não endossava o realismo socialista: *Debemos correr los riegos que (...) nos lleven a través de la búsqueda y la experimentación a mantener vivo el espíritu que interroga y sacude, golpeando todos los intentos de adormecimiento en las cristalizaciones*. Entretanto, a mesma Comissão julgava ser imprescindível que a vanguarda artística tivesse uma participação política militante e apoiasse a eliminação dos direitos autorais, em Cuba, sob a justificativa de que a arte deveria ser encarada como patrimônio de todos. Ao mesmo tempo, procurava preservar o espaço dos artistas e intelectuais já estabelecidos nas instituições - espaço bastante disputado no *ICAIC* -, admitindo que era necessário o surgimento de novos quadros, porém, destacando que estes deveriam receber uma formação adequada e rigorosa, antes de serem aproveitados.

O cuidado do governo em garantir, através de seminários e comissões como estas, que no Congresso não surgissem grandes polêmicas ou impasses diante da forte presença internacional e da razão eminentemente política daquele evento, transparece no momento de preparação do mesmo, quando observamos evidente “patrulhamento ideológico”.<sup>26</sup> Em janeiro de 1968, o *Ministro de Educación, Cultura y Deportes* José Llanusa Gobels (que ocupou esse cargo de 1965 a 1970), reuniu-se com intelectuais negros, dentre os quais, dois documentaristas do *ICAIC*: Sara Gómez e Nicolás Guillén Landrián, sobrinho do poeta e dirigente comunista Nicolás Guillén, presidente da *UNEAC* entre 1961 e 1989. Nessa ocasião, o Ministro procurou dissuadir esse grupo de levantar a discussão sobre questões

---

<sup>25</sup> “Resolución Final de la Comisión V del Seminario Preparatorio del Congreso Cultural”, *Cine Cubano* núm. 45-46, 1967, s/p. (duas páginas não numeradas, logo após o sumário da revista).

<sup>26</sup> O patrulhamento na preparação dos eventos oficiais foi ainda mais intenso nos anos 70. Roberto Ampuero narra a grande “limpeza” feita em Havana antes do *XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes*, em 1978. Indivíduos “suspeitos”, inconvenientes para a imagem do país, eram proibidos de participar do evento ou eram retirados da capital, mediante convocação para atividade militar, brigadas de trabalho ou estratégia semelhante. O autor foi secretário do representante chileno no Comitê Preparatório do Festival. AMPUERO, R. *Nuestros años verde olivo*. Santiago do Chile: Editorial Planeta, 2004, p. 356.

raciais, em Cuba, proibindo-os de participar do Congresso, em função de boatos de que seria divulgado ali um “Manifesto Negro”.<sup>27</sup>

Nessa época, os movimentos anti-racistas, nos Estados Unidos, influenciavam os negros cubanos a discutirem sua situação na Ilha, a despeito dos diagnósticos oficiais de que a Revolução havia solucionado esse tipo de problema, ou que em breve o solucionaria completamente, promovendo a igualdade de direitos e oportunidades a todos. Os cineastas em questão já haviam focado o tema da marginalização do negro na sociedade em vários de seus documentários, enfrentando duras críticas e o encurtamento da temporada de exibição de seus filmes, nas salas de cinema. Dentre os intelectuais negros cubanos de renome, apenas o poeta Nicolás Guillén participou do Congresso, dada sua importância no cenário político e cultural<sup>28</sup>.

O Congresso, que contou com cerca de 500 participantes, além de apresentar algumas determinações em termos de política cultural, foi a oportunidade criada pelo governo para afirmar e divulgar ao mundo suas posições políticas, contando com o apoio de algumas presenças internacionais. Nesse evento divulgou-se o apoio de Cuba ao Vietnã, (posição que destoava da neutralidade assumida por alguns países do bloco socialista, como a China), e aos movimentos guerrilheiros no Terceiro Mundo, ratificando os propósitos da *OLAS*, criada no ano anterior.

As medidas relacionadas ao meio cultural revelaram a disposição do governo em restringir a liberdade dos artistas e dos intelectuais, como indivíduos formadores de opinião. Nesse sentido, como já previa a resolução da Comissão presidida por Guevara, houve a eliminação do direito autoral e a proibição do uso do termo *trabajador intelectual*, para que não houvesse nenhuma diferenciação entre esse e o trabalhador “braçal”, uma vez que todos os cubanos eram potencialmente intelectuais, segundo o governo. Pouco antes do

---

<sup>27</sup> Participaram dessa reunião, no hotel *Habana Libre* além dos cineastas mencionados, os intelectuais: Walterio Carbonell (historiador), Rogelio Martínez Furé (etnólogo) e Nancy Morejón (poeta). MISKULIN, S. *Os intelectuais...* Op. Cit, p. 166. Ver também: MOORE, Carlos. *Castro, the blacks and África*. Los Angeles: Center for Afro-american Studies, 1988, pp. 308-310.

<sup>28</sup> Guillén (1902-1989), ex-membro do *PSP*, nessa época era uma espécie de embaixador cultural de Cuba. Antes da Revolução, Guillén já havia sido consagrado como poeta, por seus “Motivos de son” publicados no livro *Sóngoro Cosongo* (1931), que apresentava um estilo próprio de representação do negro na poesia. Fez parte, junto com Mirta Aguirre, Blas Roca, José Antonio Portuondo, Carlos Rafael Rodríguez, dentre outros, do grupo de intelectuais comunistas ligados à revista *Mediodía* e ao suplemento *Hoy*. Após a Revolução, ocupou cargos de visibilidade internacional, ao ser nomeado poeta nacional de Cuba e presidente da *UNEAC* (função – mais “decorativa” que real, em nossa opinião - que exerceu até seu falecimento). Ver: GUILLÉN, N. *Páginas Cubanas*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Congresso, no entanto, o termo “trabalhador intelectual” ainda era oficialmente válido: em 1967, a revista *Cine Cubano* trazia o artigo “Que es un intelectual”, de Paul Baran, que fazia a apologia do *trabajador intelectual*, esclarecendo que este deveria assumir conscientemente essa condição, livrando-se de fetichismos e da “neutralidade ética”<sup>29</sup>.

Além disso, no Congresso, foi oficializada a recusa dos “vanguardismos” nas artes, uma vez que as propostas e obras esteticamente experimentais não eram facilmente assimiladas pelas massas e revelavam uma atitude “pequeno-burguesa” dos realizadores. Certo empenho da Comissão de Guevara em resguardar minimamente a liberdade criativa, não surtiu efeito. Decidiu-se que seria dada preferência à informação e à práxis, em detrimento das elucubrações ou reflexões filosóficas, formais. Em relação à popularização da cultura, que já vinha sendo uma meta e uma tendência desde os anos 60, ficou determinado que houvesse abertura a qualquer colaborador nas publicações, nos eventos, etc, a fim de incentivar a inclusão de jovens.

A “abertura a qualquer colaborador” significava, na realidade, o fechamento dos espaços para artistas e intelectuais experientes e maior incentivo à participação de cidadãos comuns, que contribuiriam com obras devidamente afinadas com as novas diretrizes da política cultural. Esse mesmo argumento foi usado como uma das justificativas na substituição da direção do suplemento *El Caimán Barbudo*, a cargo de Jesus Díaz, em janeiro de 1968, por um dirigente da UJC, Félix Sautié, que adotou uma linha editorial menos ousada e mais “democrática”.<sup>30</sup> As medidas populistas tomadas no Congresso e a própria realização do evento foram respostas contundentes, do governo, à difusão de obras críticas no meio cultural, particularmente no meio literário. No cinema, onde experiências ousadas vinham sendo feitas, como os primeiros documentários de Sara Gómez e Nicolás Guillén Landrián<sup>31</sup> - cineastas que retomaremos adiante - tais medidas também foram sentidas.

A nosso ver, nesse Congresso, as medidas de política cultural se harmonizavam com propostas “guevaristas” - como o enquadramento do intelectual na esfera da Revolução e a

<sup>29</sup> Artigo reproduzido de *Partisans*, núm. 22, outubro de 1965. *Cine Cubano* núm. 39, 1967, pp. 44-49.

<sup>30</sup> O *Caimán*, tal como era em sua primeira fase, passaria agora a integrar a lista dos produtos culturais retirados de circulação, na qual se encontravam o suplemento cultural *Lunes de Revolución* (1959-1961) e a editora especializada em poesia *El Puente* (1961-1965). Sobre a linha editorial adotada a partir de janeiro de 1968 pela nova direção do *Caimán*, ver MISKULIN, S. *Os intelectuais...* Op. Cit., p. 167-185.

<sup>31</sup> São documentários de Sara: *Iré a Santiago* (1964), *Guanabacoa: crônica de mi familia* (1966) e, de Nicolás: *Un festival deportivo* (1963), *Ociel de Toa* (1965) e *Retornar a Baracoa* (1966).

política internacional voltada à América Latina - e se ajustavam a algumas medidas de “sovietização”, como a repressão aos vanguardismos. Em 1971, um evento bem maior, o *Encuentro Nacional de Educación y Cultura* serviria para ratificar as medidas de 68 e anunciar que seria ainda mais rígida a cobrança aos intelectuais e artistas, inaugurando um período de acirrado controle que foi batizado, pelo crítico literário Ambrosio Fonet, de “anos cinza”, o qual abordaremos após analisarmos os efeitos do Seminário e do Congresso de 68 sobre o meio cultural e o *ICAIC*.

### 1.3. A acomodação do *ICAIC* ao debate cultural: o *Caso Padilla*

Antes do Congresso de Cultura, o seminário preparatório deu o tom das discussões – e resoluções - que o evento trouxe à tona. O clima de tensão, nesse momento, que se estabeleceu no meio cultural, como a falsa calma que antecede uma tempestade, transparece em artigos publicados por intelectuais que procuravam se antecipar e defender suas posições afirmando a necessidade de condenar a política cultural “limitante e dogmática” defendida por alguns setores da sociedade. A questão que se colocava para muitos intelectuais e artistas naquele momento era como sobreviver às mudanças da nova sociedade, sem precisar ser comunista “de carteirinha”.

Jesús Díaz, por exemplo, condenava a política inspirada no realismo socialista, o folclorismo e o “herói positivo” que, para ele, era como um “Super-Homem posto de cabeça pra baixo”.<sup>32</sup> Denunciava a rápida evolução do dogmatismo ao mesmo tempo em que acusava muitos intelectuais de serem revolucionários mas defenderem o liberalismo. Assim como Díaz, vários cineastas se encontravam, nessa época, “no limbo”: acreditavam na Revolução e na necessidade do socialismo, mas não aceitavam o realismo socialista.

Esse dilema transparece de forma sutil na revista *Cine Cubano* publicada logo após o Congresso de 1968.<sup>33</sup> Esse número trouxe a público as comunicações apresentadas numa sessão do Congresso intitulada *Cultura y medios masivos de comunicación*. Os textos das Comunicações eram repletos de fórmulas repetidas, caso de “El cine como uno de los medios masivos de comunicación”, de Santiago Alvarez. Também há outros menos óbvios,

<sup>32</sup> DÍAZ, Jesus. “Apuntes sobre Cultura e Ideologia”. *Cine Cubano* núm. 47, 1968, p. 10.

<sup>33</sup> *Cine Cubano* núm. 49-50-51, 1968.

como os excertos de ensaios de Marcuse, Marschall McLuhan e artigos de intelectuais que dialogam com eles.<sup>34</sup> O recorte do pensamento marcusiano ali presente pregava a equivalência entre trabalho braçal e intelectual, como ditara o Congresso, bem como a necessidade de aproximação entre cultura e prática, além da indefectível crítica ao capitalismo. As palavras de Marcuse vinham ao encontro de um sentimento geral anti-elitista, que atingia em cheio o intelectual e evocava o sacrifício individual com frases como essa, atribuída a Che: *El intelectual como intelectual debe suicidar-se.*<sup>35</sup>

Entretanto, figurou nesse número uma comunicação que parecia ser um “contra-discurso”: o provocativo e curtíssimo texto de Helène Permelin, “Por la libertad del arte”, no qual a autora, como o próprio título indicava, defendia a liberdade de criação, anunciando que sua expectativa para aquele Congresso era a de que essa defesa seria tomada, pela primeira vez, como um princípio absoluto, uma vez que havia a necessidade de um *libre juego de tendencias y de selección, factores sin los cuales ninguna cultura encuentra un terreno, cualquier que este sea, sobre el que pueda desarrollarse.*<sup>36</sup>

Protestos como esse, entretanto, não mais se faziam notar na revista. Um ano depois do Congresso, a revista publicou textos de Alfredo Guevara, afinados com a posição do governo, em nome do ICAIC.<sup>37</sup> Os textos faziam referência a um intenso debate que houve, após o Congresso de 1968, entre intelectuais descontentes com os novos rumos, em sua maioria poetas e dramaturgos que defendiam o exercício da liberdade estética e da arte crítica, e os intelectuais que haviam aderido à política cultural oficial e que cobravam dos demais o compromisso político com o governo, acima de tudo.

O debate em questão se estabeleceu em função de uma polêmica resultante da premiação, pela UNEAC, em outubro de 1968, do livro *Fuera del Juego* de Heberto Padilla<sup>38</sup> e de outras obras como *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat (peça teatral

<sup>34</sup> Como o artigo de François Chatelet, que apresenta uma postura crítica aos dois autores mencionados, citado em “Esperando a McLuhan. Un nuevo falso profeta”. *Cine Cubano* núm. 49-50-51, 1968, pp. 68-71.

<sup>35</sup> MARCUSE, Hebert. “Observaciones sobre una nueva definición de cultura”. *Cine Cubano* núm. 49-50-51, 1968, pp. 56-67. A frase em questão havia sido pronunciada por estudantes que se manifestaram durante o Festival de Pesaro, em 1968, e foi reproduzida neste mesmo número, em GARCÍA ESPINOSA, Julio. “Pesaro y la nueva izquierda”, pp. 85-92.

<sup>36</sup> PERMELIN, Helène. “Por la libertad del arte”. *Cine Cubano* núm. 49-50-51, 1968, p. 12.

<sup>37</sup> GUEVARA, A. et al. “La política de nuestra dirección revolucionaria ha sido la de sembrar y desarrollar conciencia” (04/01/1969) e “Declaración de los cineastas cubanos” (1969). GUEVARA, A. *Tiempo de Fundación*, Op. Cit. pp. 158-172 e pp. 173-177.

<sup>38</sup> Padilla, na ocasião de sua premiação, elogiou a obra *Tres Tristes Tigres*, do escritor exilado Guillermo Cabrera Infante e criticou a oficialmente aplaudida *Pasión de Urbino* de Lisandro Otero. Seu poema “Fuera

posteriormente censurada), *La guerra tuvo seis nombres* de Eduardo Heras Leon, e *Condenados del Condado* de Norberto Fuentes que, publicados na coletânea *Poesía y Teatro*, fugiam completamente ao modelo do realismo socialista. A premiação desencadeou uma série de artigos condenatórios dessas obras, publicados pela revista *Verde Olivo*, órgão oficial das *Fuerzas Armadas Revolucionárias* e reproduzidos no jornal francês *Le Monde*<sup>39</sup>. Os escritores acabaram sendo acusados de contra-revolucionários e aqueles que os defenderam também sofreram conseqüências: o Comitê de Colaboradores da revista *Casa de las Américas* (dirigida por Anton Arrufat até 1965), por exemplo, do qual participavam muitos estrangeiros, foi dissolvido, em 1971, após um processo desencadeado por essa polêmica.

Na época da publicação desses artigos, entre outubro de 1968 e janeiro de 1969, foram realizadas três reuniões internas, no *ICAIC*, para a análise da *polémica de los Premios UNEAC en las páginas de la revista Verde Olivo*. Alfredo Guevara, segundo uma transcrição referente à terceira reunião, composta por cerca de 40 pessoas, prontamente apoiou a postura da revista *Verde Olivo*, por considerar que ali estava “verdadeiramente representada” a Revolução<sup>40</sup>.

Guevara aproveitou a ocasião para reacender a briga política com seus desafetos e defender seus interesses. Afirmou que os reais motivos do debate não eram exatamente os livros, mas a opção pelo socialismo, feita em 1961. Com tintas fortes, Guevara argumentava que a Revolução ainda não havia encontrado seus defensores, acusando os intelectuais e principalmente os escritores vinculados à *UNEAC* e ao *Consejo Nacional de Cultura*, de não cumprirem seu papel, permanecendo acomodados, numa atitude de “silêncio cúmplice”. Em contraposição, mostrava como o *ICAIC* sempre combatiera os radicalismos: primeiro os “liberais” (alusão ao grupo ligado ao suplemento *Lunes*) e depois, os “dogmáticos”, exercendo resistência ao emprego do realismo socialista e debatendo com

---

del Juego” que dá título ao livro, nos mostra a dimensão de sua verve crítica: “*Al poeta, despídanlo!/Ese no tiene aquí nada que hacer./No entra en el juego./No se entusiasma./No pone en claro su mensaje./ No repara siquiera en los milagros./Se pasa el día entero cavillando./Encuentra siempre algo que objetar*”. Apud GOTT, R. *Cuba: una nova história*. Op. Cit., p. 279. Ver análise completa do *Caso Padilla* em MISKULIN, S. *Os intelectuais...* Op. Cit., pp. 184-199.

<sup>39</sup> Alfredo Guevara menciona um artigo de *Verde Olivo* intitulado “Sobre algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba”, aponta críticas feita por essa revista às obras de Norberto Fuentes e Cabrera Infante, e comenta as “respostas” publicadas no *Le Monde*, assinadas por Saverio Cutino. GUEVARA, A. *Tiempo de Fundación*. Op. Cit. p. 159.

<sup>40</sup> Idem, pp. 162-163.

membros do Comitê Central do Partido Comunista<sup>41</sup>. A menção a esse segundo grupo, entretanto, era nuançada por observações de que, os intelectuais desse comitê, apesar de alguns equívocos e excesso de zêlo, sempre estiveram com a Revolução: *Hay una buena diferencia (...) entre quienes han defendido las posiciones populistas creyendo defender las posiciones de la revolución, y quienes han pasado tan fácilmente a las posiciones de la contrarrevolución.*<sup>42</sup>

Se o Comitê Central do Partido era poupado, o mesmo não acontecia com o CNC, e Guevara aproveitava para execrar alguns ex-colegas de PSP que já haviam caído em desgraça, como Aníbal Escalante e Edith García Buchaca, esta responsável, segundo ele, por inúmeras e arbitrárias expulsões e nomeações de intelectuais para cargos em embaixadas no exterior. Assim, o discurso de Guevara, registrado até o momento de uma “interrupção da gravação”, procurava destacar sua lealdade a Fidel, sua diferença em relação aos comunistas vítimas das “depurações” e o papel do ICAIC como órgão governamental que, em suas mãos, continuaria a manter o compromisso de *sembrar y desarrollar conciencias*.<sup>43</sup>

Coroando esse discurso, temos uma “Declaração dos cineastas cubanos”, pronunciamento oficial do ICAIC possivelmente redigido pelo próprio Alfredo Guevara, para reforçar os ataques ao grupo de intelectuais banidos pelo regime ou identificados a uma corrente diferente da sua. Essa Declaração inicialmente criticava tanto liberais como “dogmáticos”, fazendo a apologia da necessária superação dessa antítese e do respeito às diferenças, porém, em seguida, combatia veementemente os liberais, descritos como *bufones disfrazados de pontífices, viciados por su origen de lucha contra el dogmatismo*, e responsáveis por *desarrollar la absurda dicotomía entre artista y revolucionario*.<sup>44</sup>

Guevara definia o ICAIC como uma Instituição afinada com a política oficial do governo, que não estava ao lado dos quadros “dogmáticos” e muito menos, dos não-comunistas ou “liberais”. Poderíamos nos perguntar por que os cineastas não chegaram a fazer frente a essa mudança do discurso de Guevara, muito mais oficialista que o anterior. A resposta exige a compreensão da situação de subordinação em que se encontravam os

---

<sup>41</sup> Como Juan Marinello, Mirta Aguirre e José Antonio Portuondo.

<sup>42</sup> GUEVARA, A. *Tiempo de Fundación*. Op. Cit, p. 167.

<sup>43</sup> Idem, p. 172.

<sup>44</sup> Idem, p. 175.

membros do *ICAIC* e o risco de perda de espaço. Além disso, é preciso considerar o quanto o agitado ano de 1968 e o momento vivido por Cuba desencadeavam paixões, polarizavam as opiniões e levavam cineastas e intelectuais, em geral, a se sentirem cada vez mais na obrigação de assumir determinadas posições políticas - angústia abordada por filmes como *Un día de noviembre* e *Memorias del subdesarrollo*, que analisamos adiante.

