

Cap. 6 - O “cinema popular” e os efeitos da crise do socialismo em Cuba

1. Anos 80: flexibilização e mudança no ICAIC

Na década de 80 houve uma série de transformações no *ICAIC*, decorrentes não só das mudanças gerais na política cultural do governo cubano, como de novidades específicas do meio cinematográfico, como o início da realização dos festivais de cinema latino-americano em Havana, a partir de 1979. Esses festivais, a preparação e a circulação gerada por eles tornaram o Instituto um centro de gravidade da produção cinematográfica da América Latina, o que trouxe, naturalmente, implicações para a indústria cubana. Ao mesmo tempo, o desgaste de certas fórmulas de cinema “politizado” fartamente utilizadas desde os anos 60, também evidenciadas nos festivais, levou os cineastas cubanos a explorarem novos recursos e a buscarem maior proximidade dos interesses populares.

Outra mudança fundamental ocorreu na direção do Instituto. Em 1982, houve a transferência de Alfredo Guevara do meio cinematográfico para o diplomático. Essa destituição de Guevara estava relacionada, dentre outros fatores, à repercussão negativa do filme *Cecilia*, de Humberto Solás, concebido como uma superprodução. Ainda que em sintonia com temas convencionais e admitidos pela política cultural, esse filme se tornou o pivô de uma forte discussão sobre o papel do *ICAIC*, que extrapolou esse problema específico. Essa discussão foi um dos momentos de tensão no jogo de forças instituído entre a direção do Instituto e o governo, na ocasião da criação do *MINCULT*. O *Caso Cecilia*, além de espelhar o desgaste político de Alfredo Guevara, fez ressuscitar, nos anos 80, vinte anos depois da polêmica em torno de *Soy Cuba*, o debate sobre o processo de produção, mais precisamente a questão da co-produção no *ICAIC*.

A direção do Instituto foi assumida por Julio García Espinosa, que implementou uma estratégia administrativa mais populista e “democrática”, marcando uma nova política de produção. Sua linha administrativa, que reforçou uma tendência já esboçada no final dos 70, como vimos no capítulo anterior, valorizou os temas relacionados ao cotidiano, as questões comportamentais e o melodrama para abordar problemas da contemporaneidade. Paralelamente a essa implementação, emergiu o desejo coletivo dos cineastas, em sintonia

com outros setores culturais (arte, literatura, artes plásticas), em recuperar a liberdade – e a autonomia - perdidas e em reviver o momento criativo dos anos 60.

Além dessas mudanças internas, incidiu sobre o cinema cubano, principalmente a partir de 1985, o peso de uma conjuntura externa desfavorável a Cuba em termos políticos e econômicos. O socialismo era colocado em cheque no Ocidente, devido à profunda crise da URSS, que atingia o bloco dos países socialistas como um todo. Como se não bastasse, Cuba tinha vivenciado, há pouco tempo, o grande êxodo pelo porto de *Maríel*, episódio que legara uma mácula pesada na imagem da Revolução. Se, na virada da década de 60 para a de 70, o governo cubano havia deixado de contar com o apoio de inúmeros intelectuais estrangeiros, anteriormente seus simpatizantes, em função do *Caso Padilla* e do acirramento da política cultural, os anos 80 começaram com uma perda maior, nesse sentido: com o episódio do êxodo houve a constatação, por um grupo bem mais amplo, de que algo “não ia bem” na Ilha de Fidel. Em vista disso, no final do ano de 1980, sob um clima bastante turbulento, foi realizado o *Segundo Congreso del PCC*, que apresentou um balanço das causas do fenômeno *Maríel*.