Se o debate era difícil no início dos anos 60, quando apelava-se para a questão da “defesa da Revolução” em todos os níveis, devido às ameaças dos ataques dos Estados Unidos; no final da década as dificuldades de fazer críticas ao governo “revolucionário” tornaram-se ainda maiores, pois o país enfrentava embargo estrangeiro, fracasso de planos econômicos e de ações internacionalistas, resultados desastrosos de industrialização. Além disso, a Ilha também era sacudida pelas mobilizações que agitavam o mundo: guerra do Vietnã, invasão de Praga pela URSS, movimento estudantil em Paris, etc. Nesse contexto, muitos artistas, cineastas e literatos cubanos que eram contrários às posições dogmáticas em relação à estética, concordavam que, naquelas circunstâncias, não cabia uma arte sem mensagem política clara. Para mostrar como esta situação afetou a produção cinematográfica, abordaremos três filmes que expressam a proposta de conscientização das massas, e outros dois filmes, mais adiante, que discutem a posição do intelectual em Cuba, sugerindo mais dilemas que respostas.

## **2. A Ofensiva Revolucionaria e o Centenário da Independência no cinema**

Logo após o *Congreso Cultural de La Habana* foi lançada a *grande ofensiva revolucionaria*<sup>45</sup>, uma campanha governamental que durou até 1970 e procurou mobilizar todos os cidadãos para o cumprimento de metas de produção, através de trabalho voluntário e da gratificação por meio de estímulos e “prêmios morais”, ou seja, medalhas,

---

<sup>45</sup> Essa expressão, usada em Cuba para a mobilização das massas, também faz parte da teoria do “foquismo”, exposta por Régis Debray, em seu livro *Revolução na revolução*, que fundia elementos do guevarismo e do maoísmo. Segundo Marcelo Ridenti: “(...) a idéia debrayista de ‘foco’ previa as três etapas no devir da atividade guerrilheira, inspiradas no exemplo da Revolução Cubana: a da instalação do grupo guerrilheiro (...) numa certa área rural de difícil acesso para a repressão; a fase do desenvolvimento da guerrilha, com a conquista e defesa de um território, quando camponeses seriam incorporados à luta, e a etapa da ofensiva revolucionária [grifo nosso] para tomar o poder, liderando as massas exploradas”. RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993, p. 45.

condecorações e outras formas de reconhecimento<sup>46</sup>. Ao longo da história pós-Revolução foram empreendidas muitas campanhas de mobilização, de várias naturezas (campanha contra pragas supostamente enviadas pela CIA, como o cupim e o vírus da conjuntivite; campanha contra o desperdício doméstico; campanha pelo consumo diário de peixe, em substituição à carne, dentre outras), que além de buscarem a solução de problemas reais, mantinham aceso o combativismo da população e alimentavam o ódio coletivo ao inimigo externo: o imperialismo norte-americano. O governo cubano atribuía praticamente todos os problemas do país ao embargo dos Estados Unidos ou às ações da CIA - os quais, a despeito do nível de prejuízos e restrições inegáveis que causaram a Cuba, não foram os únicos causadores das dificuldades e deficiências do regime cubano. Ao responsabilizar os fatores externos pelos males do país, o governo preservava sua imagem e responsabilidade sobre a situação da Ilha, apontando como única saída a ação e o sacrifício de todos. Também as “depurações” ou “purgas” da segunda metade dos anos 70, após a guerra de Angola, cumpriram a função de manter os cidadãos “mobilizados” permanentemente contra os inimigos internos ou externos.

A *Ofensiva Revolucionaria* começou com a convocação das massas, por Fidel, em 13/03/68, em prol do esforço coletivo e do combate ao individualismo, e procurou integrar os intelectuais e artistas no gerenciamento de atividades econômicas e pedagógicas. Essa campanha se fundamentava nos princípios voluntaristas que conformavam o modelo de “homem novo” e as fórmulas de desenvolvimento político e econômico de Che Guevara que, após sua morte, em 1967, deixou de ser criticado pelos desacertos dessa política. Nesse contexto, o patrulhamento ideológico sobre os artistas e intelectuais se intensificou, uma vez que as tarefas urgentes eram prioritariamente “braçais” e o lema era ser *útil* à Cuba.

Enquanto o país buscava maior autonomia econômica, um acontecimento externo - a invasão de Praga pelas tropas soviéticas - modificou a imagem mundial do “socialismo cubano”, devido à declaração de Fidel de apoio a esse ato, em 23 de agosto de 1968<sup>47</sup>. Se Cuba antes era vista como promessa de um socialismo diferenciado do soviético, o comprometimento oficial do governo com a repressão soviética na Tchecoslováquia causou

---

<sup>46</sup> A perpetuação da campanha se manifesta nos termos com os quais se batizam os anos seguintes a 1968, chamado de ano do Guerrilheiro Heróico: 1969, ano do Esforço Decisivo; 1970, ano da Safra dos Dez Milhões; 1971, ano da Produtividade e 1972, ano da Emulação Socialista. SADER, E. *A Revolução Cubana*. Op. Cit., p.143.

<sup>47</sup> MISKULIN, S. *Os intelectuais cubanos...* Op. Cit., p. 186.

decepção e estranhamento por parte da intelectualidade europeia simpática a Cuba. Fidel Castro justificou tal medida afirmando que era necessário atacar o “falso socialismo” tcheco e acusou os intelectuais estrangeiros que fizeram críticas à ocupação de Praga, de traidores e pequeno-burgueses.

Assim, dentro desse espírito combativo reforçado pelo Congresso, e na linha da proposta apresentada pela Comissão dirigida por Alfredo Guevara acatada nesse evento, a saber, a celebração da história e da cultura nacionais, o ICAIC passou a executar projetos de filmes históricos para as comemorações do Centenário da Independência (1868-1968). Seguindo no caminho traçado pela URSS que, em ocasiões de aniversários e efemérides, encomendava filmes celebrativos, o ICAIC também passou a produzir películas comemorativas.<sup>48</sup> A temática dos *Cien años de lucha* apresentava ao espectador uma continuidade existente entre todas as lutas vividas pelo país, identificando retrospectivamente o guerrilheiro ao *mambí* (escravo rebelado) da luta pela independência ou ao *guajiro cimarrón* (camponês nacionalista) que se revoltara contra o proprietário espanhol. Tal visão era legitimada por historiadores como Manuel Moreno Fraginals e Luciano Franco, e encontrava respaldo em recentes estudos sobre o passado escravista<sup>49</sup>. Segundo Tomás Gutiérrez Alea, *El rescate del pasado fue una necesidad también sentida profundamente. Ya no se trataba de estudiar nuestra historia con espíritu de investigador, sino de sentir nuestras raíces, de ser conscientes de nuestras razones-de-ser-así (...) La Revolución era también el camino hacia ese encuentro entre el individuo y su historia, el individuo y su pueblo.*<sup>50</sup>

Essa proposta de relacionar a Revolução com lutas do passado era amplamente difundida por Fidel em seus discursos.<sup>51</sup> No ICAIC, resultou em filmes como *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *La odisea del General José* (Jorge Fraga, 1969) e *La primera*

<sup>48</sup> O crítico e cineasta Alexander Novogrudski conta que uma série de filmes foi feita na URSS especialmente para o 50º aniversário da Revolução de Outubro e para o I Centenário do nascimento de Lênin. RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario. “Habla Novogrudski”. *Cine Cubano* núm. 35, 1966, p. 24. Em Cuba, além das guerras de independência, as seguintes datas eram consideradas efemérides: 26/07/1953 (o ataque ao Quartel Moncada), 02/12/1956 (desembarque do iate *Granma*), 31/12/1958 (vitória na Sierra Maestra), 16/04/1961 (proclamação do socialismo) e 19/04/1961 (vitória sobre os contra-revolucionários em Playa Girón).

<sup>49</sup> Como BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. México: Siglo XXI, (1968), 1981.

<sup>50</sup> GUTIÉRREZ ALEA, T. “Vanguardia política y vanguardia artística”, *Cine Cubano*, núm. 54-55, 1969 apud FORNET, A.(org) *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987, p. 302.

<sup>51</sup> Declarava então o Comandante: *En Cuba sólo ha habido una revolución: la que comenzó con Carlos Manuel de Céspedes el 10 de octubre de 1868 y que nuestro pueblo lleva adelante en estos instantes*. “La guerra de 68: cien años de lucha”. *Casa de las Américas*, año IX, núm. 50, sept-oct 1968, p. 3.

*carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), dentre outras<sup>52</sup>. Apresentamos brevemente esses três filmes, procurando mostrar como, atendendo ao projeto governamental de fazer uso político do passado, os cineastas desenvolveram obras caracterizadas por diferentes graus de didatismo e comprometimento com a ideologia oficial.

*Lucía*, o maior sucesso de Humberto Solás, teve uma repercussão internacional muito positiva e apresentava três histórias ambientadas em épocas diferentes, protagonizadas por moças de nome Lucía, que personificavam, respectivamente, as mentalidades predominantes no contexto das lutas independentistas (1895), na época da ditadura de Machado (1932) e nos anos 60.<sup>53</sup>

As três épocas, muito bem diferenciadas pela trilha sonora<sup>54</sup>, pela fotografia e pelo tratamento cenográfico, serviam para demonstrar a persistência de uma luta contínua e de certos dilemas, como a relação do indivíduo (nesse caso, a mulher) com a moral de sua época, em especial o machismo, ponto comum dos três contextos.<sup>55</sup> As três Lucías e suas trajetórias de sofrimento, a modo de fábulas, com muitos elementos da tragédia grega e da literatura cubana do século XIX, ofereciam ao espectador várias possibilidades de interpretação e representavam, metaforicamente, a nação e o amadurecimento gradual de uma consciência emancipatória, aqui simbolizada na afirmação da mulher na sociedade. À composição da personalidade, do lugar social e do argumento dramático que envolve cada uma delas, corresponde um repertório significativo de símbolos e chaves de interpretação em nível político e social.

---

<sup>52</sup> *El llamado de la hora*, Manuel Herrera, 1969, 35', que propõe um paralelo entre Che e Maceo, salientando a continuidade da luta revolucionária, e *Páginas del diario de José Martí*, José Massip, 1971, 72', que recria episódios da vida desse herói são exemplos, bem como os documentários *1868-1968* de Bernabé Hernández, *Los primeros 30 años*, de José Massip, e *David*, de Enrique Pineda Barnet. Ver. *Cine Cubano* núm. 68, 1971, pp. 1-44, que traz entrevistas e ensaios sobre os “cem anos de luta” e uma transcrição de um discurso de Fidel sobre o tema.

<sup>53</sup> O filme chegou a ser selecionado em Cannes e recebeu prêmios em festivais em Moscou, Espanha, Cambodja, Japão, Itália, Áustria e Chile, entre 1969 e 1971. GARCÍA BORRERO, J. A. *Guia crítica...* Op. Cit. pp. 190-191.

<sup>54</sup> A primeira parte tem como *leit-motiv* um tema para piano, de Schumann, a segunda, tema modal executado em flauta, de Chopin e canções populares, e a terceira tem como tema a guajira “Guantanamo” de Josefito Fernández, além de trechos de iê-iê-iê e bossa nova. Ver: BROUWER, Leo. “Lucía en tres movimientos”, *Cine Cubano* núm. 52-53, 1969, pp. 22-24.

<sup>55</sup> A revista *Cine Cubano* núm. 52-53, 1969, publicou os seguintes artigos sobre o filme: UREÑA, Camila Henríquez. “Lucía”, p.3-7; MÉNDEZ CAPOTE, Renée. “Lucía 1932”, p.8-12; POGOLOTTI, Graziela. “Lucía 196...”, pp. 13-17; SOLÁS, Humberto. “Qué és Lucía? Apuntes acerca del cine por Humberto Solás”, pp. 19-21 e BROUWER, Leo. “Lucía en tres movimientos”, pp. 22-24.

Os três episódios se sucedem como uma evolução histórica progressista, no plano das idéias e comportamentos<sup>56</sup>. A primeira Lucía é apresentada como uma mulher rica e passional, alienada, que vive no meio rural (região de Trinidad) e só pensa em vingança. A segunda, uma mulher de classe média alta, inquieta, que vive na cidade (Cienfuegos), trabalha fora e se incorpora a um movimento de oposição a Machado. A terceira, uma camponesa da região oriental da Ilha (Gibara), é uma jovem plenamente identificada com a Revolução, mas que enfrenta a angústia de estar dividida entre o sentimento pelo marido machista e a resistência deste à sua emancipação como mulher. A perspectiva evolutiva e triunfalista é bastante clara, mas o desfecho que valoriza a continuidade da busca, a persistência do conflito nas vidas das três Lucías, dão ao filme uma dimensão interessante, sem a “solução fácil” que se esperaria de uma obra puramente propagandista.

*La Odisea del General José* (1969) já é um filme bastante adequado às mudanças da política cultural que vimos ocorrer após a realização do Congresso de 1968 e o início do *Caso Padilla*. Jorge Fraga recria um episódio aparentemente verídico, documentado numa carta do general Máximo Gómez enviada a sua esposa, Bernarda Toro, em 27/07/1896, e vivido pelo general José Maceo, ao desembarcar clandestinamente no Oriente de Cuba, em 1895, com um grupo de patriotas (no filme, barbudos como os guerrilheiros de Sierra Maestra)<sup>57</sup>. O general Maceo, mulato, ferido e sozinho na mata, pede ajuda a um camponês que lhe oferece comida e indica um caminho por onde poderia escapar. Esse camponês é um ex-combatente da Guerra Chiquita (1884-1885), e havia pertencido à tropa do próprio José Maceo nessa ocasião, mas não o reconhece, e chega a descrevê-lo ao suposto desconhecido, elogiando suas qualidades, mas zombando de sua gagueira e sua subserviência em relação ao irmão, o famoso general Antonio Maceo.

---

<sup>56</sup> Segundo Solás, a chave de interpretação do primeiro episódio é a *canção*, do segundo, a *catarse*, e a do terceiro, o *reflexo* das questões políticas no cotidiano. MARTIN, Michael. “Restoration or Innovation? An Interview with Humberto Solás: Post-Revolutionary Cuban Cinema”. *Film Quarterly*, vol. 54, núm. 3, Spring 2001, University of California Press, pp. 2-13

<sup>57</sup> José Maceo era irmão de Antonio Maceo (1844-1896), herói das guerras de independência, junto com José Martí e Máximo Gómez. Os três comandaram o Exército Libertador (formado por um grande número de negros libertos, os *mambises*). O auge da guerra de Independência ocorreu entre 1895 e 1898, após a morte de Martí, em 11/05/1895 e a vitória sobre a Espanha. Ver: TORRES-CUEVAS, E. e LOYOLA VEGA, Oscar. Cap. VII de *Historia de Cuba (1492-1898). Formación y Liberación de la Nación*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 2002. FRAGA, Jorge. “Nota sobre el cine, la cultura y los mambises”, *Cine cubano* núm. 56-57, mayo-agosto 1969, pp. 20-23.

O camponês, ao ser pressionado por soldados que lhe perguntam pelo paradeiro do homem que ajudara, os conduz, muito culpado, pelo caminho que havia indicado ao fugitivo. No entanto, Maceo se dá conta de que havia gente em seu encalço, faz uma emboscada a seus supostos perseguidores e lhes surpreende. Nesse momento, estes perseguidores, que o camponês pensava serem espanhóis na caça de soldados cubanos patriotas, se revelam amigos leais do general (um deles se identifica como Prudêncio Martinez), que buscavam justamente reencontrá-lo. O camponês fica estupefato com a dupla revelação: a de que o desconhecido que abrigara era José Maceo, e a de que havia auxiliado no reencontro deste com sua tropa, e discursa comovido, após a partida do grupo, ao ver-se sozinho e de posse do par de botas presenteado por Maceo: *Yo soy el sargento Juan, el Pasón, de la Loma de la Donzella*.

Vemos nessa trajetória a evolução da tomada de consciência do camponês através da estratégia do “descobrimento”, pensada como uma maneira muito eficaz de levar a mensagem ao grande público. Há uma revelação quase bíblica, na trama, que faz com que o camponês compreenda a grandiosidade do general e reencontre a sua identidade de combatente. Maceo é caracterizado como um típico herói ideal: se sacrifica por sua causa, recusa a comida oferecida por uma camponesa quando se dá conta de sua pobreza, enfrenta com bravura e determinação as intempéries na mata, mesmo ferido, e se mostra generoso e compreensivo com o camponês. A alusão à existência de um irmão também combatente, sugere uma identificação entre os irmãos Maceo e os irmãos Castro (Raul e Fidel). Os dois irmãos Maceo são igualmente valorizados como heróis, no filme, ainda que um deles fosse mais famoso como herói nacional. Esse filme contribui, portanto para a mitificação dos heróis nacionais, e sua identificação com os governantes, bem como a valorização do camponês que toma consciência de seu papel na luta pela libertação de Cuba.

Dos três filmes mencionados, o mais original, em termos de estética cinematográfica, é *La primera carga al machete*, considerada a obra melhor realizada do cineasta Manuel Octávio Gómez. Trata-se de uma ficção apresentada como se fosse um documentário, filmado em estilo “câmera na mão” e com som direto propositalmente “sujo”, em alguns momentos.<sup>58</sup> O episódio narrado é a tomada de Bayamo pelo Exército

---

<sup>58</sup> O filme recebeu prêmios em Veneza e na Bélgica, em 1969. A revista *Cine Cubano* núm. 56-57, mayo-agosto 1969, publicou os seguintes artigos sobre o filme: COLINA, Enrique. “Entrevista a Manuel Octavio

Libertador, formado por soldados *mambíses*, escravos fugidos ou libertos, armados precariamente, principalmente de *machetes*.<sup>59</sup>

O filme, concebido como um falso documentário, na sua estrutura e linguagem procurava simular uma reportagem televisiva que tivesse sido feita no século XIX - ainda que isso fosse anacrônico -, a partir de várias entrevistas e tomadas em estilo “cinema-verdade”, sem uma linearidade narrativa. Não há, no filme, a pretensão de “enganar” o público, uma vez que a farsa é evidente (são exibidas “imagens de arquivo” simuladas, no formato de cinema mudo) mas há uma estratégia de aproximação gradual, na qual o espectador é levado a montar um quebra-cabeça a partir dos depoimentos<sup>60</sup>. Alguns intertítulos e a voz em *off* de um suposto repórter, que situa alguns acontecimentos históricos, orientam o espectador nesse quebra-cabeças, mas o real eixo condutor do filme é dado por Pablo Milanés, conhecido compositor e intérprete da então emergente “nova trova cubana”<sup>61</sup>, que interpreta um narrador-trovador cego, espécie de arauto negro que narra a epopéia dessa luta (a exemplo do personagem “cego Júlio” de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, declarada influência de Manuel Octavio Gómez nessa obra).

Os personagens entrevistados dão sua opinião sobre os acontecimentos, sobre a repressão do exército espanhol e outros temas candentes na época, nos quais são explícitas as associações com o presente. A necessidade da luta contínua, da persistência apesar dos obstáculos, é sempre enfatizada. Além disso, quando os personagens comentam a respeito do general Máximo Gómez, há a referência implícita a Che Guevara<sup>62</sup>. O filme combina humor, interlúdios musicais, e cenas de violência “nua e crua”. Promove assim a espetacularização da história de forma a enaltecer a luta revolucionária, mas os artifícios de

---

Gomez”, pp. 1-9; HERRERA, Jorge. “Apuntes sobre la fotografía de La Primera Carga al Machete”, pp. 10-13 e DÍAZ TORRES, Daniel. “La primera carga al machete”, pp. 14-19.

<sup>59</sup> Essa foi uma das primeiras batalhas conduzidas pelo general dominicano Máximo Gómez num longo período de lutas que se denominou Guerra dos Dez Anos (1868-1878), pela Independência de Cuba.

<sup>60</sup> Essa estratégia é novamente explorada pelo cineasta em *Los días de agua* (1971) e, principalmente, em *Ustedes tienen la palabra* (1973), filme que leva o espectador a julgar o caso de quatro homens, acusados de sabotagem, a partir de vários testemunhos diferentes.

<sup>61</sup> Movimento da canção popular cubana que emergiu no final dos anos 60, do qual participaram Noel Nicola, Silvio Rodríguez, Vicente Feliú, dentre outros. As canções da nova trova se caracterizam pelo lirismo de letras que abordam temas cotidianos, políticos e existenciais, sob o prisma do *indivíduo*, interpretação intimista (farto uso de voz e violão) e pelo diálogo musical com outros estilos de música popular da época, explorados pelo Grupo de Experimentação Sonora do ICAIC (canção de protesto latino-americana, sonoridade bossa-novista e tropicalista, arranjos ao estilo dos discos dos Beatles, etc), que foi o “berço” desse movimento. Abordamos o tema no cap. II de VILLAÇA, M. *Polifonia Tropical*. Op. Cit., pp. 93-126.