Nesse balanço, pouco crítico, as causas diagnosticadas foram, sinteticamente, as influências do consumismo difundido pela mídia, a tradição histórica de emigração cubana para os Estados Unidos, a pobreza em determinados bairros e outros fatores mais “econômicos” e “morais” do que políticos. Ideologicamente, era muito custoso admitir que muita gente *preferia* arriscar o futuro incerto como imigrante dissidente na “América” a permanecer em Cuba. Como providência em relação a esses problemas, foram instituídos mercados livres camponeses para minimizar a penúria econômica, dentre outras ações paliativas. Quanto às questões internacionais, o Partido e Fidel Castro continuaram a denunciar o imperialismo norte-americano, por um lado, e a apoiar as ações imperialistas da URSS, por outro, como a invasão soviética no Afeganistão. A crise do socialismo era tratada, a *grosso modo*, como um fenômeno distante de Cuba. Esse assunto, entretanto, não tardou a ser discutido na Ilha; e nesse contexto, as artes em geral e o cinema passaram a catalisar o clima de temor, a instabilidade econômica que se aprofundava e a insegurança em relação ao futuro do socialismo no país.

Apesar disso o Segundo Congresso inaugurou, ainda que de forma não declarada, a adoção de uma disposição mais liberal na política cultural em comparação com a década

anterior. Enquanto a marca dos anos 60 havia sido o cosmopolitismo, a euforia criativa; a dos 70 tinha sido o necessário jogo de cintura, a sobrevivência diante do acirramento do controle no meio cultural e no ICAIC. Os anos 80, por sua vez, trouxeram maior abertura e certa flexibilização no meio cultural, resultante do baque provocado pelo episódio *Mariel* e da distribuição de oportunidades decorrente da re-estruturação provocada pelo MINCULT. Tal flexibilização também decorria de uma nova realidade econômica que ganhava forma: a incerteza em relação à continuidade do apoio econômico fornecido pela URSS e a inevitável limitação de recursos, que implicava na busca de saídas alternativas.

O aumento da tolerância no meio cultural (aumento que deve ser, naturalmente, relativizado, uma vez que o parâmetro herdado da década anterior havia sido a realidade do “qüinqüênio cinza”) não significou um ganho sensível de qualidade artística, nos anos 80, no cinema. À dificuldade econômica se somou um evidente desgaste da dramaturgia cinematográfica que, a despeito de certa vontade dos cineastas e roteiristas em reviver a fase dourada do cinema cubano, atravessava um período pouco criativo, com exceção de alguns poucos roteiros e filmes que se destacaram¹. São visíveis, mais nessa época que em outras, as interpretações insatisfatórias dos atores, o excesso de verbosidade nos diálogos, a deficiência ou o artificialismo dos roteiros². Há várias hipóteses sobre essa queda de qualidade do cinema cubano: o prolongado isolamento de Cuba, que implicou num grande distanciamento da cinematografia européia; o legado do autoritarismo dos anos 70, que contribuiu para uma certa paralisia criativa e a autocensura generalizada; o considerável índice de profissionais que emigraram e, principalmente, a influência crescente da

¹ ÉVORA, Jose Antonio. “Cielo a estribor. Notas para un estudio del largometraje de ficción cubano en los años 80.” *Cine Cubano* núm. 138, 1994, pp. 14-21. Esse crítico enfatiza três produções principais na década de 80: a animação *Vampiros en La Habana* (1985) de Juan Padrón, *Plaff o Demasiado miedo a la vida* (1988) de Juan Carlos Tabío e *Papeles Secundários* (1989) de Orlando Rojas. Além dessas, considera interessantes: *Cecilia* (1981) e *Amada* (1983) de H. Solás, *Polvo Rojo* (1981) e *Lejanía* (1985) de Jesús Díaz, *Se permuta* (1983) de J. C. Tabío, *Hasta Cierta Punto* (1983) de T. G. Alea, *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984) de Rolando Díaz, *Una novia para David* (1985) de Orlando Rojas, *Clandestinos* (1987) de Fernando Pérez e *La bella del Alambra* (1989), de Enrique Pineda Barnet.