<sup>62</sup> SALVADOR, Alicia. “La primera carga al machete” in ELENA, Alberto et al. *Tierra en trance. El Cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, pp. 219-223.

sua linguagem permitem um certo distanciamento do espectador, que é convidado a se portar como juiz das situações e dos personagens.

Nessa estratégia percebemos a intenção do cineasta em utilizar a perspectiva brechtiana. Cabe lembrar que Bertold Brecht foi uma importante referência teórica dos cineastas cubanos, como já comentamos anteriormente. Nessa época, se insistia na eficácia do “distanciamento crítico” contra o “espontaneísmo” ou “naturalismo” como estratégia de conscientização. Não só os cineastas cubanos, mas toda uma geração de artistas e intelectuais nos anos 60, influenciada pelas idéias marxistas, acreditava que o “distanciamento crítico” permitiria ao público perceber melhor a sua parte no processo social e refletir sobre ele<sup>63</sup>. Esta perspectiva, que naturaliza o herói, tornando-o o mais verossímil possível, também está presente nas *Lucías* de Solás.

A ênfase conferida pelo ICAIC aos filmes de temática histórica, tanto documentais como ficcionais, principalmente nos anos 60 e 70, contribuiu para usos políticos do passado cubano vinculado à idéia de Revolução, apresentada como o coroamento político de um processo de longa duração. Os três filmes comentados, realizados por cineastas já experientes, realçavam o mito do “revolucionário” como essência do homem cubano, mas em dois deles, *Lucía* e *La primera carga al machete*, há uma sutil confrontação do espectador com diferentes versões do conflito, o que parece revelar uma disposição desses cineastas em fugir dos esquemas fáceis, como eram as narrativas calcadas no estereótipo do “herói positivo”, ainda que a política cultural pós-68 indicasse enfaticamente esse caminho.

A seguir abordamos dois filmes nos quais a motivação central é a problematização da identidade revolucionária do intelectual.

---

<sup>63</sup> É esse o comentário elogioso que o crítico brasileiro Roberto Schwarz faz ao filme *Os fuzis* de Ruy Guerra (1966), por exemplo. RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. Op. Cit., p. 85.

## 2.1. Os dilemas do intelectual nas telas

*Un día de noviembre* (1969), de Humberto Solás, produzido logo após o estrondoso sucesso *Lucía* (1968), desse mesmo diretor, tem uma história que envolve censura e boicote na divulgação. O título original era *Hojas* e o filme terminado foi impedido de ser exibido até 1972, quando veio a público sem nenhuma cobertura da mídia. Segundo seu diretor, o filme era uma espécie de crônica irônica sobre o período, nostálgico em relação ao início dos anos 60: *una alegoría sobre la caducidad y desaparición de un mundo (...), es decir, aquellos primeros tiempos del ICAIC revolucionario, de afinado espíritu nacionalista y libertador, poco sujeto a interferencias foráneas.*<sup>64</sup>

No trecho inicial da sinopse que consta nos arquivos da Cinemateca de Cuba e no Guia Crítico organizado por García Borrero, podemos entrever a causa do desagrado provocado pelo filme: *Una dolencia aparentemente fatal conduce a Esteban, un hombre aún joven, a revisar su vida como revolucionario y sus relaciones humanas...*<sup>65</sup> O questionamento da condição de revolucionário era um tema delicado em Cuba, ainda que o desfecho do filme não negasse os “princípios da Revolução”. De um modo geral, todas as sinopses que conseguimos obter sobre esta obra (a qual não tivemos acesso, em Cuba) são confusas, dão a entender apenas que, diante da perspectiva da morte, o personagem principal passara a refletir sobre a pouca importância de sua vida após as lutas revolucionárias, das quais não participou. O personagem considera que no passado, no momento da Revolução, havia uma causa pela qual valia a pena morrer, e no presente, isso já não acontecia. O final do filme, segundo uma das sinopses, não chegava a ser “derrotista” mas apresentava a “dúvida” do personagem em relação a seu papel.<sup>66</sup>

Solás explicou ter pretendido, naquela época, fazer um filme denso, de reflexão: *el gran tema era la incapacidad del protagonista para sumarse al optimismo de la zafra, la ‘emulación socialista’ y el aquelarre de la rumba.*<sup>67</sup> A respeito da censura sofrida, comentou: *Sí, el filme estuvo censurado varios años y es lógico de comprender: era el*

<sup>64</sup> CABALLERO, R. “Reflexiones de Humberto Solás”. *Cine Cubano*, núm. 145, jul-sept 1999, p. 73.

<sup>65</sup> Sinopse obtida na pasta referente a Humberto Solás, na Cinemateca de Cuba (ICAIC), em julho/2002. Ver também: GARCIA BORRERO, J. A. *Guía Crítica del cine cubano de ficción*. Op. Cit., p. 118.

<sup>66</sup> Sinopse contida em livreto de bolso sem data, sem autor, intitulado “Cine Cubano. Dicimoveca”, produzido pelo ICAIC e consultado na Biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

<sup>67</sup> Com a expressão *aquelarre de la rumba* o cineasta se referia ao clima otimista, de festa generalizada. SOLÁS, H. “Reflexiones”. *Cine Cubano* núm. 102, 1982, p.60.

*momento de la racionalización, por motivos ‘morales’ e ‘ideológicos’ en el campo artístico, y se anunciaba la implantación del ‘realismo socialista’ por todas partes y hasta en el ICAIC, modelo que a pesar de una reticencia casi generalizada tuvo sus adeptos...*<sup>68</sup>

Após a experiência frustrada desse filme, e do choque resultante do curto intervalo de tempo entre o sucesso de *Lucía* (1968) e o fracasso de *Un día de noviembre* (1969-1972), Solás adentrou uma fase por ele definida como *oblicuidad táctica*, um “reajuste ético-estético” que se impunha como pré-condição para continuar produzindo<sup>69</sup>. Em outras palavras, deixou de arriscar com temas dessa espécie. Ao longo dos anos 70, filmou *Cantata de Chile* (1975), sobre a repressão a trabalhadores chilenos em Iquique, ocorrida em 1907, e realizou a polêmica superprodução *Cecilia* (1981), a partir de um romance histórico homônimo, que comentaremos posteriormente.

Solás aderiu a uma “chave” de relacionamento com a política cultural do governo, produzindo melodramas exuberantes e optando por abordar a história sobre o prisma do olhar feminino<sup>70</sup>. A disposição ao melodrama já aparecia no filme que o lançou internacionalmente, o media-metragem *Manuela* (1966)<sup>71</sup>, nos seus outros filmes de temática feminina - *Lucía* (1968), *Cecilia* (1981) e *Amada* (1983) - e em filmes posteriores, como *Un hombre de éxito* (1986) e *El siglo de las luces* (1992). Ainda que Solás transitasse muito bem nessa linguagem, cabe frisar que *Un día de noviembre* representou uma tentativa de dar “um passo além”, ao questionar os rumos da Revolução e o seu próprio papel, nesse período.

Em 1999, Alfredo Guevara não desmentiu a censura a *Un día de noviembre* mas afirmou que houve pleno acordo de Solás em relação a todo o processo de lançamento e exibição do filme<sup>72</sup> e procurou identificar responsáveis dentro do Partido Comunista, isentando a si próprio de culpa:

<sup>68</sup> GARCÍA BORRERO, J. A *Guía crítica del cine cubano de ficción*. Op. Cit., p. 118.

<sup>69</sup> CABALLERO, R. “Reflexiones de Humberto Solás”. *Cine Cubano*, núm. 145, jul-sept 1999, p. 73.

<sup>70</sup> A maioria de seus filmes, segundo John King, *emplea frecuentemente las convenciones del melodrama, un género generalmente cuestionado por los críticos latinoamericanos como un despliegue de una conciencia falsa y lacrimosa*. KING, J. Op. Cit. p. 222.

<sup>71</sup> O filme foi sucesso dentro e fora de Cuba, merecendo fartos elogios da crítica francesa. Trata da história de uma jovem camponesa cujos pais são assassinados pelo exército de Batista, e que se torna uma guerrilheira em Sierra Maestra, onde enfrenta desafios e vive um romance breve e trágico. MARTIN, Marcel. “Manuela. Obra maestra en Cuba”. *Cine Cubano* núm. 39, 1967, pp. 55-57. Reproduzido de *Cinèma 66*, núm. 109.

<sup>72</sup> GUEVARA, A. “Autoentrevista”. *Cine Cubano*, número 145, jul-sept 1999, p.78.

*Los miserables que trataron de marginar al grupo Orígenes, a Alejo Carpentier y a Alicia Alonso cuando el poder revolucionario les encargó alguna tarea, miserables se quedan aunque alguna publicación nuestra pretenda revalorizarlos. (...) Son los mismos que perseguieron a Humberto Solás y pretendieron arrebatarse la Orden de la Clandestinidad cuando militaban y secretariaban el Partido en el ICAIC.*<sup>73</sup>

As declarações de Alfredo Guevara sobre Solás, sempre amistosas, revelam a disposição do dirigente em passar uma imagem de protetor do cineasta<sup>74</sup>, como fica claro na ocasião da estréia do filme *Cecilia*, quando tomou a defesa do diretor frente às críticas contundentes que o filme recebeu, na ocasião. Essa atitude de Guevara para com Solás parece derivar das opções feitas pelo diretor após *Un día de noviembre*. Além disso, Guevara procurou sempre encontrar apoio em alguns cineastas do Instituto: chegou a declarar que Solás era seu cineasta preferido, declaração que deixava implícita a intenção de afrontar o renomado Tomás Gutiérrez Alea, seu desafeto no ICAIC.

Acreditamos que o filme *Memórias del Subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, sua obra mais sofisticada do ponto de vista estético e ideológico, tenha inspirado Solás a realizar *Un día de noviembre*, bem como outros cineastas que procuraram abordar temáticas semelhantes ao longo da década de 70, caso dos ex-assistentes de Alea: Sara Gómez, Juan Carlos Tabío e Sergio Giral.

Sobre esse filme de Alea, baseado no livro homônimo de Eduardo Desnoes, e sobre sua filmografia de um modo geral, há diversos estudos publicados<sup>75</sup>. Diferentemente de *La muerte de un burócrata* (1966) que comentamos anteriormente, nesse filme Alea abandona a verve satírica e opta pelo drama. Sem abdicar completamente do humor, mergulha nas questões existenciais do protagonista, um anti-herói. *Memórias* inicia uma fase em que o diretor passa a recorrer à temática histórica e à estratégia da alegoria para tecer suas reflexões sobre Cuba. A obra tornou-se paradigmática pois serviu como modelo de crítica

<sup>73</sup> Nessa declaração, Guevara sugere que Solás receberia a Orden em função de sua atuação clandestina na época do governo de Fulgêncio Batista. Usa correntemente termos como *Asociación Nacional de Mediocres* e *Sección Oportunista* para designar seus adversários políticos. Idem, p. 79. Ver também: GUEVARA, A. “Mi pasión se inspira más allá del cine”. *Cine Cubano* núm. 148, julio-agosto 2000, p. 8

<sup>74</sup> GUEVARA, A. “Autoentrevista”. *Cine Cubano*, número 145, jul-sept 1999, p.78.

<sup>75</sup> OROZ, Silvia. *Tomás Gutiérrez Alea, os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Anima, 1985; FORNET, A. *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana: Letras Cubanas, 1987; ÉVORA, J. A. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra/FilMOTECA Española, 1996, SCHROEDER, P. *Tomás Gutiérrez Alea. The dialectics of a filmmaker*. New York: Routledge, 2002, e PARANAGUÁ, P. A. “Tomás Gutiérrez Alea: órbita y contexto”. *Cinemas*, núm. 01, Rio de Janeiro: set-out 1996, pp. 123-152.

implícita e irônica à realidade, isto é, uma chave possível de expressão de opinião, para os cineastas do ICAIC, num contexto em que criticar tornava-se cada vez mais perigoso.

O nome proposto para o filme, por Eduardo Desnoes, autor do roteiro baseado no seu próprio livro, era “Memórias Inconsoláveis”, expressão que havia sido retirada de um dos diálogos do filme *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais<sup>76</sup>, referência que já revela o apelo existencial comum às duas obras. Prevaleceu, no entanto, o nome original do livro de Desnoes<sup>77</sup>, que guarda algumas diferenças com o roteiro e com a obra fílmica<sup>78</sup>.

Ambientado no período compreendido entre a invasão de Playa Girón<sup>79</sup>, em 1961 e a Crise dos Mísseis em 1962, mas tratando de dilemas do momento presente (1968), *Memórias* demonstra a habilidade do cineasta em lidar com a ambigüidade, marca fundamental de sua filmografia. Vários autores destacam nesse filme a abordagem dialética, que explora momentos de identificação e alienação entre público e personagem, entre subjetividade coletiva e a subjetividade do protagonista.<sup>80</sup>

O protagonista, Sergio, é um burguês de 38 anos, com aspirações literárias e que se vê completamente deslocado, após a Revolução, angustiado diante da própria incapacidade de abraçar a ideologia revolucionária e se adequar ao novo estilo de vida, bem como partir para os Estados Unidos e viver de uma maneira que passara a desprezar. Seus sentimentos ao longo do filme são quase sempre ambivalentes. A partir desse argumento, e explorando questões como a impossibilidade de superação do subdesenvolvimento, as incoerências do pensamento “marxista” dos revolucionários, o estranhamento em relação à nova identidade

<sup>76</sup> Segundo Walter Salles informa nos comentários gravados no DVD lançado comercialmente no Brasil em 2006, pela Videofilmes Produções. A frase dita por um personagem do filme de Resnais era “Eu sempre desejei ter a memória inconsolável”. No livro de Desnoes, o protagonista elogia rasgadamente o filme francês.

<sup>77</sup> O livro *Memórias do Subdesenvolvimento*, escrito em 1965, é composto por duas partes. Primeiro, um relato, com esse título, em primeira pessoa, de um escritor amador, que faz um balanço de sua vida e conta suas impressões sobre a realidade presente. A segunda parte, um “Apêndice”, é composta por quatro contos supostamente escritos por esse personagem, intitulados: “Jack y el Guagüero”, “Crealo o no lo crea!”, “Yodor” e “What can I do?”. No ano de 2006, Desnoes se prepara para o lançamento, pelo selo Mono Azul, de uma obra sua que retoma aspectos do famoso livro e se intitula *Memorias del desarrollo*.

<sup>78</sup> A relação entre o livro e o filme foi comentada por Henry Fernández, David Grassvogel e Emir Rodríguez Monegal em “Three or two: Desnoes, Gutiérrez Alea”. *Diacritics* 4, núm. 4, 1974, pp. 51-64.

<sup>79</sup> O episódio conhecido como *Playa Girón* foi o desembarque, em 17/04/1961, nessa praia, de cerca de 1500 contra-revolucionários, treinados pela CIA, que foram vencidos pelas tropas de Fidel Castro após 72 horas de confronto. Parte dos contras aprisionados foi entregue ao governo norte-americano em 19/04/61.

<sup>80</sup> Visões de SCHROEDER, Paul A. *Tomás Gutiérrez Alea. The dialectics of a filmmaker*. New York: Routledge, 2002 e BURTON, Julianne. “Film and Revolution in Cuba. The First Twenty –five years”. In MARTIN, Michel (ed) *New Latin American Cinema*, vol. 2. Detroit: Wayne UP, 1997.

socialista, o isolamento cultural, os impasses políticos de Cuba no cenário mundial, Alea expôs conflitos reais de muitos artistas e intelectuais cubanos.

Servindo-se de uma narração não linear, um “quebra-cabeças” composto pela voz interna de Sergio, as confissões daqueles que o cercam, as explicações objetivas e “dialéticas” extraídas de documentários oficiais, artigos de imprensa, pronunciamentos de intelectuais e de Fidel Castro, Alea expôs suas angústias, protegendo-se de possíveis acusações, uma vez que as impressões divulgadas no filme eram proferidas, muitas vezes, por tipos que representam “burgueses decadentes”. Essa ambigüidade gerou interpretações muito variadas do filme, após a estréia: enquanto alguns, principalmente críticos cubanos, encaravam a obra como uma crítica a pessoas como Sergio, que não se definiam, não se engajavam; outros, principalmente os críticos norte-americanos ou cubanos exilados, destacavam a lucidez de Sergio ao manter-se como observador e as contradições do socialismo cubano<sup>81</sup>.

Ao longo do filme há muitas cenas externas e por meio do olhar de Sergio vemos Havana impregnada de mudanças: mansão transformada em embaixada, o colégio de padres que agora se chama “Lênin”, as vitrines vazias, os cartazes de propaganda política espalhados por toda parte, os monumentos abandonados, etc. Para o protagonista, salta aos olhos a decadência econômica, uma vez que a cidade já não era mais a “Paris do Caribe”, perdera o charme dos anos 50. Assim como a cidade, Sergio está desprovido material e simbolicamente do seu antigo glamour e procura, sem muito sucesso, agarrar-se a uma nova identidade: a de escritor. Essa busca de Sergio, é fragmentada, como o próprio filme. Seleccionamos, a seguir, alguns “fragmentos” que nos parecem trazer questões que sintetizam os dilemas dos intelectuais, naquele momento.

## **2.2. Fragmentos de *Memorias del Subdesarrollo***

O filme começa com uma espécie de prólogo, uma cena de festa popular, um verdadeiro carnaval de rua, em meio ao qual se ouve um tiro, que causa um pequeno tumulto e vemos em close uma mulher negra, que olha atônita para a câmera, de forma

---

<sup>81</sup> O filme foi premiado em 1973 nos Estados Unidos pela Associação Nacional de Críticos Cinematográficos, mas Alea não pode receber o prêmio por ter-lhe sido negado o visto. ÉVORA, J. A. “El rábano por la raíz”. *Juventud Rebelde*, La Habana, 10/09/1988, s/p (páginas centrais).

desconcertante<sup>82</sup>. O mistério dessa cena, que sugere a morte de alguém, se resolve praticamente no final do filme, quando vemos Sergio, “ilhado” no meio do povo e assustado com o corpo de um rapaz, que é carregado. Nesse início, após a cena do carnaval, o letreiro anuncia: *1961. Numerosas personas abandonan el país*<sup>83</sup> e num estilo documental são mostradas famílias despedindo-se e partindo no Aeroporto de Havana, não sem antes deixarem todos os seus pertences de valor, inclusive relógios e jóias. O protagonista, após se despedir com certa indiferença da mulher e da mãe, volta de ônibus para sua casa, passa por um cartaz que celebra a vitória das tropas revolucionárias em Playa Girón e, em *off*, passamos a ouvir suas reflexões durante o trajeto. As reflexões prosseguem enquanto Sergio transita pelos cômodos de seu luxuoso apartamento<sup>84</sup>, e durante sua contemplação da cidade, da sacada, através de um telescópio, que sugere o olhar distanciado e sempre “de cima”, do personagem. Sergio reflete sobre seu antigo desejo de ser escritor, afirmando que agora porá à prova se realmente tem algo a dizer. Com essa declaração, o protagonista anuncia seu papel de narrador (do filme e da história que tem a contar) mas já confessa a dúvida sobre sua capacidade de fazê-lo, pois talvez não tenha nada a dizer.

Na sacada de seu apartamento, focalizando a cidade pelo telescópio, Sergio fita um monumento e faz uma crítica a Picasso, que teria prometido a escultura de uma pomba de presente à Havana: afirma que é muito cômodo ser comunista sendo milionário em Paris. Focaliza um *outdoor* que ostenta uma frase da Segunda Declaração de Havana, *Esta humanidad ha dicho basta y ha echado a andar*, ironizando que assim estavam fazendo seus pais, sua mulher, que “não iam parar de andar até chegarem em Miami”. No final da

<sup>82</sup> Esse recurso do olhar atônito para a câmera, demarcando uma tensão, foi também usado por Alea em *La última cena* (1976). Participa dessa cena inicial a cineasta Sara Gómez, então assistente de Alea.

<sup>83</sup> O filme é dividido com subtítulos que abrem blocos de tamanhos bastante desiguais: “1961...”; “Pablo”, “Noemi”, “Elena”, “Una aventura en el trópico”, “Literatura y Subdesarrollo” e “22-octubre-1962”. Esse recurso de antecipar o tema ou nome do personagem em subtítulos já havia sido usado no neo-realismo italiano, e o cineasta Eduardo Coutinho exemplifica citando *Rocco e seus irmãos*, nos seus comentários gravados no DVD *Memórias do Subdesenvolvimento* (Videofilmes Produções, 2006). Paul Schroeder decupou as 31 sequências do filme e as analisou em SCHROEDER, P. A. *Tomás Gutiérrez Alea. The dialectics of a filmmaker*. New York: Routledge, 2002.

<sup>84</sup> O apartamento de Sergio, situado em El Vedado, tem evidências do antigo padrão de consumo da família, dona de uma cadeia de lojas de móveis e de vários imóveis alugados. Livros, discos, revistas importadas, bebidas, quadros (construtivistas, abstratos, *pop art*, etc), dentre outros signos de consumo revelam que se tratava de uma burguesia “ilustrada”. Mais adiante, no filme, Sergio recebe a visita de supervisores da Reforma Urbana (reforma iniciada em outubro de 1960), para levantamento e possível desapropriação. A cena é extremamente engraçada, pois a câmera se posiciona no lugar de Sergio, que é fitado com grande desprezo por uma funcionária que ouve atenta cada resposta sua ao “inquisitorial” questionário aplicado. A sequência termina com um rápido close num olho pintado, vigilante, que remete ao símbolo do *CDR*.

seqüência, liberta um dos dois passarinhos que há dentro de uma gaiola, e que está aparentemente morto, declamando alguns versos dramáticos. Vemos nesse exemplo como Alea usa metáforas para retratar o espírito da época, que acompanhamos nos debates abordados no terceiro capítulo: o desprezo pelo discurso comunista, a recusa da opção do exílio, a sensação de estar “engaiolado” numa ilha.

Ao caminhar pelas ruas de Havana, ao se relacionar com mulheres<sup>85</sup>, Sergio tece considerações sobre o povo cubano, sobre sua fragilidade “subdesenvolvida”. A narração passeia por diversas temporalidades (o tempo subjetivo de suas reflexões, a imaginação do personagem, suas lembranças do passado, o cotidiano vivido no presente, etc) e diversos elementos externos que invadem sua rotina – transmissões de rádio, jornais, reportagens de TV, conversas, etc - nos dão a medida de realidade, no filme. A busca da identidade e o impacto da Revolução transparecem num de seus passeios pela cidade, em que fita mulheres bonitas, vitrines vazias, cartazes de Fidel, de Martí e muitos rostos de pessoas do povo, indagando em pensamento: “Que sentido isso tem para eles? Que sentido tem para mim?”.<sup>86</sup> A questão da identidade cubana, a visão estereotipada do “exotismo tropical”, e sua permanência mesmo após a Revolução é retomada bem depois, na seqüência em que Sergio visita a casa de Hemingway, e ouve as explicações do antigo empregado do escritor, René Villareal (guia da casa transformada em museu). O ex-serviçal é considerado, por Sergio, um infeliz que teria sido moldado pelo padrão-colonizador, para bem servir-lhe. Hemingway, por sua vez, contrariando o reconhecimento oficial dessa figura pelo governo cubano, é avaliado como um sujeito pretensioso, insuportável, que nunca se interessou verdadeiramente por Cuba e sempre foi, no fundo, um covarde – visão que espelhava uma das facetas do próprio Sergio.

Outro covarde, na visão de Sergio, é seu melhor amigo, Pablo, retratado como um típico *playboy*, um burguês alienado e de caráter duvidoso, obcecado em partir logo de

---

<sup>85</sup> Laura, a ex-mulher, da qual ouve repetidas vezes gravações, com as quais “contracena”; Noemi, sua empregada religiosa (batista); Elena, uma jovem pobre e fútil; Hanna, antiga paixão de juventude. Sintomaticamente, a única mulher realmente amada por Sergio é Hanna, a menos cubana, que partiu jovem para os Estados Unidos. A maneira como o diretor enfoca as mulheres, principalmente Elena (pueril, vaidosa, sensual, cheia de caras e bocas) lembra seqüências da atriz Mônica Vitti, dos filmes de Antonioni.

<sup>86</sup> No texto original de Edmundo Desnoes, publicado em 1965, os comentários do protagonista acerca do povo são mais duros e mais ácidos do que os do filme, o que nos leva a levantar a hipótese acerca do “ajuste” ideológico necessário para que a obra cinematográfica não fosse considerada “detratora” da identidade cubana, aos olhos dos censores. DESNOES, E. *Memorias del Subdesarrollo*. La Habana: Unión, 1965. p.12

Cuba, e que tenta convencê-lo de que o país voltará à barbárie e haverá fome, como ocorreu com o Haiti após sua revolução. Após tais comentários de Pablo, Sergio pensa consigo mesmo: “Dizem que a única coisa que o cubano não agüenta é passar fome. Mas com a fome que passaram aqui desde a chegada dos espanhóis...” De repente, um corte abrupto introduz uma breve seqüência de fotos-fixas bem dramáticas (por 30 segundos) que atestam a mortalidade infantil por desnutrição na América Latina<sup>87</sup>. O espectador, desprevenido, recebe portanto uma boa dose de “conscientização política” no estilo do discurso de Frantz Fanon. O uso desses cortes abruptos e de elipses que, conseqüentemente, não “preparam” o espectador para o que vem em seguida, geram uma profusão de emoções (surpresa, estranhamento, dúvida, etc). Esse mesmo recurso da inserção “relâmpago” de um documentário é usado um pouco depois, na seqüência intitulada *La verdad del grupo está en el asesino*. Sergio, conversando com Pablo, lhe conta sobre o livro que está em suas mãos, *Moral burguesa y revolución*, de Leon Rozitchner, comentando episódios de Playa Girón. Nesse momento há outra inserção abrupta de documentário: *Muerte al invasor* (1961), do próprio Alea, exibido por cinco minutos, durante os quais acompanhamos uma análise psico-sociológica de diferentes criminosos julgados nessa época por terem agido ao lado dos contra-revolucionários. Os acusados são apresentados e depõem diante de um tribunal: trata-se de um sacerdote, um empresário, um funcionário, um torturador, um filósofo, um político e inúmeros “filhos de boas famílias”, descritos por uma voz masculina não identificada. Em tom de reportagem policial radiofônica, as falas conduzem o espectador a perceber a relação dialética entre o indivíduo e o grupo: o mais acusado atribui a responsabilidade de seu ato individual a uma causa maior (a crença no propósito do grupo) enquanto os demais, acuados, se eximem dessa responsabilidade coletiva, procurando cada qual salvar a sua própria pele. Nesses trechos de inserção de documentários o narrador não é Sergio, e sim uma outra voz que parece funcionar como espécie de voz “interna” do personagem (e do próprio diretor) que lê ou tece reflexões, revelando ao espectador uma espécie de “consciência crítica”, voltada à relação indivíduo-sociedade-História. Esses documentários lembram o espectador dos tribunais de justicamento, muito freqüentes logo após a Revolução, e que têm um significado presente

---

<sup>87</sup> Há relação entre o uso de fotografias, em diversos momentos do filme, com o interesse do roteirista Edmundo Desnoes por essa linguagem, como afirma em “La imagen fotográfica del subdesarrollo”. *Casa de las Américas*, año VI, núm. 34, ene-feb 1966, p. 63.

em Cuba, em função das recentes “purgas” e do paradigmático *Caso Padilla* (o intelectual que acabou delatando amigos e se auto-inculpando para se safar da acusação de contra-revolucionário, num processo que começou em 1968).

Numa outra seqüência, Sergio, passeando no entorno da piscina do hotel Riviera, faz um ácido diagnóstico de que entre os 30 e os 35 anos, a mulher cubana passa rapidamente da “maturidade” à “podridão”. Novamente um corte abrupto nos mostra a contraface do subdesenvolvimento: Marilyn Monroe atuando em poses sensuais,<sup>88</sup> e um Noticiário do *ICAIC* sobre a base norte-americana de Guantânamo, de onde, detrás de uma cerca de proteção, um soldado dirige provocações pornográficas à câmera. Essa seqüência ganha sentido pouco depois, quando Sergio conhece Elena, uma jovem pobre, ingênua, e bonita, de 16 anos, incapaz de compreender um quadro abstrato<sup>89</sup>, que sonha em ser atriz ou cantora, e espera uma chance de fazer um teste no *ICAIC*. Elena parece personificar o “povo cubano” na visão do personagem. Sergio a seduz levando-a ao Instituto, onde assistem, com alguns dos amigos dele que lá trabalham (dentre os quais vemos Alea), rápidos trechos de cenas de filmes estrangeiros (hollywoodianos, a maioria) que haviam sido censuradas por questões morais, durante o governo de Batista.

A cena de Marilyn, os fragmentos picantes e a obsessão de Elena em ser atriz, também aludem à questão do chamado *vedetismo* (estrelismo) em Cuba, tão combatido no meio cultural e artístico (lembremos que, segundo a política cultural, ser artista ou intelectual não deveria ser tomado como “talento”), inclusive pelo próprio Alea<sup>90</sup>. O tema da censura no *ICAIC*, ainda que seja remetido ao período de Batista é evidenciado com muita ironia e metalinguagem. Dentre os espectadores das cenas cortadas estão o diretor de fotografia do filme, Ramón Suárez, e o próprio Alea, interpretando a si mesmo. Alea explica a Sergio a origem das cenas proibidas e expõe sua intenção de fazer uma colagem com elas, montando um filme que terá um pouco de tudo (como de fato, tem *Memórias*). Sergio indaga se resultará em algo “com sentido”, obtendo uma resposta afirmativa. Em seguida pergunta, temeroso, se o filme irá “passar”, ou seja, se tem chance de ser aprovado,

<sup>88</sup> Trata-se de uma gravação de TV, em que Marilyn canta “Baby, I’m through with love”. No texto original de Desnoes, Elena é comparada pejorativamente a Marilyn: *Cuando deja la boca entreabierto, imitando la sensualidad de Marilyn Monroe, parece idiota*. DESNOES, E. Op. Cit. p. 29.

<sup>89</sup> Ao longo de seu namoro com Elena, Sergio a leva numa exposição ao Museu de Bellas Artes e tenta lhe explicar um pouco sobre arte, mas a moça não demonstra o menor interesse, se entedia.

<sup>90</sup> Em maio de 1972, Alea apresentaria num dos seminários realizados pelo *ICAIC* a comunicação “Hora y momento del cine cubano” na qual alertava para o problema do *vedetismo* no meio cinematográfico.

e a resposta de Alea também é afirmativa. Essa certeza de Alea em relação à aprovação contrasta com a dúvida que Elena inculca em Sergio, momentos depois, quando este lhe pergunta se ela pensa que ele é revolucionário ou contra-revolucionário. A moça responde que ele não tem cara de ser nem um, nem outro (e Alea, ao não se tornar comunista e recusar cargos no *ICAIC* viveu essa ambigüidade). Sergio insiste: “ – O que sou então?” E Elena finaliza, sintetizando: “Você não é nada”.

Outro momento de crítica contundente se dá numa outra cena protagonizada por Sergio e Elena. Enquanto esta canta, debochada, trechos de bolero e de *fílin*<sup>91</sup>, Sergio, que tem um gosto musical erudito, refinado, contempla suas caras e bocas, que aparecem como fotos-fixas. Em *off*, Sergio confessa que uma das coisas que mais lhe descontenta nas pessoas é a inconsistência, a incapacidade de sustentar uma idéia, uma emoção, a incapacidade de relacionar as coisas, acumular experiências e desenvolver-se. Nesse momento os closes de Elena dão lugar a rostos sofridos de pessoas do povo, acompanhados da fala: “Todo o talento do cubano se gasta em adaptar-se ao momento e sempre necessita que alguém pense por ele”. Logo após essa frase, aparece um *outdoor* de Fidel, sugerindo ser esse o “alguém” que pensa pelo povo. Trata-se de uma síntese em imagem que nos parece brilhante, da crítica esboçada no texto original, de Desnoes:

*“La gente no es consistente, se conforma con poco. Abandona los proyectos a medias, interrumpe los sentimientos, no sigue las cosas hasta sus últimas consecuencias. El cubano no puede sufrir mucho rato sin echarse a reír. El sol, el trópico, la irresponsabilidad... Fidel será así? No me parece, pero... No quiero volver a engañar. Cuando más, puedo ser un testigo. Un espectador.”*<sup>92</sup>

Alea desmembra essa passagem do texto em várias cenas que, a nosso ver, comunicam de forma muito feliz essas reflexões, usando recursos diversos. A auto-referência, o uso da metalinguagem que vemos na cena do *ICAIC* também estão presentes num outro momento do filme extremamente irônico, em que Sergio assiste uma mesa-

---

<sup>91</sup> Fílin ou feeling, gênero musical romântico que esteve na moda nos anos 50, e passou a ser considerado alienado e decadente nos anos 60. em Cuba. Tem como representantes César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Bola de Nieve, dentre outros. Ver: OROVIO, Helio. *Diccionario de la Música Cubana*, La Habana: Letras Cubanas, 1982.

<sup>92</sup> DESNOES, E. Op. Cit. p. 27.

redonda na *Casa de las Américas* intitulada *Literatura y subdesarrollo*<sup>93</sup>. A mesa inicia um debate sobre racismo e a condição do negro, enquanto um garçom – negro - passa servindo cafezinho aos debatedores. Muitas das falas, nessa mesa, reproduzem discursos que eram lugares-comuns, nos anos 60, como o uso da cultura como instrumento de libertação nacional. São destacadas a “pose” à mesa, a performance estudada desses intelectuais e o encadeamento estéril do debate: uma colocação alerta que o tema “subdesenvolvimento” seria uma “falsa questão”, uma armadilha de linguagem; outra situa tal questão numa “contradição fundamental” entre o capitalismo e o socialismo, enquanto uma terceira alerta para o contexto de “guerra total” existente. Enfim, falas de estilo panfletário, permeadas de retórica, que expressam tendências de esquerda diferentes, quando não inconciliáveis.

Na platéia, Sergio pensa, fitando Desnoes (seu amigo, no filme): “Fora de Cuba não seria nada e aqui já está situado. Quem te viu e quem te vê, Edmundo Desnoes!” Ser um intelectual “situado” significava ter cargo e reconhecimento do governo. Essa passagem traz à tona, em tom humorado, a consciência dos limites do “microcosmo” dessa Ilha, com suas própria lógica e distribuição de “status”, bastante evidente na preparação e na realização do Congresso Cultural de 68. Após o Congresso, o isolamento cultural se tornou maior, principalmente quando Fidel deu seu apoio à invasão de Praga, decepcionando muitos simpatizantes estrangeiros, e impôs restrições à circulação de certos livros, revistas, filmes, como forma de combate à contra-propaganda ideológica. Tais restrições configuraram o chamado *autobloqueo*. Nos anos 70 a situação se agravou e o próprio Desnoes se exilou nos Estados Unidos, em 1979.

Ainda nessa seqüência, os pensamentos de Sergio são interrompidos pela pergunta provocativa de um jornalista norte-americano, Jack Gelbers, de ar abobalhado, que indaga em inglês: “- Por que Cuba, que teve uma revolução original, não encontra uma forma igualmente original de discutir seus temas?” De maneira insólita, a grande polêmica forma/conteúdo, a distância entre a teoria e a realidade transparece nessa intervenção, logo em seguida, um corte reporta o espectador para uma tomada aérea do caminhar desolado de

---

<sup>93</sup> Desta mesa participam o roteirista Edmundo Desnoes, o poeta haitiano René Deprestes, o escritor argentino David Viñas, o escritor italiano Giani Totti (aparentemente gramsciano) e o cubano Salvador Bueno, como moderador.

Sergio numa pista de aeroporto<sup>94</sup>. Agora o tom é sério, quase trágico, e a voz de Sergio revela seu desamparo, ao admitir que o americano tem razão já que “palavras conduzem a outras palavras” e “tudo fica no ar”. Uma possível alusão, talvez, a *Palabras a los intelectuales*, discurso de Fidel, de 1961, cuja promulgação não definiu exatamente a política cultural, mas interferiu decisivamente, deixando muitos intelectuais “no ar”.

A voz de Sergio se coloca no plano aéreo da câmera, como se fosse “Deus”, e pergunta diretamente: “- E você, o que faz aqui embaixo?” (“embaixo” que pode ser interpretado em oposição aos EUA, que fica acima, ao norte, ou como alusão à decadência). A voz de Sergio conclui, sentenciando sobre si mesmo: “No subdesenvolvimento, nada tem continuidade, tudo é esquecido. As pessoas não são conseqüentes. Mas você recorda de muita coisa. Recorda demais. Onde está a sua gente, seu trabalho, sua mulher? Não resta nada. Agora começa, Sergio, sua destruição final”. A câmera se aproxima gradativamente, num *zoom*, do rosto de Sergio, e chega tão perto a ponto da imagem ficar totalmente granulada, indefinida, revelando uma nova simbiose de forma e conteúdo. Vale destacar que um dos méritos do filme é a diversidade da linguagem cinematográfica<sup>95</sup>: há tanto cenas realizadas com câmera escondida, com câmera na mão (equipamentos leves que garantem grande movimentação), como outras, a exemplo desta, que recebem um tratamento “espetacular”, mediante o uso de aparatos como guas, carrinhos, etc.

A partir desse ponto temos o último bloco do filme, onde o indivíduo cede lugar à história, à realidade representada por muitas cenas de documentário. São mostradas notícias de jornal (sobre Mao Tse-Tung, o controle do tétano no país, a Reforma Urbana, etc), dentre as quais se destaca a Crise dos Mísseis de outubro de 1962, e um depoimento intitulado *Habla Kennedy*, noticiando a preparação de uma possível invasão norte-americana à Cuba. Nesse bloco, entre muitas fotos, imagens de época, trechos do

---

<sup>94</sup> Schroeder considera essa cena um momento de virada (*turning point*), no filme: o espectador passa a olhar mais *para* Sergio do que *com* Sergio. Este, por sua vez, passa a se ver melhor, indagando a si próprio como se fosse outra pessoa. SCHROEDER, P. Op. Cit., p. 41.

<sup>95</sup> A somatória dessas técnicas e procedimentos contribuem para a sensação de fusão de documentário e ficção. Citamos uma cena em que essa mescla é evidenciada: Sergio caminha no sentido contrário de trabalhadores comuns, quando estes se dirigiam (de fato) ao local das comemorações do 1º de Maio. As pessoas se dão conta da filmagem, e olham curiosas para a câmera. Ver comentários de Walter Salles no DVD *Memórias do Subdesenvolvimento*. (Videofilme Produções, 2006).

documentário *Now* de Santiago Alvarez, charges, animação e efeitos sonoros<sup>96</sup>, a “voz” de Sergio se dilui, quase desaparece, e o que temos dele são imagens angustiadas: seu caminhar desolado pela orla (o Malecón), a cabeça entre as mãos, o olhar perdido fitando a água escoando pelo ralo da pia do banheiro, seu dedo contornando reproduções de pinturas de Boticelli, o corpo largado na cama, o tédio insuportável que o leva a destruir os bibelôs da casa. Ressoam nessas cenas as lacônicas constatações feitas por Sergio ao longo do filme, de que as coisas para ele chegam muito cedo, ou muito tarde; e que viu “demais” para ser inocente, que “agora tudo é o *povo*”, e que “nada faz sentido”<sup>97</sup>. A postura desencantada de Sergio é colocada em choque com imagens intercaladas da baía de Havana tomada por tanques de guerra e tropas preparando-se para receber o inimigo, num estilo de montagem que segundo o editor Nelson Rodríguez, foi feito por ele “a la Godard”. Em meio a essa seqüência há também a cena de Fidel, na TV, discursando para a câmera e para o povo, defendendo que é preciso viver a época, com soberania e dignidade. Fidel finaliza seu inflamado discurso, com a bravata: “*Todos somos uno en esa hora de peligro*”. E o indefectível slogan “*Pátria o muerte!*” .

Com essa última seqüência, vemos que Sergio, ao final, praticamente deixa de ser o protagonista. A cena final mostra a sacada de seu apartamento, vazia, ao amanhecer, com o telescópio no canto. A câmera, como se estivesse se apossando do telescópio, focaliza soldados ocupando edifícios vizinhos, e tanques de guerra passando pela orla. Logo depois, um fundo branco encerra o filme. A ausência de Sergio evidencia sua patética e irremediável inadequação àquele momento histórico, o filme acaba sem uma “mensagem” propriamente dita. A “História” parece se impor à subjetividade do personagem e ao narrador que se cala para dar lugar “aos fatos noticiados”, dos quais passa a ser observador.<sup>98</sup> Em contraposição à apatia de Sergio, a “História” impõe ao país a

<sup>96</sup> Destaque para a animação que mostra um ponto de interrogação caindo sobre a cabeça de um personagem de quadrinhos, o Salomón, do cartunista Chago, e para a criativa trilha sonora de Leo Brouwer, que abusa de intervenções musicais nos mais variados estilos.