² Em vista desse problema, Ambrosio Fornet propôs o seguinte método para elaboração de um roteiro de qualidade: 1) fazer um resumo do tema do filme, 2) escrever a sinopse do argumento, 3) determinar o “Ponto de Vista”, especificando objetivos, problematizações e as questões essenciais com o diretor, 4) elaborar o *tratamiento*, isto é, a sinopse ampliada do argumento; 5) solicitar a contribuição dos atores (que devem, nesse estágio, escrever as autobiografias ficcionais dos personagens) e dos pesquisadores (que devem realizar entrevistas, prover o diretor de documentação e outros materiais complementares) e, por fim, 6) fazer o *Proyecto de estructura* ou *scaletta*, ou seja, a montagem da história seqüência por seqüência. “Con Teresa, punto y seguido...” *Cine Cubano* núm. 97, 1980, pp. 113-127.

dramaturgia televisiva. Esses problemas e o momento da política cultural vivido na Ilha, impeliram os cineastas a buscarem no teatro e em outras linguagens artísticas algumas saídas estéticas e temáticas para a apatia do cinema.

A necessidade de se empreender projetos mais econômicos também influenciou nessa busca. A irradiação da crise econômica e política do Bloco Socialista, em franco processo de desagregação, resultou em grandes dificuldades materiais para o Instituto, no decorrer da década. Passou a haver escassez de equipamentos e falta de verbas para a importação de peças de reposição como lentes, filtros, câmeras, lâmpadas e outros itens essenciais na produção fílmica. Além disso, o aumento do padrão técnico, imposto pela TV e pelo novo tipo de produção (vídeo), não era acompanhado, na mesma velocidade, pela aquisição de conhecimentos por parte dos profissionais que agora necessitavam se atualizar.

A crise afetou especialmente três seções de produção do ICAIC: *Cámara*, *Maquinado* e *Sonido*. A urgência de solucionar problemas práticos e materiais resultou, inclusive, na criação, dentro do Instituto, de um núcleo da ANIR – *Asociación Nacional de Innovadores y Racionalizadores*, cuja função era encontrar soluções e “jeitinhos” para minimizar os problemas que dependiam da importação de materiais e equipamentos, antes provenientes da URSS e da RDA, principalmente³. Artistas e cineastas foram convidados a improvisar para manter suas atividades. Assim, a necessidade econômica se transformou em apelo à criatividade, o que colaborava para aumentar a flexibilização no campo da cultura. Além disso, os intelectuais que ficaram na Ilha, não tentando partir para o exílio durante ou logo após *Mariel*, foram “recompensados” politicamente com uma certa permissividade que, simbolicamente, retribuía a “fidelidade” à Cuba. Aproveitando essa brecha, isto é, certa suavização da repressão, os cineastas deixaram a autocensura de lado, e passaram a se manifestar com maior transparência, talvez em virtude de já não terem muito a perder. Essa abertura favoreceu a expressão também daqueles que não estavam dentro do ICAIC, como veremos.

A movimentação cultural que aflorou nas artes plásticas e na literatura (que comentamos no capítulo anterior), serviu de estímulo também para os cineastas amadores e para o crescimento do movimento cineclubista. Estes se beneficiaram especialmente da

³ CHAVEZ, Rebeca. “Multiplicación de la imaginación”. *Cine Cubano* núm. 108, 1984, pp. 68-72.

atuação do *Taller de Cine y Vídeo de la Asociación Hermanos Saíz*⁴ que, ao se constituir como um grupo externo ao *ICAIC*, formado por diversos profissionais (diretores amadores, críticos, técnicos desempregados, cinéfilos etc) também voltados para a realização de filmes de ficção (ainda que fossem curtas), contribuiu para desafiar estética e politicamente o próprio Instituto. Dentro da Associação e no âmbito dessa proposta de “desafio”, se formou e ganhou destaque o grupo amador denominado *Ritual*, que nos anos 90 seria acusado de contra-propaganda e de desacato a Fidel Castro, depois de abordar, em vários curtas, alguns problemas da sociedade cubana como a uniformização comportamental da juventude, a desinformação e outras insatisfações usando, dentre outros recursos, uma linguagem plástica abstrata, metafórica e performática de artistas convidados⁵. Os integrantes do grupo assim se definiam, nos anos 80: “*Ritual surge casi como una guerrilla. Nos constituimos para el triunfo del mejor cine (...) como acusados, fiscales o testigos de nuestro tiempo, siempre tendremos como divisa la pasión de enfrentar los rezagos del pasado, lo mal hecho de ayer y de hoy...*”⁶