<sup>97</sup> Essas últimas declarações são proferidas por Sergio no contexto do seu julgamento, resultante da acusação de ter violado Elena (acusação formulada pelos pais, com o aval da mesma, quando deixa de querer se encontrar com a jovem). Devido à falta de provas de que Elena era virgem e “sofria dos nervos”, como alegavam os pais, Sergio é absolvido. Suas declarações finais e outras frases ambíguas como “há testemunhas por toda parte” deixam dúvida, no entanto, em relação à inocência de Sergio (apesar da decisão da justiça) e ao problema, no fundo, a que ele se referia (seu drama particular ou a situação política do momento).

<sup>98</sup> Segundo Piero Spila: *Alea escoge el camino de la dialéctica y la sitúa en diversos niveles estilísticos e ideológicos: subjetividad y documentalmento, memoria y reflexión, ambigüedad y toma de conciencia, compasión y acusación, pasado y presente, y sobre todo, el punto de vista desde el cual la revolución es*

necessidade da violência para o estabelecimento da ordem: a urgente reação ao inimigo e a defesa da Revolução.

Dessa maneira, fica evidente que o personagem, um burguês romântico desencantado, não tem vez na nova “ordem” estabelecida em Cuba. Entretanto, o suicídio de Sergio, que é explícito no texto original de Desnoes, não ocorre no filme: Alea, ao não matar o anti-herói, opta por lançar a dúvida sobre seu destino ao espectador, como se esperasse de fora o encaminhamento daquele impasse. Ser “observador” ou ser sujeito da História era a questão que estava na ordem do dia.

Após ter realizado esse filme, Alea começou a escrever *Dialética do espectador*, sua primeira tentativa de teorizar sobre o cinema, que foi lançada em livro, sob a forma de seis ensaios, em 1982, após o lançamento de seu filme *Hasta Cuerto Punto*. Nessa publicação, as opiniões do cineasta sobre a ambigüidade e a validade da estratégia de distanciamento, de Brecht, dizem muito a respeito de seus filmes e do cinema produzido também por aqueles que foram seus assistentes (e “discípulos”), como Sara Gómez e Sergio Giral. No entanto, acreditamos que nenhum filme pós-revolucionário tenha sido tão feliz ao expor as contradições e dilemas que povoavam o meio cultural cubano, nos anos 60, quanto *Memorias del Subdesarrollo*. Através do discurso fílmico e da abordagem, que mais “apresenta” do que tenta “resolver” os conflitos, vêm à tona questões que não aparecem claramente nos debates e nos artigos, como a subjetiva complexidade e a dificuldade íntima da inserção do intelectual e do artista na luta política, sua decisão pelo engajamento segundo regras que implicavam a destruição de sua antiga identidade, a gradual perda de referências simbólicas, o estranhamento com a nova aparência da cidade e os lugares tradicionais, o abismo cultural e material que realmente o distanciava do “povo” (ainda que não o quisesse), dentre outros pontos. O filme possibilita - e procuramos mostrar isso através de alguns fragmentos - outro tipo de contato com questões e dilemas dos intelectuais cubanos, nem todos explicitados por meio de verbalização ou de argumentos expostos em artigos e manifestos.

---

*observada. Alea penetra en el interior de la revolución -hecho histórico, político y momento sentimental- a través de un proceso de observación-meditación que se desarrolla paralelamente a la misma, y a la vez se coloca afuera. SPILA, P. Cinema & Film, núm. 5-6, Roma, 1968.*

### 3. Trajetórias dos cineastas no *ICAIC*

As trajetórias de alguns cineastas - e neste trabalho abordamos principalmente aqueles que produziram filmes que marcaram ou desencadearam debates<sup>99</sup> - nos ajudam a entender os critérios de diferenciação de tratamento entre um e outro, pela direção do Instituto e o governo cubano. Tais critérios também explicam muito do mecanismo da política cultural cubana. A despeito dos projetos individuais, alguns se especializaram em realizar cinema de ficção, outros nunca foram autorizados a produzir algo diferente de documentário; alguns podiam ousar mais em seus filmes, outros produziram sempre sob ameaça de censura; alguns viajaram inúmeras vezes para festivais internacionais, enquanto outros pouco saíram de Cuba, alguns assumiram cargos dentro do *ICAIC*, outros não, enfim, existem diferenças visíveis e para compreendê-las há que se considerar inicialmente, questões geracionais.

Os cineastas e jovens que começaram a trabalhar no *ICAIC* em 1959, em virtude da grande demanda por pessoal, tiveram mais oportunidades de se tornarem realizadores de ficção do que aqueles que ingressaram no Instituto anos depois. Além da estrutura do *ICAIC* convergir para a produção documental, os cineastas mais experientes acabaram detendo o “monopólio” da produção ficcional. Essa acomodação, ao longo dos anos 60, gerou uma disputa por espaço, dentro do Instituto, que repercutiu na relação entre o *ICAIC* e a política cultural.

Na política interna do *ICAIC*, os critérios políticos contribuía para a definição das funções e promoções de categoria: além da experiência profissional, também contava o grau de “comprometimento revolucionário”. Para ser considerado um intelectual ou artista revolucionário era preciso atender a alguns quesitos<sup>100</sup>. Aqueles cineastas que tinham participado da Revolução, atuado diretamente ou colaborado na fase de transição, eram mais valorizados do que aqueles que, encontrando-se no exterior, voltaram a Cuba para trabalhar no *ICAIC* após 1959, ou aqueles que não participaram do processo de lutas

---

<sup>99</sup> Neste trabalho, abordamos principalmente Alea, Solás, García Espinosa, Santiago Alvarez, Nicolasito, Sara Gomes, Jesús Díaz, Manuel Octávio Gomes e Sergio Giral.

<sup>100</sup> Quintero Herencia, analisando artigos publicados na revista *Casa de las Américas*, lembra que para um intelectual ser bem contado era de praxe que ele se expressasse respeitando certos “rituais”, demonstrando sintonia com o governo. Assim, era de bom tom saudar sempre a Revolução ou algo referente a ela, fazer associações entre sua obra pessoal e o momento presente, e enfatizar uma perspectiva testemunhal do processo histórico. QUINTERO HERENCIA, J. C. Op. Cit, pp. 207-214.

simplesmente porque eram, na época, muito jovens. Assim, os cineastas mais velhos, e que haviam sido reconhecidos como “revolucionários” levavam vantagens sobre os demais, nos anos 60. Se tomarmos o caso de Tomás Gutiérrez Alea, por exemplo, que sempre pôde fazer longa-mentragens de ficção, percebemos o quanto pesava, para seu prestígio, o fato de ter atuado no departamento cultural do Exército Rebelde, no calor das lutas revolucionárias.

Nesse contexto, havia no *ICAIC* disputas pelo reconhecimento da identidade de “revolucionário autêntico” – como ocorreu em outros campos, como o literário<sup>101</sup> – o que desencadeava uma competição para provar quem merecia ser chamado de “cineasta da Revolução”, uma vez que tal reconhecimento implicava em certos favoritismos e na garantia de espaço junto ao Estado, o único detentor dos meios de produção.

O mapeamento dos grupos de cineastas existentes no *ICAIC* a partir de um critério etário nos ajuda a dimensionar quem eram os mais cotados para ganhar credibilidade – política e econômica – do governo. Optamos por usar uma tipologia de Paulo Paranaguá, elaborada nos anos 80, que destaca a existência de três principais gerações diferentes de cineastas do *ICAIC*<sup>102</sup>. Consideramos que talvez seja um exagero chamar tais grupos de gerações, dada a pouca diferença de idade entre eles e a convivência comum que o *ICAIC* lhes impôs. Ainda sim, é possível considerar essa divisão *uma* referência para análise, associada a outros critérios de agrupamento, como o passado político, que já apontamos.

A primeira “geração”, constituída por veteranos do cinema cubano, nascidos nas décadas de 10 e 20, é aquela que participou ativamente do processo de fundação do Instituto e de movimentos políticos que antecederam a revolução. A saber: Santiago Alvarez (1919-1998), Oscar Valdés (1919-1990), Julio García Espinosa (1926), José Massip (1926) e Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996).

A segunda “geração” seria a dos cineastas que nasceram na década de 30: Enrique Pineda Barnet (1933), Manuel Octávio Gómez (1934-1988), Jorge Fraga (1935), Octavio Cortázar (1935), Rogelio Paris (1936), Sergio Giral (1937), Bernabé Hernández (1938), Nicolás Guillén Landrián (1938 - 2003), Manuel Pérez (1939), Luis F. Bernaza (1940) e Pastor Vega (1940-2005). Vários cineastas desse grupo numeroso também participaram da Revolução e realizaram seus primeiros longas na segunda metade dos anos 60.

<sup>101</sup> Ver MISKULIN, S. *Os intelectuais cubanos...* pp. 98-110.

<sup>102</sup> PARANAGUÁ, P. “News from Havana: a restructuring of the Cuban Cinema”. *Framework*, núm. 35, 1988, p. 88.

Uma terceira geração, um pouco mais jovem e menos numerosa, seria a formada por cineastas nascidos na década de 40: Miguel Torres (1941), Humberto Solás (1941), Jesus Díaz (1941), Manuel Herrera (1942), Sara Gómez (1943), Juan Padrón (1947), Orlando Rojas (1950). Nesse grupo, com exceção de Solás, que começou sua carreira bem precocemente, muitos se tornaram realizadores de longa-metragens ao longo dos anos 70.

A maioria destes cineastas (principalmente os da 2ª e 3ª gerações) acabou submetida a um certo “plano de carreira” dentro do Instituto. Alguns momentos de ascensão profissional podem ser acompanhados nas páginas da revista *Cine Cubano*. Esta, em 1966, saudava os novos diretores que haviam sido “promovidos” do Departamento documental para o de ficção longa-metragem no ano anterior. Eram destacados os cineastas que naquele momento estreavam seus primeiros *cortos dramáticos* (curta-metragem de ficção), balão de ensaio que geralmente antecedia a realização de um longa<sup>103</sup>. Dentre esses se encontrava Jorge Fraga (2ª geração), e logo se juntaria ao grupo de ficcionistas Humberto Solás (3ª geração), que em 1966 alcançou grande visibilidade com *Manuela*. Em sua maioria, esses “novos” cineastas já eram homens maduros (José Massip, destacado no artigo, tinha quase 40 anos e fazia parte da 1ª geração), portanto, não se tratava de dar oportunidade a jovens inexperientes e sim de reconhecer alguns membros-fundadores do ICAIC como aptos para a produção de ficção

Essa promoção “de categoria” (de documentarista para ficcionista) não era rara, mas podia levar tempo, adiando o desejo de muitos em realizar produções de maior fôlego. Havia portanto, no Instituto, um obrigatório e longo “período de formação” para o cineasta, devido a inúmeras razões: além das disputadíssimas verbas para a produção de longas, a meta do Instituto sempre foi a produção documental, não havendo, portanto, interesse governamental de esvaziar esse Departamento, ou liberar cineastas de tarefas semanais de fôlego, como os Noticiários. Dentro do ICAIC a expectativa para novas oportunidades era sempre grande e a direção do Instituto evitava alimentá-la: nesse número da revista a que nos referimos prognosticava-se que 1966 seria um ano de *afirmação*, mais que de *promoção*.

---

<sup>103</sup> Os cineastas eram: José Massip, com *La Decisión*; Rogélio Paris, com *Nosotros la música*; Jorge Fraga, com *En días como estos* e Fausto Canel, com seu *Desarraigado*. “Aspectos del Cine Cubano en 1965” e “Cortos Dramáticos”. *Cine Cubano* núm. 31-32-33, 1966, pp. 1-3 e 28-50. Foram praticamente “testes” de promoção de seus realizadores, os filmes *Manuela*, de Humberto Solas; *Vuelo 134*, de José Antonio Jorge e *Asalto al tren central*, de Alejandro Saderman.

Por essas e por outras razões, até 1976 a produção anual de ficção, no *ICAIC*, foi relativamente pequena para os objetivos colocados pela Instituição: não chegava a dez filmes por ano, a despeito das metas estipularem no mínimo, doze<sup>104</sup>. Filmes de ficção, apesar de necessários (como vimos no capítulo dois) eram menos produzidos por serem mais caros e mais propensos a fugir ao comprometimento com a propaganda almejada pelo governo. Assim, muitas etapas intermediárias eram criadas entre o documentário e a ficção. Geralmente, o cineasta aspirante começava sua carreira profissional com tarefas pouco autorais, como as realizações para o *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, passava por experiências de edição, atuava como assistente de direção cinematográfica e era designado para realização de curtas didáticos encomendados pelo governo. Depois disso poderia ser autorizado a filmar um *corto dramático* que, se fosse de boa qualidade, poderia ser reestruturado e servir de ponto de partida para um longa ou média-metragem de ficção. Desse modo, mantinha-se minimamente acesa a motivação dos cineastas, ao mesmo tempo em que se realizava uma transição “lenta, gradual e segura” de um estágio a outro.

Essa transição foi menos freqüente nos anos 70 que nos 60, e essa realidade também atingia técnicos, assistentes e outros profissionais.<sup>105</sup> O cinegrafista Alberto Menéndez conta, com ressentimento, que trabalhou no *ICAIC* por dezoito anos e esperou ser alçado à diretor de fotografia, como ocorreu com vários de seus colegas, mas sua oportunidade nunca chegou e isso foi um fator que lhe motivou seu exílio voluntário<sup>106</sup>. Dadas essas incertezas, muitos documentaristas acabaram buscando um meio termo entre a ficção e o documentário, um produto híbrido. Manuel Octávio Gómez, por exemplo, optou pela realização de filmes, após seu documentário *Historia de una batalla* (1962), que fundiam de tal forma os dois gêneros a ponto de ser difícil classificá-los, caso do premiado *La primera carga al machete*, que já comentamos, e *Los días del agua*<sup>107</sup> (1971), o primeiro filme cubano a cores. “Documentaristas” como Nicolasito, Sara Gómez, Fernando Pérez também se encontram numa fronteira indeterminada entre a ficção e a não-ficção.

<sup>104</sup> PARANAGUÁ, P. “News from Havana: a restructuring of the Cuban Cinema”. *Framework*, núm. 35, 1988, p. 89.

<sup>105</sup> Julianne Burton chama a atenção para o dado de que entre 1977 a 1982, apenas três diretores passaram de documentaristas a ficcionistas: Pastor Vega (com *Retrato de Teresa*, 1979), Manuel Herrera (com *No hay sábado sin sol*, 1979) e Jesús Díaz (com *Polvo Rojo*, 1981). BURTON, J. “Film and Revolution in Cuba: the first twenty-five years” in MARTIN, M. (ed.) *New Latin American Cinema*. Volume two: Studies of National Cinemas. Detroit: Wayne State University Press, 1997, p. 137.

<sup>106</sup> Segundo depoimento no documentário *Cuba: The Broken Image* (1995), de Sergio Giral.

<sup>107</sup> Ver “Entrevista con Manuel Octavio Gómez”. *Cine Cubano* núm. 71-72, 1972, pp. 32-36.

A tensão entre os dois grupos e tipos de realizadores – os de documentários e os de cinema de ficção – sempre foi acirrada, pois havia, dentre os cineastas, maior valorização artística da ficção, em detrimento do maior direcionamento de recursos institucionais para o documentário. Com a intenção de aplacar o ressentimento que envolvia o grupo de documentaristas, ansiosos por variarem o gênero, o cineasta Enrique Pineda Barnet, em 1968, apresentou o que chamava de “teoria do limão”: dizia ele que não necessariamente um limão era amargo, isso era relativo porque laranjas podiam ser às vezes muito amargas, e nesse caso, limões menos amargos podiam ser considerados doces<sup>108</sup>. Em suma, um não era essencialmente melhor que o outro, e cada qual deveria fazer o melhor possível na função que lhe havia sido atribuída.

A desigualdade de oportunidades no *ICAIC* era tolerada por falta de opção dos profissionais e porque havia um discurso muito forte, no meio cultural cubano, reforçando a importância de que o intelectual deveria transformar suas idéias em ação, buscando a “realidade”. Nesse sentido, os documentaristas estariam então mais próximos de serem os “homens novos” tão celebrados em Cuba: mais do que os demais, eles ouviam o povo, aproximavam-se da prática, “agarravam a história com as mãos”, como se dizia.

Além disso havia, favoravelmente aos documentários, uma tendência a privilegiar o cinema barato. Nesse sentido, cabe lembrar que Julio García Espinosa publicou, em 1970, um ensaio-manifesto intitulado *Por un cine imperfecto*, já comentado anteriormente, defendendo que o cineasta deveria realizar suas obras sob quaisquer circunstâncias pois fundamental era “realizar” o máximo possível, traduzir em ação sua condição de cineasta revolucionário. O desapego ao rigor técnico e estético, em nome do caráter político de uma obra que poderia (e deveria) ser imperfeita, efêmera, urgente, foi bastante questionada por outros cineastas e críticos da época, uma vez que a qualidade do cinema deixava de ser prioridade em nome da propaganda ideológica, do conteúdo político. Mais tarde, García Espinosa publicou vários comentários explicando que sua intenção não havia sido a de se conformar com a mediocridade em nome da “mensagem política”, e que sempre defendera a conciliação entre conteúdo, forma e público. Em que pese essa revisão, inegavelmente, no momento em que Espinosa formulou sua tese, predominava a perspectiva de que a missão

---

<sup>108</sup> PINEDA BARNET, E. “La teoría del limón y el documental didáctico”. *Cine Cubano*, núm. 47, 1968, p. 12.

revolucionária do cineasta como combatente, como “homem novo”, deveria estar acima de qualquer motivação artística<sup>109</sup>.

Fatores como experiência profissional e militância política pesavam na definição do “lugar” do cineasta dentro do *ICAIC*. Além destes, o grau de proximidade ou parentesco dos cineastas com dirigentes também importava e podia ser uma boa moeda de troca, bem como o prestígio internacional. A importância da rede de influências no meio cinematográfico, conformada por fatores políticos e afinidades pessoais, revela aspectos significativos da natureza do meio cultural cubano e é um fator que merece atenção em nossa análise. Nesse sentido, focaremos a seguir os casos, bastante diferentes entre si, de três cineastas que foram acolhidos no *ICAIC* sob circunstâncias diversas, perpassadas por razões políticas. Suas trajetórias e as obras que produziram dentro do Instituto ajudam a compreender o peso dos elos políticos na política cultural cubana. Assim, abordaremos as seguintes “presenças incômodas” que o *ICAIC* abrigou nos anos 60 e 70: Nicolás Guillén Landrián, o Nicolasito, (1938-2003), Sara Gómez (1943-1974) e o cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981).

Nicolasito foi um cineasta visto como “maldito” nos anos 80, que trabalhou no *ICAIC* por cerca de dez anos, tolerado por razões políticas ligadas a seu parentesco com o presidente da *UNEAC*. Sara Gómez foi a única cineasta negra do *ICAIC* até a década de 70 e, como Nicolasito, explorou criticamente a temática da negritude e da marginalização em seus filmes. Glauber foi um dos cineastas estrangeiros abrigados no *ICAIC* por razões políticas, que procurou se adaptar ao Instituto mas lá permaneceu apenas um ano, aproximadamente, por não corresponder de forma satisfatória às expectativas projetadas sobre ele, dentre outros fatores que o levaram a desistir de morar em Cuba. Suas incompatibilidades com o *ICAIC* acabaram sendo esquecidas ou apagadas da história oficial do Instituto, principalmente após sua morte, mas resultaram num filme bastante sintomático dessa experiência.

Nesses três casos, com exceção de Sara, cuja trajetória dentro do *ICAIC* foi abreviada por sua morte precoce, ocorreu o rompimento entre cineastas e a instituição após tentativas de adequação mútua.

---

<sup>109</sup> GARCÍA ESPINOSA, J. “Ya no partimos de cero”. Comunicação apresentada no Seminario de Dramaturgia - *IV Festival Internacional del NCL*, La Habana, 1982. Ver também: GARCÍA ESPINOSA, J. *Un largo camino hacia la luz*. La Habana: Ediciones Unión, 2000.

### 3.1. Nicolás Guillén Landrián e os limites da tolerância

Nicolasito, como era chamado Nicolás Guillén Landrián, ingressou no *ICAIC*, em 1961, favorecido pelo fato de ser sobrinho de Nicolás Guillén, o “poeta nacional de Cuba”, que nesse ano foi nomeado presidente da *Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)*, cargo em que permaneceu até seu falecimento. Em meados da década, Nicolás Guillén se tornou membro do *Comité Central* do *PCC*. A condição de sobrinho de dirigente e seu talento inegável renderam a Nicolasito muitas facilidades, como o posto de assistente de produção do renomado documentarista Jori Ivens, quando este realizou alguns filmes no *ICAIC*. Sua ascensão profissional foi bastante rápida: após ter sido promovido a assistente de direção de Ivens, ao apresentar um roteiro que foi considerado muito bom, Nicolasito tornou-se documentarista<sup>110</sup>.

A particularidade do caso de Nicolasito é que, mesmo comprometido pelo parentesco com um dirigente muito afinado com a orientação do governo - e talvez justamente por causa desse protecionismo - o cineasta afrontou, em vários momentos, a política interna do *ICAIC* e a política cultural do governo. Internamente, era criticado por Julio García Espinosa por nunca seguir o roteiro tal como tinha sido aprovado. Em sua trajetória se destacam vários documentários controversos, como *En un Barrio Viejo* (1963), que esteve a ponto de ser censurado, em 1962<sup>111</sup>, por ter certa semelhança com *P.M.* e retratar os hábitos da população negra e pobre do bairro de Habana Vieja<sup>112</sup>. A censura não chegou a ocorrer supostamente graças à intervenção de Tomás Gutiérrez Alea, mas o próprio Fidel teria se incomodado com a obra, ao declarar em tom de repreensão, na estréia, que aquele parecia um filme feito por um francês.<sup>113</sup>

<sup>110</sup> Realizou vários curtas para a Enciclopédia Popular, sob a supervisão de Alberto Roldán e Fernando Villaverde, e os incentivos de Santiago Alvarez, o maior documentarista do Instituto que, como seu tio e Alfredo Guevara, era ex-militante do *PSP* e atual quadro do *PCC*.

<sup>111</sup> Segundo Orlando Lopez y Guerra, colaborador, nesse filme, como assistente de câmera de Livio Delgado. Um ano depois, Guerra recebeu uma bolsa para estudar câmera e direção na Escola Superior de Cinema de Babelsberg, Alemanha Oriental. LÓPEZ y GUERRA, O. “Guillén, el bueno”. *Revista Hispano Cubana en red*: [www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA18/cultura/cineguillen.html](http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA18/cultura/cineguillen.html)

<sup>112</sup> Jorge Luís Sanchez destaca o tratamento carregado de subjetividade que Landrián deu às ações cotidianas das pessoas que foram filmadas, e que apareciam fitando detidamente a câmera. “Guillén Landrián: Lo cubano desde el cine”. *Cine Cubano en red*, núm. 257

<sup>113</sup> PETUSKY COGER, Lara; RIOS, Alejandro e ZAYAS, Manuel. “El cine postergado”. *Encuentro en la red*, 22/07/2005. Ver: [www.cubaencuentro.com/entrevistas/20050722](http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/20050722) .

Nesse e em outros curtas documentais é possível notar algumas marcas de seu estilo individual: documentários carregados de subjetividade, com pouquíssimos diálogos, entrevistas e depoimentos, em detrimento da ênfase estética e do recorrente uso de foto-animação. Apesar de haver produzido filmes de reconhecida qualidade<sup>114</sup>, em sua filmografia chama a atenção a quantidade de filmes não finalizados ou que acabaram não sendo exibidos ao grande público, como *Un festival deportivo* (1963), *Ociel de Toa* (1965) ou *Retornar a Baracoa* (1966), após os quais foi preso por *diversionismo ideológico* e obrigado a trabalhar por dois anos numa granja especial para cidadãos que apresentavam *conducta impropia*, à semelhança do que ocorria em campos de trabalho denominados *Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAPs)*<sup>115</sup>.

Além da inadequação de seus documentários, Nicolasito tinha um comportamento *anti-social* como se dizia na época: bebia, usava drogas e não dispensava boemias. Após algum tempo detido e internado num hospital psiquiátrico em Havana, regressou ao *ICAIC*, onde foi lhe dada uma segunda chance<sup>116</sup>. Para provar que estava reabilitado, foi incumbido de fazer *Coffea Arábica* (1968) para o Departamento de documentários científico-técnicos. Acreditamos que essa concessão da direção do *ICAIC* não haveria existido, se não se tratasse de uma pessoa com o parentesco importante como o dele.

O documentário encomendado deveria abordar o *plan cafetalero*, programa agrícola que seria executado na periferia e arredores da capital, região também chamada *Cordón de la Habana*. Esse plano havia sido anunciado por Fidel Castro, no contexto da *Ofensiva Revolucionaria*, convocando os cubanos a semearem milhares de pés de café na periferia da capital. Essa iniciativa, em 1968, redundou em verdadeiro fracasso: a região

---

<sup>114</sup> Ver comentários sobre *En un barrio viejo* em: RODRÍGUEZ ALEMÁN, M. “Nuevos documentales cubanos”. *Cine Cubano* núm. 14-15, 1963, p. 94-95.

<sup>115</sup> Campos de trabalho forçado, situados na região de Camagüey, que existiram provavelmente entre 1963 e 1968, onde ficavam confinadas, por algum tempo, pessoas consideradas más influências para a sociedade ou que tivessem apresentado algum tipo de “desvio” ideológico ou comportamental (homossexuais, *hippies*, religiosos, estudantes considerados contra-revolucionários, etc). O músico Pablo Milanés passou por essa experiência e os escritores José Mario e Calvert Casey testemunharam sua detenção nas *UMAPs*. Ver: MISKULIN, S. *Os intelectuais...* Op. Cit. pp. 83-89.

<sup>116</sup> Segundo Rafael Saumell, no artigo “Cárcel, locura, arte y disidencia”, da versão digital da Revista *Encuentro de la Cultura Cubana – Encuentro en la red* – de 01/08/2003, Nicolasito, em novembro de 1981, foi internado na ala de psiquiatria do Hospital Nacional para Reclusos, localizada na prisão Combinado del Este, cumprindo uma sentença de quatro anos, acusado de *peligrosidad*. Ao que parece, Nicolasito teve tratamento semelhante ao empregado a escritoras homossexuais *anti-sociales*, que não eram obrigadas a fazer trabalho forçado mas eram internadas como doentes psiquiátricos para que se curassem de seus desvios. Ver exemplos das escritoras Silvia Barros e Ana Maria Simo em MISKULIN, S. *Idem*. p. 89.

não se mostrou conveniente para a produção de café e foram destruídas, nessa empreitada, muitas plantações que garantiam o abastecimento de produtos básicos (hortaliças, legumes, etc) para a capital.

Feito no efervescente ano de 1968, o documentário de Nicolasito parecia “politicamente correto” em seu projeto, mas logo nos primeiros momentos, a ausência de narração, sua trilha sonora incomum, e as rápidas intervenções em forma de animação gráfica, ao bom estilo de Santiago Alvarez, como um contradicuro à imagem, denunciavam a presença de uma forte dose de ironia na abordagem pretensamente “científica”. O filme é hoje considerado um dos mais insólitos e irreverentes feitos na Ilha, apresentando uma estética bastante original<sup>117</sup>. Mais do que tratar de “café”, Landrián abordava a sociedade cubana, o papel contínuo dos negros como mão de obra nas plantações e a contribuição da cultura negra para a identidade cubana (tema fartamente explorado na poesia de seu tio). No documentário, a temática era expressa de forma alegórica, através de closes em rostos negros cansados e de brincadeiras com os populares versos musicados *todos los negros tomamos café*<sup>118</sup>, seguidos de explicações dramáticas, “surreais” sobre as ameaças das pragas nos cafezais, comparadas a epidemias humanas, e o constante estado de alerta que todos deveriam manter em relação a elas.

Além disso, ridicularizava o caráter excessivamente pedagógico de muitos documentários cubanos, parodiando-os por meio de instruções de plantio, proferidas com efeitos sonoros de eco, por um certo engenheiro Bernaza, parafraseadas por um coro infantil, em alguns momentos. O filme usa, em vários outros momentos, repetições de sons e imagens, alternando significados, abusando de trocadilhos, e misturando propaganda política com paródia de publicidade dos anos 50.

Um dos elementos do filme mais provocativos era a trilha sonora, constituída por trechos de um refrão musical malicioso de *Pello, el Afrocán*, ídolo popular da juventude cubana, e pela canção *The fool on the hill* (o tolo na colina), dos *Beatles*, usada como coroamento das cenas finais do filme, num contexto em que os *Beatles* eram proibidos, na Ilha. O título da canção era anunciado com todas as letras, na tela (em inglês e em espanhol), logo após imagens do povo, na Praça da Revolução lotada, olhando para o

---

<sup>117</sup> PARANAGUÁ, P. “Coffea Arábica” *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 316.

<sup>118</sup> Canção popular *Mamá Inés*, interpretada por Bola de Nieve.

palanque de Fidel, no alto, esperando este aparecer. Fidel, dessa forma, parecia incorporar o próprio “tolo da colina”. A letra da música também podia ter outra interpretação, como a referência ao trabalho inútil de tantos cidadãos “voluntários” (e tolos), uma vez que o cultivo de café não deu resultado algum, naquela região do “cordão de Havana”.

Inicialmente esse filme, muito inventivo na avaliação da maioria dos cineastas do ICAIC, teve o encaminhamento normal de uma realização considerada digna de se exibir no exterior: o desenhista Raúl Oliva foi incumbido de fazer o cartaz e a película foi inscrita no festival de Oberhausen. Entretanto, dada a evidência de seu tom sarcástico e do fracasso do plano cafeeiro, o filme foi “encostado”, sendo então considerado desrespeitoso em relação a Fidel Castro, e só chegando novamente ao grande público, após a morte de Nicolasito (2003), ocasião em que lhe foram rendidas homenagens, em Havana<sup>119</sup>.

Um outro filme agravou definitivamente sua situação dentro do ICAIC: o documentário *Taller de Línea y 18* (1971), feito a partir de entrevistas a operários de uma fábrica de ônibus, contando aspectos da rotina de trabalho e da organização da produção. Apesar da temática aparentemente inofensiva, o filme foi duramente atacado em emissoras de rádio após ter estreado, devido à ênfase dada pelo cineasta a uma pergunta feita no contexto de uma assembléia desses operários. A pergunta em questão, um tanto coercitiva, e que aparecia no filme um pouco fora de contexto, era: - *Quiere usted ser analizado por esta asamblea?* A citação um pouco debochada de um instrumento corriqueiro e oficial - a análise do indivíduo pelo grupo - endossado pelo Partido Comunista e que ocorria dentro de todas as instituições, denunciava o chamado “assembleísmo” existente na rotina dos operários e o teatro político em que geralmente se convertiam as sessões de autocrítica<sup>120</sup>. Essa pergunta, além disso, parecia dialogar provocativamente com o contexto: naquele ano

---

<sup>119</sup> Por ocasião de seu falecimento em 2003, publicaram-se dentro e fora de Cuba vários balanços de sua obra cinematográfica. Em 2002 e 2003, as *I e II Muestras de Jóvenes Realizadores*, auspiciada pelo ICAIC, exibiu a maior parte de seus documentários, inéditos, dentro da sessão *Premios a la sombra*. Jorge Luís Sánchez, organizador dessas Mostras, comenta que os documentários exibidos se encontravam, surpreendentemente, em bom estado: *Esperaba encontrarme pedazos de celuloide. Para mi sorpresa fueron guardados en copias compuestas (listas para exhibir). Las autoridades sabían del valor de esos filmes y que alguna vez verían la luz. Nadie en el ICAIC dudaba del talento de Guillén Landrián. “Guillén Landrián: Lo cubano desde el cine”. Cine Cubano en red, núm. 257*

<sup>120</sup> Um interessante contraponto dessa visão da assembléia coletiva pode ser visto no documentário longametragem *La nueva escuela*, (1973) de Jorge Fraga, que aborda positivamente a maneira com que os estudantes secundaristas de escolas rurais eram estimulados a denunciar seus colegas e a fazerem autocríticas para melhorarem seu desempenho como “revolucionários”.

ocorria o desfecho do conturbado *Caso Padilla*, processo polêmico de julgamento desse escritor, que culminou com sua confissão e autocrítica.

Como se não bastasse, o documentário era estranhamente ruidoso pois Nicolasito havia mixado propositalmente em estúdio, de forma sobreposta e em alto volume, sons de marteladas, equipamentos eletrônicos e vozes de operários. A inspiração parece ter sido o filme *British Sounds* (1969) de Jean-Luc Godard e o *Groupe Dziga Vertov*, feito na Inglaterra, em cujo início aparece uma linha de montagem de automóveis, de barulho ensurdecedor, em meio ao qual se escuta, com muita dificuldade, a leitura do Manifesto Comunista<sup>121</sup>. O irritante excesso de barulho parecia pretender revelar, no filme de Nicolasito, o que não era dito nas entrevistas filmadas, todas muito convencionais.

A repercussão negativa do documentário incomodou muito a direção do *ICAIC*, e Julio García Espinosa, encarregado do departamento de curtas, ameaçou retê-lo, afirmando que só o encaminharia às salas de cinema se os operários protagonistas o aprovassem. Estes assistiram o filme no *ICAIC* e o aprovaram, mas a obra ficou pouquíssimo em cartaz. O documentário engrossou o conjunto de provas de sua postura contra-revolucionária, que resultou na sua expulsão do *ICAIC*, no ano seguinte<sup>122</sup>. Antes da expulsão, porém, o diretor ainda realizou o curta *Nosotros en el Cuyaguaje* (1972).

A trajetória de Nicolasito no *ICAIC*, onde permaneceu dez anos, foi bastante acidentada: suas obras não chegaram satisfatoriamente ao grande público e o cineasta não conseguiu realizar o projeto de se tornar um diretor de ficção, como almejava. Após ter sido banido do *ICAIC*, viveu no ostracismo e foi preso várias vezes, até partir para o exílio, em 1990<sup>123</sup>. Considerado uma espécie de *enfant terrible* no meio cultural cubano, à semelhança do polêmico escritor Reinaldo Arenas<sup>124</sup>, Nicolasito passou a ser mencionado, no país,

<sup>121</sup> MacCABE, Colin. “O Grupo Dziga Vertov”. Trad. Priscila Adachi. ALMEIDA, J. (org) *Grupo Dziga Vertov*. Op. Cit, pp.15-18; 99.

<sup>122</sup> Também constou como prova o roteiro de ficção intitulado *Buena gente*, que narrava a história de um indivíduo que queria matar um dirigente do Estado. Alegava-se que havia sido um atrevimento conceber a morte de um dirigente, ainda o roteiro prevesse um final fosse “politicamente correto”.

<sup>123</sup> Nicolasito, com a colaboração do *Comité Cubano Pro Derechos Humanos* e de Jerry Scott, também pintor, encarregado de relações públicas e informação na *Sección de Intereses de Estados Unidos*, conseguiu visto para emigrar, em 1990, passando a viver em Miami. SAUMELL, Rafael. “Cárcel, locura, arte y disidencia”, *Encuentro en la red*, 01/08/2003.

<sup>124</sup> BARQUET, Jesús. “El socialismo en cuestión: anti-utopía en ‘Otra vez el mar’ y ‘El asalto de Reinaldo Arenas’”. *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, Xalepa (México), núm. 85, enero-marzo 1993, pp. 119-134.

como alguém que não havia sido capaz de fazer jus às oportunidades que o regime cubano lhe havia propiciado - e ao sobrenome que trazia.

A análise da trajetória de Nicolasito nos leva à constatação da importância e dos limites das redes de influência no meio cultural cubano, uma vez que, independentemente do talento, sem o parentesco que lhe garantia o protecionismo, possivelmente um cineasta de seu perfil não chegaria tão rapidamente ao cargo de cineasta e nem ficaria tanto anos no Instituto. Ao mesmo tempo, o nível de afrontamento – moral, comportamental e político – inicialmente atribuído a problemas psiquiátricos, ultrapassou o limite do tolerável pela política cultural da instituição e do governo, o que não só o impediu de ter seus filmes divulgados como implicou em sua lenta expulsão, seguida do apagamento de seu nome da memória oficial do *ICAIC*, memória essa que foi recuperada – e redimida - após o cineasta ter morrido na condição de mendigo, nos Estados Unidos .

Em seus curiosos depoimentos dados nos EUA, em momento algum Nicolasito atribuiu a repressão que sofreu aos dirigentes e membros do *ICAIC*. Pelo contrário, afirmou ter sido sempre protegido e estimulado por Santiago Alvarez (que teria aprovado seus documentários e com quem guarda afinidades estéticas), por Tomás Gutiérrez Alea (que interveio a seu favor em alguns momentos) e pelo polêmico Alfredo Guevara, incentivador de seu estilo de cinema, segundo suas declarações. Atribuiu sua expulsão às “instâncias superiores” ao *ICAIC*, vagamente. Descontadas as incertezas advindas do fato de que seus depoimentos foram publicados num momento de recuperação e celebração de sua memória, acreditamos que sua trajetória corrobora para nossa tese de que o *ICAIC*, como instituição privilegiada dentro da política cultural, possuía regras internas e uma certa flexibilidade. O cineasta poderia ser “beneficiado” por essa flexibilidade, contanto que não desrespeitasse os códigos que regiam a relação entre o Estado e a Instituição, os cineastas e o governo. Nicolasito ultrapassou esses limites de tolerância, e acabou sendo severamente punido por isso.

### **3.2. Sara Gómez e o olhar sobre a periferia da Revolução**

Como no caso de Nicolasito, a trajetória percorrida por Sara Gómez, no *ICAIC*, única cineasta negra naquela época, que morreu aos 31 anos, em 1974, obedeceu às etapas

percorridas pelos jovens que pretendiam se tornar realizadores e que contaram, logo de início, com um empurrão de um mestre estrangeiro. A “fada madrinha” de Sara foi Agnes Varda, que colaborou na sua formação ao dar a ela a oportunidade de ser assistente de direção, no filme *Salut les cubains* (1963). Logo depois, Sara se tornou assistente de direção de Alea em seu filme *Cumbite* (1964) e passou a produzir, como cineasta, vários documentários, muitos dos quais exploravam temas como religião e pobreza, numa perspectiva autobiográfica.<sup>125</sup>

Há poucos registros da atuação e da produção de Sara Gómez em Cuba<sup>126</sup>, e a maioria das pesquisas sobre seus filmes foi feita nos Estados Unidos, geralmente sob os enfoques de estudos de gênero e raça.<sup>127</sup> No entanto, vários cineastas como Glauber Rocha e Tomás Gutiérrez Alea, deixaram testemunhos generosos sobre seu profissionalismo e sua capacidade de problematizar temas delicados.<sup>128</sup> Apesar de ser menos provocativa que Nicolasito, Sara Gómez também era considerada polêmica não só devido às suspeitas de seu homossexualismo, como em virtude de ter participado da tentativa de organização de um movimento negro de intelectuais cubanos<sup>129</sup> e em função da abordagem, em seus filmes, de problemas sociais relacionados ao racismo e ao machismo, ambos considerados fenômenos solucionados – ou em vias de – na fase pós-revolucionária, pelo governo cubano.

Apesar de ser adepta de uma estética muito mais convencional que a presente na obra de Nicolasito, Sara abordava os problemas sociais sem meias-tintas, em seus documentários. Era bastante influenciada, como fica claro em seus depoimentos, pelas

---

<sup>125</sup> *Iré a Santiago* (1964), *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966), uma trilogia sobre a Isla de la Juventud: *En la otra isla* (1968), *Una isla para Miguel* (1968) e *Isla del Tesoro* (1969); e seu último curta: *Mi aporte* (1969-1972).

<sup>126</sup> Paranaguá menciona o documentário *Sara Gómez: homenaje*, feito em 1990 por Ricardo Acosta que, infelizmente não conseguimos obter. PARANAGUÁ, P. “Letter from Cuba to an unfaithful Europe. The Political Position of the Cuban Cinema”. *Framework*, núm. 38-39, 1992, pp. 5-26.

<sup>127</sup> Cf.: PICK, Zuzana. “The Dialectics of Race and Class: One Way or Another (De cierta manera)” in *The New Latin American Cinema: a continental project*. Austin: University of Texas Press, 1993, pp.130-137.

<sup>128</sup> Sara e Glauber tornaram-se próximos no período em que este morou em Cuba (1971-1972), e consta que Sara o introduziu no universo religioso afrocubano. ROCHA, E. (org) *Rocha que voa...* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p.8. Alea dedicou seu filme *Hasta Cierta Punto* à memória de Sara, onde a alusão ao último filme da cineasta, *De Cierta Manera*, é explícita no título e na temática abordada, bem como nas entrevistas de época. Ver VILLAÇA, M. “Crítica e engajamento político no cinema cubano: uma análise do filme *Hasta Cierta Punto*”. Revista *Art Cultura*, núm. 11, 2006, no prelo.

<sup>129</sup> Ver MISKULIN, S. *Os intelectuais cubanos...*, Op. Cit., p. 166.

idéias de Frantz Fanon e a *Estética da Fome* glauberiana<sup>130</sup>. Seu único longa-metragem, realizado em 1973 e 1974 e intitulado *De cierta manera*, lembra algo do estilo de cinema de Manuel Octavio Gómez, ao usar técnicas do *cine-encuesta* e fornecer versões diferentes de um fato, para o espectador julgar. O filme não pôde ser concluído em virtude de sua morte<sup>131</sup>, e ficou um certo tempo engavetado, no ICAIC, cuja direção alegou razões técnicas para isso, a saber: *daños sufridos por el negativo al pasarlo del formato de 16 a 35 mm*<sup>132</sup>. Após passar por uma restauração na Suécia e a finalização de Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, a obra estreou nas salas de cinema em 1977, sem que se soubesse ao certo o grau de intervenção que o original havia sofrido, e o roteiro do filme ganhou uma adaptação teatral<sup>133</sup>.

O filme tratava da construção do bairro Miraflores, em 1962, em função da Reforma Urbana, e suas conseqüências para a população local, moradores do antigo bairro Las Yaguas, que encontrava dificuldades em se adaptar aos novos hábitos e comportamentos exigidos pelo novo governo. Temas como o machismo e o racismo na sociedade cubana, a imposição autoritária de valores e de consciência política às camadas menos favorecidas foram abordados no filme. A cineasta também criticou, nessa obra, a seita secreta Abakuá, cujas regras e normas de conduta internas, bastante rígidas e excludentes, estariam contribuindo para perpetuar o machismo e a condição de marginalidade da população negra<sup>134</sup>. Inspirando-se em passagens do livro *Os condenados da terra*, de Fanon, Sara Gómez abordou o problema do lumpen-proletariado, mostrando que na sociedade cubana os negros pobres, marginalizados e sem a devida consciência política, deviam receber mais atenção pois, além de não estarem integrados, podiam perpetuar práticas indesejáveis na nova sociedade (delinqüência, violência contra a mulher, valores colonialistas etc). A ousadia de sua tese consistia em destacar, explicitamente, a existência de um setor social de tamanho significativo. que ainda vivia na periferia das cidades e na periferia do próprio regime.

<sup>130</sup> LOPEZ, Rigoberto. “Hablar de Sara, De Cierta Manera”. *Cine Cubano* núm, 93, 1979, p. 111.

<sup>131</sup> A causa de sua morte foi pneumonia crônica, mas há suspeita de suicídio. MOORE, C. *Castro, the Blacks and Africa*. Op. Cit., pp. 308-310.

<sup>132</sup> GARCÍA BORRERO, J. A Op. Cit. p. 110 e FORNET, A. “Apuntes para la historia...” Op. Cit. p. 15.

<sup>133</sup> A peça *Al duro y sin careta*, dirigida por Mario Balmaseda, que estreou no *Teatro Musical de La Habana* antes do filme, em março de 1976. CASTILLO, Luciano. “Una película sin telón final”. *Cine Cubano* núm. 130, 1990, p. 60.

<sup>134</sup> A cineasta apresenta uma cena ritualística, de iniciação de um novato a essa seita exclusivamente masculina e com rígidos códigos morais e preceitos religiosos.

O eixo condutor do filme *De Cierta Manera* é dado pelo romance entre Mário e Yolanda, um operário e uma professora “de boa família”, ele, mulato pobre, e ela, morena clara, de hábitos refinados. O ponto forte do filme reside na ambigüidade sugerida principalmente pela figura de Mario, que como estudante e soldado, se vê como “revolucionário”, defende a ética e o compromisso político; entretanto, assume padrões de comportamento encontrados num típico cubano malandro e machão de seu bairro: quer pertencer à seita Abakuá e ter uma mulher subserviente. O espectador desse filme, nos anos 70, experimentava a dubiedade causada pela identificação emocional com o carismático personagem e o julgamento moral de que este era um sujeito inadequado à sociedade socialista.

Seu par amoroso, Yolanda, é uma jovem também “revolucionária”, mas um tanto ingênua e com dificuldades de compreender a periferia. Essa personagem oferece ao espectador outra perspectiva do problema, reforçada pela narração em *off* que, em tom pessimista, atesta a lentidão na mudança de mentalidade da população da periferia, a distância e as dificuldades existente entre o discurso e a prática (tanto em Mario como em Yolanda) e os entraves do processo de interiorização da ideologia “revolucionária” pelos setores marginalizados. O final aberto do filme, numa cena em que o casal se distancia da câmera discutindo, tendo ao fundo as novas construções feitas pelo governo, sugeria a necessidade de mais debate a respeito desses problemas.

Após a morte de Sara, passou a haver uma maior disposição em contratar mulheres e negros para ingressarem no *ICAIC*, uma vez que seus filmes e sua ausência contribuíram para evidenciar esse desequilíbrio<sup>135</sup>. O cinegrafista Alberto Menéndez conta que, nos anos 70, era apontado como “o negro que trabalhava no *ICAIC*” e que havia a preocupação do Instituto em tornar pública a sua presença bem como de reverter a evidência sintomática de haver tão poucos negros nessa instituição<sup>136</sup>.

A partir dos casos de Nicolás e Sara percebemos que o *ICAIC* tolerou algumas ousadias, mas limitou ou interferiu quando essas ameaçavam extrapolar os muros do

---

<sup>135</sup> A quantidade de negros no *ICAIC* sempre foi pequena, mas, a partir de 1974, nomes como Rigoberto López, Marisol Trujillo, Belkis Vega e Rebeca Chávez se somam aos de Sergio Giral e Nicolás Guillén Landrián. BURTON, J. “Film and Revolution in Cuba: the first twenty-five years” in MARTIN, M. (ed.) *New Latin American Cinema*. Volume two: Studies of National Cinemas. Detroit: Wayne State University Press, 1997, p. 138.

<sup>136</sup> Segundo seu depoimento no documentário *Cuba: The Broken Image*, (1995) de Sergio Giral.

Instituto. Nos dois casos abordados, temos exemplos de cineastas negros, polêmicos, não-comunistas, com interesse sobre temas semelhantes. Uma das diferenças entre Sara e Nicolasio, é que a primeira procurou se expressar dentro de uma linguagem menos ousada e subjetiva. Ambos, entretanto, permearam seus filmes de ambigüidade, construindo discursos enviesados, passíveis de várias interpretações.

Veremos a seguir um outro tipo de relação dentro do *ICAIC*, que também resultou em crise. Glauber Rocha, apesar de ter aceitado “jogar respeitando as regras do Instituto”, não conseguiu ter sucesso dentro dos limites estabelecidos.

### 3.3. Um enquadramento circunstancial: Glauber Rocha

A experiência de trabalho de Glauber Rocha no *ICAIC*, em 1971 e 1972, foi marcada por um processo de encantamento seguido de decepção, vivenciado por ambas as partes. Para compreendermos a razão e as circunstâncias da temporada de Glauber em Cuba, é necessário abordarmos o processo de aproximação que houve entre o cineasta e o *ICAIC*, ao longo dos anos 60.

Desde os primeiros anos de funcionamento do Instituto, a admiração dos cubanos pelo cinema brasileiro era evidente, e se intensificou com a projeção internacional adquirida pelo *Cinema Novo* no final da década de 60<sup>137</sup>. O cineasta cubano Manuel Pérez atribui muito da identidade do cinema cubano pós-revolução – o *novo cinema cubano* – ao cinema brasileiro, assinalando, por exemplo, o impacto da recepção do filme *Cangaceiros*, em Cuba, e a adoção da alcunha “novo” estimulada pelo *Cinema Novo* e pela obra de Glauber Rocha<sup>138</sup>. Além disso, vários filmes comprovam a influência de Glauber sobre a cinematografia cubana<sup>139</sup>.

Quando o cineasta baiano, entusiasmado pela Revolução, buscou se aproximar do instituto cubano, encontrou em Alfredo Guevara um interlocutor solícito, com quem

<sup>137</sup> Na revista *Cine Cubano* núm. 42-43-44, de 1967, cujo tema era cinema latino-americano, há 12 reportagens e artigos, num total de 30, dedicados ao cinema brasileiro.

<sup>138</sup> MAGIN HINOJOSA, Leonel. “La Crisis: componente inseparable de la vida. Entrevista con Manuel Perez Paredes”. *Cine Cubano* núm. 100, 1981. p. 29-45

<sup>139</sup> *La primera carga al Machete* (1969) e *Los Días del Agua* (1971), de Manuel Octavio Gómez. *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), de Tomás Gutiérrez Alea e *El hombre de Maisinicú*, de Manuel Pérez (1973) usam “câmera na mão”, têm algo de “western político” e lembram os primeiros filmes de Glauber.

manteve farta troca de correspondência entre 1961 e o início dos anos 80<sup>140</sup>. Na década de 60, festivais como o de Sestri-Levante (Itália) e Karlovy Vary (Tchecoslováquia) intensificaram o contato de Glauber com Guevara e outros freqüentes integrantes das comitivas cubanas<sup>141</sup>.

Em 1962, Glauber comunicou, pela primeira vez, a Guevara o propósito de realizar um filme sobre a América Latina, que se chamaria *América Nuestra*, pedindo que o ICAIC avaliasse a possibilidade de produzi-lo. O filme, segundo seus planos, seria uma co-produção entre Cuba, Brasil, México e Argentina, focaria o drama da história latino-americana, culminando na Revolução Cubana. O ICAIC colaboraria disponibilizando seus estúdios para a edição, a dublagem e a sonorização.<sup>142</sup> A idéia foi bem recebida por Alfredo Guevara, que não chegou a se comprometer com o brasileiro, nessa época, mas demonstrou boa vontade em avaliar uma versão formal do projeto. Essa perspectiva da co-produção seria o mote contínuo da relação entre os dois, até a década de 70. O projeto de *América Nuestra* nunca chegou a se concretizar como tal, mas serviu de esboço para *Terra em Transe* e há muitas marcas da perspectiva “internacionalista” de *América Nuestra* em *O Leão de Sete Cabeças* (1970) e *A Idade da Terra* (1980).

Diante das dificuldades cada vez maiores para realizar seus filmes, após o golpe militar no Brasil, Glauber passou a cogitar uma possível temporada em Cuba. Sua fama na Ilha era bastante positiva: desde a exibição de seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e a difusão de *Estética da Fome* (1965), o cineasta ganhara a admiração de Che Guevara e de intelectuais cubanos de várias tendências<sup>143</sup>, admiração essa que aumentaria com suas premiações internacionais e o sucesso estrondoso de *Antonio de las Muertes* também nesse ano (nome em Cuba para *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, premiado em Cannes, em 1969). Fator decisivo para a consagração de sua fama em Cuba

<sup>140</sup> Glauber começou a escrever para o ICAIC saudando a Revolução e mostrando-se interessado em estabelecer um intercâmbio de películas entre os dois países, bem como firmar acordos de produção e distribuição de seus próprios filmes. Essa correspondência se encontra arquivada no Tempo Glauber, no Rio de Janeiro. Parte dela foi publicada por Alfredo Guevara em FLORES, L. E. (ed). *Un sueño compartido. Alfredo Guevara – Glauber Rocha*. Madrid: Iberautor/Festival Internacional del Nuevo cine latinoamericano, 2002.

<sup>141</sup> Como Saul Yelín, Julio García Espinosa, José Massip, Blas Roca, Alejo Carpentier, dentre atores e representantes do governo cubano.

<sup>142</sup> Carta de Glauber, enviada do Rio de Janeiro a Guevara, datada de 21/11/1962. FLORES, L. Op. Cit., p. 49.

<sup>143</sup> ATHAYDE, Felix de. “Dios y el Diablo en la Tierra del Sol”. *Cine Cubano* núm. 27, 1965, pp. 11-13. O crítico Ambrosio Fonet considera esse filme uma obra prima em “Sobre el cine y la literatura responden...”. *Cine Cubano* núm. 39, 1967, p. 2.

foi também a notícia de sua prisão pela ditadura brasileira, veiculada em 1966 pela revista *Cine Cubano*<sup>144</sup>.

Após ter realizado *Terra em Transe*, que foi considerado em Havana o melhor filme do ano, Glauber retomou, ainda em 1967, o roteiro de *América Nuestra*. Nesse ano estava em Paris e enviou para Guevara uma nova versão do ambicioso projeto que deveria contar com filmagens no Chile, Peru, Argentina e Uruguai. O filme, que seria “radical, épico e violento”, nos moldes de *Outubro* de Eisenstein, segundo Glauber, partiria da história dos Incas e terminaria com as guerrilhas, levando a mensagem de que era preciso “criar vários Vietnãs”, como pregava Che, para quem o filme seria dedicado. Glauber profetizava que o filme se converteria numa “História Prática Ideológica Revolucionária da América Latina”.<sup>145</sup>

Nessa nova versão de 1967, Glauber pedia que o *ICAIC* fornecesse a película virgem, condições para a dublagem, montagem e sonorização do filme. A co-produção seria secreta, estrearia no Uruguai, e renderia muitos dólares ao *ICAIC*, segundo o cineasta, mesmo em se tratando de um filme não muito barato: Glauber pedia, para começar, trinta mil dólares e um passaporte falso para garantir sua mobilidade durante as filmagens.<sup>146</sup> Sua ligação ideológica com Cuba e o movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano* era intensa, nessa época, e repercutia nos textos dessa fase: “A Revolução é uma estética”, “Teoria e prática do cinema latino-americano” e “Revolução cinematográfica e Tricontinental”, inspirados em discursos de Che, Fidel e na própria conferência *Tricontinental*<sup>147</sup>. A idéia da América Latina como pátria sem fronteiras internas, o anti-imperialismo e o compromisso com a denúncia e a revolução eram patentes nesses textos.

O governo cubano avaliou positivamente a nova versão do projeto, mostrando-se disposto a encampá-lo, como percebemos nessa recomendação de uma autoridade cubana para agentes cubanos que se encontravam em Paris: *Es necesario proteger a Glauber Rocha y evitarle problemas tanto en el orden personal como por virtud de la importância*

<sup>144</sup> No núm. 31-32-33, 1966, há dois artigos sobre a situação do cinema brasileiro, além de uma nota denunciando a prisão de Glauber, Joaquim Pedro, Mário Carneiro e outros participantes de um ato de protesto em frente ao Hotel Glória (Rio de Janeiro), em novembro de 1965, por ocasião da conferência do presidente Castello Branco numa reunião da Organização dos Estados Americanos. MANET, Eduardo. “Apuntes sobre el cine brasileño”, pp. 117-128 e GARCIA MESA, Hector. “El cine brasileño en Cuba”, pp. 129-133.

<sup>145</sup> Carta a Alfredo Guevara datada de 3 de novembro de 1967. Cf.: BENTES, I. (org) *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp. 303-306.

<sup>146</sup> Carta de Glauber enviada de Roma a Guevara, datada de 01/08/1967. FLORES, L. Op. Cit, pp. 59-61.

<sup>147</sup> BENTES, I. Op. Cit., p. 711.

que seguramente tendrá la obra que se propone realizar<sup>148</sup>. Em troca, o cineasta deveria demonstrar seu apoio a Cuba e Alfredo Guevara deixava claro que contava com sua participação no *Congreso Cultural de La Habana*, que seria realizado entre 4 e 11 de janeiro de 1968, no qual inúmeros intelectuais estrangeiros estariam presentes, como Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Angel Rama, Roque Dalton, René Depestre, etc.<sup>149</sup>

Glauber aceitou o convite e prometeu enviar um artigo que estava preparando especialmente para o evento, inspirado no ensaio *El socialismo y el hombre en Cuba*, de Che Guevara, mas acabou não cumprindo nenhuma das promessas. De toda forma, expressou seu apoio à decisão do governo cubano em abolir a propriedade intelectual em Cuba e às medidas tomadas no Caso Padilla, afirmando que era absolutamente contrário ao *vetetismo* intelectual.<sup>150</sup> No Congresso de 1968, em seu lugar, acabou participando o cineasta Ruy Guerra, recomendado por Glauber como representante do Cinema Novo, e que havia realizado, recentemente, *Os fuzis* (1966), exibido em Havana junto com *Terra e Transe* e vários outros filmes brasileiros<sup>151</sup>.

Glauber, recebia de Cuba muitas revistas e pedia livros de literatura cubana, enviando em troca seus filmes, algumas resenhas sobre estréias brasileiras e comentários gerais, nos quais não poupava farpas a seus desafetos, como o argentino Fernando Solanas (que considerava um demagogo), ou os brasileiros Rogério Sganzerla e os chamados “acadêmicos” da Escola de Comunicação e Artes da USP. Tais opiniões tiveram certo peso na visão do cinema brasileiro difundida pela revista *Cine Cubano*<sup>152</sup>, que reproduzia quase

<sup>148</sup> Carta datilografada, não assinada, provavelmente escrita por alto funcionário de relações exteriores, em 03/12/1967. Numa outra carta-relatório semelhante, de 07/12/1967, é informado que o ICAIC atenderá apenas sete dos itens solicitados por Glauber para realizar suas filmagens. Ambas as cartas foram encontradas pelo historiador Maurício Cardoso nas pastas com fotocópias de correspondências doadas por Alfredo Guevara à fundação *Tempo Glauber*.

<sup>149</sup> Cartas de Guevara enviadas de Havana a Glauber, datadas de 10/08/1967, 14/08/1967 e 07/10/1967. FLORES, L. *Un sueño compartido...*, Op. Cit., pp. 62-66, 68.

<sup>150</sup> Carta de Glauber enviada de Paris a Guevara, datada de 3/11/1967. Idem, p. 72

<sup>151</sup> Além de *Terra em Transe*, considerado o melhor filme do ano, os filmes brasileiros selecionados pelo ICAIC para serem exibidos em Cuba, nessa época, foram: *A grande cidade*, de Cacá Diegues; *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos; *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, *A falecida*, de Leon Hirzman, e *São Paulo S.A.*, de Luiz Sergio Person. *Cine Cubano*, núm. 42-43-44, 1967, p. 174.

<sup>152</sup> GARCIA MESA, Héctor. “El cine brasileño en Cuba”, *Cine Cubano* núm. 31-32-33, 1966, p. 129-133. Em 1971, quando se encontrava doente, no Chile, *Cine Cubano* publicou uma longa carta na qual Glauber se queixava dos detratores do Cinema Novo (Rogério Sganzerla, os críticos Jean-Claude Bernadet e Pietro Domenico, dentre outros) e elogiava o cinema cubano como “vanguarda do cinema socialista”. “Carta de Glauber Rocha” [enviada em maio de 1971 para Guevara]. *Cine Cubano* núm. 71-72, 1972, pp. 1-11.

integralmente os textos de Glauber e endossava seus protestos, como no caso da premiação em Cannes do filme *Blow Up* de Antonioni, que desbancou *Terra em Transe*<sup>153</sup>.

Em 1968, Alfredo Guevara veio ao Brasil para participar de um Seminário promovido pela UNESCO, na Universidade de São Paulo, e fazer contatos políticos clandestinos. Nessa ocasião, teve um breve encontro com Glauber, que antes disso, já anunciara ao cubano que estava reescrevendo, outra vez, o roteiro de *América Nuestra*, uma vez que a conjuntura política havia mudado.<sup>154</sup> Desde 1962, o governo cubano, promovia treinamentos para organizações que defendiam a luta armada<sup>155</sup> e, após a *OLAS*, Cuba havia estreitado laços com Ação Libertadora Nacional e com seu líder Carlos Marighella<sup>156</sup>. Em 1969, o tema da relação entre Cuba e os grupos armados seria explorado pela mídia, por ocasião da partida, para a Ilha, de vários prisioneiros políticos libertados (vários da ALN) mediante a troca imposta durante o seqüestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, no Rio de Janeiro<sup>157</sup>. Em sua viagem, em 1968, Guevara também tinha a missão de encaminhar um esquema organizado que contava com a solidariedade de padres dominicanos franceses e brasileiros para a retirada do país de militantes perseguidos<sup>158</sup>.

Glauber, nesse final dos anos 60, saiu do país e havia decidido passar uns tempos em Cuba, experiência que só se concretizaria, entretanto, em 1971. Nesse meio tempo, se envolveu em mais dois projetos (*O leão de sete cabeças* e *Cabezas Cortadas*), continuou pedindo ajuda ao *ICAIC* e recebeu impacientes cartas de Alfredo Guevara pedindo que precisasse a data que estaria disposto a viajar a Cuba, uma vez que o *ICAIC* e o governo cubano precisavam de alguma definição para providenciar a viagem e planejar a produção do filme<sup>159</sup>. Nessa época, Glauber procurava manter sua boa imagem em Cuba: usava muitos slogans políticos em suas cartas (como “Pátria o Muerte”), celebrava Carlos

<sup>153</sup> GABRIEL. “Cannes: ‘Blow up’ o ‘Tierra en Trance’”. *Cine Cubano* núm. 45-46, 1967, pp. 99-106.

<sup>154</sup> Carta de Glauber enviada do Rio de Janeiro a Guevara, de 1968, sem data. FLORES, L. Op. Cit., p. 85

<sup>155</sup> Os brasileiros que viajaram clandestinamente para Cuba para receber treinamento militar ou em caráter de exílio, principalmente a partir de 1968, provinham principalmente da ALN (Ação Libertadora Nacional), da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e do MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro). ROLLEMBERG, D. *O Apoio de Cuba à luta armada no Brasil*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2001, pp. 18-20.

<sup>156</sup> A ALN, entre 1967 e 1971 teve cerca de cem militantes treinados em Cuba, e recebeu ajuda financeira do governo cubano no Brasil. ROLLEMBERG, D. Op. Cit., pp.40, 45. Ver também RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. Op. Cit., pp. 39; 42; 63.

<sup>157</sup> Ver GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?*. 34ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

<sup>158</sup> RIDENTI, M. Op. Cit., pp. 152-154. Ver também BETTO, Frei. *Batismo de sangue*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira: 1983.

<sup>159</sup> Cartas de Guevara enviadas a Glauber de Havana, em 06, 18 e 25 /08/1969, e 09/09/1971. FLORES, L. Op. Cit., pp. 87-92, 115.

Marighella<sup>160</sup>, sugeria que Guevara mostrasse *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* a Fidel, e recomendava amigos guerrilheiros, como Itoby Alves Correa, de codinome Hélio.

Na Europa, o cineasta baiano era reverenciado como representante do tropicalismo e do *Cinema Novo*, o que levou Godard a convidá-lo para uma participação no filme *Vento do Leste* (1969-1970), do *Groupe Dziga Vertov* em que o cineasta baiano interpretou ele mesmo, numa cena concebida como uma metáfora da encruzilhada entre o cinema do “Primeiro” e o do “Terceiro Mundo”, que vale a pena descrevermos pois é muito paradigmática dos dilemas dos cineastas na época<sup>161</sup>. Nessa cena, uma mulher grávida (a atriz Isabel Pons), com uma câmera, caminha hesitante até Glauber, e pergunta: “- Desculpe-me por interromper sua luta de classes, mas você poderia me mostrar o caminho que leva ao cinema político?” Glauber, localizado numa encruzilhada, de braços abertos, como Cristo, cantando o refrão da canção tropicalista *Divino, maravilhoso* (de Gilberto Gil e Caetano Veloso), responde: “- Aquele é o caminho do cinema de Terceiro Mundo, um cinema perigoso, divino e maravilhoso, em que as perguntas são de cunho prático (...)”. A mulher dá alguns passos nessa direção, quando surge uma bola vermelha que rola até seus pés. Ela chuta, mas a bola volta. Desencorajada, recua, e toma “a trilha da aventura estética e da indagação filosófica”<sup>162</sup>.

Como a própria cena pressagiava, havia uma distância significativa entre as idéias de Glauber e os interesses do cinema europeu, que logo influenciara na sua decisão de ir para Cuba. Glauber via o cineasta europeu como derrotista, num “beco sem saída” em meio a experimentalismos distantes da ação e da emoção, e defendia que o Terceiro Mundo era o lugar mais frutífero da atualidade, uma vez que os cineastas fossem antropófagos, dialéticos e usassem a violência estética contra a fome e a miséria latino-americana. Godard, por sua vez, acusava Glauber de ter uma “mentalidade de produtor” e de negligenciar a autocrítica

<sup>160</sup> Em carta de Glauber enviada de Roma a Guevara, datada de agosto de 1969, o cineasta celebrava “O Brasil desperta com Marighella”. FLORES, L.Op. Cit., p. 93.

<sup>161</sup> AVELLAR, J. C. “Vento, barravento [Glauber e Godard na porta da usina Lumière]”. In *Grupo Dziga Vertov*. Op. Cit, pp. 79-87.

<sup>162</sup> MacBEAN, Roy. “Vento do Leste ou Godard e Rocha na encruzilhada”. In *Grupo Dziga Vertov*. Op. Cit., p.58. Ver também ALMEIDA, Jane de. “Abrindo latas de sopa Campbell’s” e “O amigo de Glauber [e Godard]”, esse último uma entrevista a Jean-Pierre Gorin publicada no caderno *Mais!*, do jornal *Folha de S. Paulo*, em 20/06/2004. Idem, pp.10-11, 52.

e questões teóricas, correndo o risco de repetir erros ideológicos do cinema ocidental<sup>163</sup>. Glauber defendia o monopólio estatal do cinema nacional como forma legítima de combater a cultura colonizadora e apoiava, naturalmente, casos como o *ICAIC* – que detinha toda a produção e distribuição do cinema em Cuba - já que o cinema lá produzido era revolucionário.

Vemos que na relação entre Cuba e Glauber havia um encontro de interesses: se era generosa a oferta do governo cubano ao cineasta baiano, interessava ao mesmo ter a personalidade mais famosa da cinematografia latino-americana a seu dispor. Aclamado na Ilha como membro da ALN<sup>164</sup>, Glauber apoiava a política cultural cubana, ao protestar contra a passividade do intelectual, desgostoso de sua experiência com a *Embrafilme* (1970), e ao reiterar teses como a do “pecado original”<sup>165</sup>.

Glauber morou em Havana entre novembro de 1971 e dezembro de 1972, num hotel cinco estrelas (*Habana Libre*), com automóvel oficial e todo o aparato do *ICAIC* a sua disposição. Acabou se casando com a cubana Maria Tereza Sopeña, jornalista da *Prensa Latina*, com quem viveu até setembro de 1973. Uma vez em Cuba, Glauber, se deu conta de que deveria “falar a língua” da militância política e assumiu a posição de porta-voz do internacionalismo. Em inúmeras entrevistas, algumas delas publicadas por seu filho Eryk Rocha<sup>166</sup>, vemos, entretanto, que Glauber fazia uma paradoxal combinação de jargões políticos com as propostas presentes na *Estética do Sonho* (ensaio-manifesto apresentado na Universidade de Columbia, EUA, 1971) aconselhando os cineastas a se abrirem ao misticismo libertador latino-americano, já que a mais forte arma do revolucionário era o “irracionalismo”.<sup>167</sup> Tais idéias, entretanto, só teriam maior acolhida em Cuba, no final dos anos 70, quando a realização do *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano* (1979), e a

<sup>163</sup> MacBEAN, Roy. Op. Cit. pp. 61, 75.

<sup>164</sup> Alfredo Guevara conta que foi ele quem intermediou o contato de Glauber com a ALN, e que a organização o aceitou em 1971, quando o cineasta morava em Cuba. FLORES, L. Op. Cit., p. 9.

<sup>165</sup> Carlos Lamarca registrou em seu Diário, em 1971, que, segundo Glauber, “a intelectualidade é sempre assim, pára no caminho: ‘já deu tudo’, ou seja, nada”. Diário de Carlos Lamarca, 29 de junho – 16 agosto de 1971. Folhetim, núm. 543, p. B1-B12, *Folha de S. Paulo*, 10/07/1987. Apud RIDENTI, M. *O fantasma...* Op. Cit., p. 162.

<sup>166</sup> Eryk, após estudar algum tempo na *Escuela Internacional de Cine y Televisión*, em Cuba, realizou, em 2001, a partir de imagens arquivadas pelo *ICAIC* o documentário *Rocha que voa*, que trás duas entrevistas feitas a Glauber em 1971: uma por Jaime Sarusky e Alfredo Guevara, outra pelo cineasta Daniel Díaz Torres, publicadas em ROCHA, E. *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

<sup>167</sup> Entrevista de Glauber Rocha a Miguel Torres, em 1970, para *Cine Cubano*, núm. 60/61/62. Apud AVELLAR, C. Op. Cit. pp. 88; 90.

circulação de outros cineastas, melancólicos com a esquerda e entusiasmados pela contracultura<sup>168</sup>, facilitariam uma maior abertura estética.

Apesar das negociações que já se estendiam por anos, o ICAIC desistiu do projeto *América Nuestra* no início dos anos 70 e sugeriu que o cineasta viesse a Cuba e se engajasse num projeto apresentado pelo cineasta brasileiro Marcos Medeiros, ex-líder estudantil comunista. Esse projeto de Medeiros, do qual Glauber acabou se tornando co-roteirista e co-diretor<sup>169</sup>, resultou no filme *História do Brasil*, iniciado em Cuba, em 1971 e precariamente finalizado em 1974, em Roma. Glauber não ficou nada entusiasmado com a idéia de se engajar num projeto que não fosse seu, e deixou isso claro a Guevara:

*(...) él [Marcos Medeiros] me invitó a participar pero francamente le expliqué que, aunque consideraba importante su proyecto, tenía una idea propia cuyo tema trataba de la situación política de América Latina. Le expliqué que, en mi caso particular, mi acción política nacía de mi visión cinematográfica, no de una simple instrumentalización didáctica de mi trabajo (...) El proyecto de Marcos Medeiros es importante y merece del ICAIC el mayor interés, pero debe ser considerado como un proyecto independiente del mío (...) si fuera posible la realización de mi proyecto paralelo al de Marcos, será muy bueno*<sup>170</sup>.

Um relatório oficial cubano, escrito em Roma e datado de setembro de 1971, sugere que os passos de Glauber eram acompanhados de perto por agentes do governo, que provavelmente ficavam a par do conteúdo dessas cartas. Nesse relatório, era descrita a posição de Glauber em relação a Marcos e mencionados os contatos que o cineasta andava fazendo em vários países, para viabilizar suas próximas produções, uma vez que achava a idéia de Marcos “limitada”, “mesquinha” e não queria ser “censurado irracionalmente”<sup>171</sup>.

Entretanto, sem conseguir o aval para um projeto próprio, Glauber passou a desenvolver *História do Brasil*, que a princípio, deveria ser uma espécie de documentário em sete capítulos de uma hora, feitos para a TV a partir de colagens de trechos de filmes

<sup>168</sup> Como o argentino Fernando Birri, que desde 1974 integrava o Comitê de Cineastas Latino-americanos, com sede em Havana e em 1978, difundia um manifesto para o lançamento de seu filme *Org* (1967-1978), intitulado “Manifesto del Cosmismo o Comunismo Cósmico”, com aspectos semelhantes aos da Estética do Sonho. Ver análise desse filme em LIMA, M. Op. Cit, pp. 91-150.

<sup>169</sup> Esse filme é o objeto da pesquisa de Doutorado de Maurício Cardoso, em andamento no Departamento de História da USP sob o título “Exílio e Revolução: as concepções de história na obra de Glauber Rocha – uma análise do filme História do Brasil (1972-1974)”.

<sup>170</sup> Carta de Glauber enviada de Roma a Guevara, datada de 09/09/1971. FLORES, L. Op. Cit., pp. 118-120.

<sup>171</sup> A transcrição total do documento, encontrado no Tempo Glauber, foi feita por CARDOSO, M. Relatório de Qualificação, História Social – FFLCH-USP, digit, novembro 2005, p. 25.

pertencentes ao acervo do Instituto e outros materiais que contribuíssem para sintetizar a história brasileira, de 1500 à década de 70. Paralelamente a esse trabalho com Medeiros, que avançou muito lentamente, Glauber aproveitou o *ICAIC* para montar seu filme *Câncer* (iniciado em 1968, no Brasil) e para publicar seus escritos. Além disso, cumpria seus deveres de “celebridade” participando de debates, encontros com estudantes, entrevistas e idealizava um novo projeto, *A Idade da Terra*, encaminhado ao *ICAIC*, em 1972. Ao propor esse novo filme, Glauber esclarecia ao Instituto se tratar de um projeto bastante coletivo, mas defendia sua necessidade de ter total liberdade para a realização<sup>172</sup>

A resistência do *ICAIC* em encampar *América Nuestra*, estava relacionada, a nosso ver, a diversos fatores, principalmente políticos. Lembremos que no ano de 1971 realizou-se o *Congreso Nacional de Educación y Cultura*, que tornou mais rígida a política cultural iniciada em 1968, em relação aos intelectuais e artistas, incluindo cineastas. A imprevisibilidade do cineasta já ficara evidente, ao longo dos anos 60, na sucessão de desencontros e compromissos não cumpridos. Além disso, em 1970, o governo cubano havia recuado alguns passos em relação a seu compromisso de “exportar a Revolução” para todo o Terceiro Mundo<sup>173</sup> e aspirava a integração de Cuba ao *Comecon*, num contexto em que se tornava também cada vez mais dependente do bloco socialista. Dessa forma, a política terceiro-mundista voltada para o Brasil<sup>174</sup> e à América Latina de um modo geral, perdia espaço para os interesses cubanos na África (principalmente voltados a países que já contavam com alguma colaboração da URSS) e para a adequação do país ao socialismo nos moldes soviéticos.

Em Cuba, Glauber acabou se conectando a esse universo militante e acreditamos que a intenção do governo cubano em associá-lo a Marcos Medeiros tenha sido a de

---

<sup>172</sup> Carta de Glauber ao *ICAIC*, data de 09/-3/1972, reproduzida em SARNO, G. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC/Rio Filme, 1995, pp. 95-106.

<sup>173</sup> Firma um acordo em 04/08/1970, pelo qual Cuba não atacaria países vizinhos, e os Estados Unidos não invadiriam a Ilha. MONIZ BANDEIRA, L. A. *De Martí a Fidel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 589.

<sup>174</sup> As relações políticas do governo cubano com a ALN se tornavam conturbadas, nesse período: em 1971 ocorria uma cisão nessa organização, e dela derivara o chamado “Grupo da Ilha”, formado por dissidentes (28 militantes banidos, dentre os quais muitos haviam sido militantes do PCB antes de ingressarem na ALN). Esse grupo, mais afinado com a orientação cubana, defendia que fosse dada prioridade à guerrilha rural, dentre outras divergências com a direção da ALN. Após esse racha, militantes de ambas as facções decidiram voltar ao Brasil através de esquemas organizado pelos cubanos, sem entretanto, obterem quaisquer resultados positivos nas poucas investidas articuladas no país. Ver: ROLLEMBERG, D. Op. Cit.

garantir que o cineasta contribuísse com um filme de parâmetros políticos aceitáveis. Glauber, mesmo dizendo-se adepto do marxismo, encampando o discurso internacionalista e aceitando trabalhar com Medeiros, não abria mão de sua verve boêmia e “libertária” (que incluía festas, consumo de drogas e bebidas), como atestam suas biografias<sup>175</sup>. Em dezembro de 1972 o cineasta acabou deixando a Ilha. As insatisfações pessoais com a precariedade econômica e a cobrança de maior rigidez política e comportamental, bem como o desejo de realizar seus projetos individuais certamente pesaram nessa decisão.

O final da temporada de conciliação entre o cineasta e o governo de Fidel Castro<sup>176</sup>, ocorreu sem que o filme tivesse sido terminado. Na versão “final” de *História do Brasil*, dois anos depois, o nome do ICAIC não consta nos créditos do filme, mesmo tendo sido vital a colaboração desse instituto para sua viabilização<sup>177</sup>. Além de não ter sido finalizado em Cuba, é provável que a estrutura disforme dessa obra, ora épica e didática, ora alegórica, tenha desagradado os cubanos e levado a direção do Instituto a preferir não aparecer vinculada àquela produção. Além de trechos de filmes (brasileiros e cubanos), fotos, iconografia, documentação histórica, citações orais de ensaios sociológicos, literatura nacional e várias outras fontes, o filme trazia uma narração didática independente do discurso visual, o que o tornava bastante árduo e retórico, dando a impressão ao espectador, em alguns momentos, de ser propositalmente confuso e provocativo. Ao final, *História do Brasil* ficou com aspecto de obra inacabada, com uma forma esdrúxula que abarcava documentário didático e monólogo opinativo ao estilo de Godard, destoando das produções de Glauber dessa fase.

Não parece ter havido, entretanto, uma ruptura entre o Instituto e o cineasta, pois entrevistas e artigos de Glauber continuaram sendo publicados na *Cine Cubano*<sup>178</sup>. A memória cubana e brasileira da experiência de Glauber em Cuba, sistematizadas por Eryk

<sup>175</sup> BENTES, I. Op. Cit., p. 50; GOMES, João C. T. *Glauber Rocha; esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, pp. 357-362. PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996, p. 68.

<sup>176</sup> PAIVA, M. “A esquerda sucumbe”. *Folha de S. Paulo*, 05/05/1996, p.7.

<sup>177</sup> O filme foi finalizado em Roma, por Marcos e Glauber, em outubro de 1974, com a ajuda do produtor Renzo Rossellini, tendo sua duração inicial de sete horas diminuída para menos de três horas. Marcos e Glauber mantiveram a correspondência com Guevara e chegaram a pedir recursos ao ICAIC, na Europa, para terminá-lo. Ver: Carta de Glauber, enviada de Roma a Guevara, datada de setembro de 1973. Apud *Un sueño compartido*, p. 121-124. Carta de Marcos Medeiros, de Argel, a Guevara, datada de 01/01/1974, arquivada no *Tempo Glauber*. Ver também: CARDOSO, M. Relatório de Qualificação. Op. Cit., p. 34.

<sup>178</sup> DÍAZ TORRES, Daniel. “El león tiene siete cabezas: una conversación con Glauber Rocha”. *Cine Cubano* núm. 71-72, 1972. pp. 131-136.

Rocha e Alfredo Guevara, procuram celebrar essa temporada do baiano no *ICAIC*, apagando as tensões e decepções. Na apresentação do livro *Un sueño compartido*, Guevara descreve um Glauber Rocha tipicamente militante, e menciona *História do Brasil* como se tivesse sido um filme produzido sem problemas. De toda forma, percebemos nessa experiência de Glauber na Ilha que, apesar das regalias oferecidas ao cineasta, e a ajuda para a montagem de um filme nada didático como *Câncer*, o Instituto procurou “monitorar” a produção do cineasta, em função da política cultural.

À semelhança do que constatamos ao abordarmos o caso de Nicolasito, percebemos que Glauber foi tratado de forma especial, no Instituto, mas teve esse privilégio condicionado à adequação de sua obra a parâmetros estabelecidos. O *ICAIC* não assumiu completamente o experimentalismo glauberiano e o risco que significaria “dar carta branca” a um cineasta tão genial quanto imprevisível. Mais que Nicolasito, entretanto, o cineasta cooperou, procurou se ajustar aos limites - como também fez, nessa época, Sara Gómez - mas sua obra “engajada” não se concretizou e nem satisfez, resultando num filme verborrágico e, a nosso ver, ideologicamente provocativo. Ao que parece, assim como a direção do *ICAIC*, Glauber cedeu até certo limite: ao lhe ser negada a possibilidade de filmar seu próprio conceito de filme engajado - *América Nuestra* -, encampou um projeto alheio, mas apenas até certo ponto.

As trajetórias individuais de Sara, Nicolás e Glauber nos permitem entender melhor a relação entre o *ICAIC* e a política cultural do governo, tão marcada pelas regras como pelas exceções. Vimos que a “depuração” que atingiu o meio cultural resultou, no Instituto, numa nova postura dos cineastas e da direção, visível também nas temáticas dos filmes. Alfredo Guevara reviu sua posição contrária ao realismo socialista e se adequou ao novo discurso, endossando publicamente os encaminhamentos tomados nos Congressos de 1968 e 1971. Dentro do Instituto, porém, manteve uma certa tolerância com os experimentalismos dos cineastas – principalmente quando havia outros fatores que favoreciam essa tolerância, como o parentesco de Nicolasito ou o prestígio de cineastas como Alea e Glauber. Essa tolerância se revelou na produção de filmes distantes do realismo socialista e ambíguos (independente dos revezes que marcaram sua exibição), como *Un día de noviembre*, *Memórias del subdesarrollo* ou *De cierta manera*. Empreendendo essa adaptação do discurso, o Instituto, no início da década de 70, manteve

sua condição privilegiada, uma vez que existia a mediação, exercida pela direção, entre as leis impostas e a prática dos cineastas. No decorrer dessa década, entretanto, novas alterações de política cultural incidiram sobre essa mediação e abordamos suas causas e efeitos no próximo capítulo.