Além das produções do grupo *Ritual*, a filmografia de Tomás Piard, diretor que realizou o primeiro longa-metragem de ficção do movimento cineclubista (o filme *Ecos*, de 1987), ou obras pontuais como o impactante curta-metragem *Basura* (1989) de Lorenzo Regalado, constituíram marcos de uma cinematografia “de protesto”, admitida, paradoxalmente, pelo Estado cubano⁷.

Não era a primeira vez, e nem seria a última, que veríamos esse mecanismo de “incorporação” pelo Estado de movimentos ou expressões culturais: dentro do *ICAIC*, acompanhamos, neste trabalho, alguns exemplos de cineastas e filmes críticos que foram admitidos, dentro de certos limites. Essas evidências, especialmente abundantes no meio

⁴ A *Asociación* ou *Brigada Hermano Saíz* existia desde 1962 como uma espécie de departamento “jovem” e “amador” da *UNEAC*, com o objetivo de estimular novos talentos. Nos anos 80 adquiriu notável importância, chegando a realizar muitas oficinas e a abrigar centenas de amadores em cinco seções: Literatura, Artes Plásticas, Rádio e Televisão, Música, Cinema e Artes Cênicas. *La Política Cultural de Cuba*. Op. Cit., p. 23.

⁵ Participaram das produções do grupo Juan E. González (Juan-Si), Jorge Crespo, Ramón García e Marco Antonio Abad, segundo depoimentos desses dois últimos, exilados nos Estados Unidos, no documentário *The Broken Image* (1995), de Sérgio Giral. A trilogia de curtas composta por *Ritual para un viejo lenguaje* (1988), considerada uma obra-manifesto do grupo, *Ritual para una identidad* (1989) e *Ritual y resurrección*; bem como *Un día cualquiera* são exemplos de suas produções.

⁶ Depoimento de Marco A. Abad em GARCÍA BORRERO, J. A. *Guia crítica...*, Op. Cit, p. 293.

⁷ Ver PARANAGUÁ, P. A. “Nuevos desafíos del *Cine Cubano*”. Separata da revista *Encuadre*, Venezuela, julho 1991, p. 20. e ÉVORA, J. A. “El cineaficionado Tomás Piard, el ilustre desconocido”, *Juventud Rebelde*, 28/10/1988, p. 9.

cinematográfico, reforçam nossa tese de que o *ICAIC* sempre foi uma instituição privilegiada. Como tal, deteve relativa autonomia desde sua criação até sofrer um abalo dessa condição ao ser subordinado ao *MINCULT*. Entretanto, como veremos, o Instituto recuperou paulatinamente essa autonomia a partir de 1982 até os anos 90, porém enfrentando momentos de crise política e uma conjuntura bastante peculiar de falência econômica do Estado.

A flexibilidade demonstrada pelo governo cubano em relação ao cinema amador, nesse período, também se fez sentir dentro do Instituto. Tal disposição é compreensível, uma vez que o governo, alvo de uma pressão que emanava de diversos setores culturais (resultante da busca por espaço, pelas novas gerações), e sem muita “moeda de troca” para negociar, principalmente diante da queda de prestígio, da crise econômica e do abalo do apoio popular pós-*Mariel*, alargou sua tolerância em relação à produção. Foi produzida, então, no *ICAIC*, uma leva de filmes alegóricos e contundentes em termos de crítica social e política. Dessa leva, vários filmes chegaram a público mas outros foram difundidos apenas precariamente, ou nem chegaram às principais salas de cinema do país, devido à ação da censura. Os casos mais famosos desse período são *Techo de vidrio* (1982), de Sergio Giral, *Hasta Cierta Punto* (1982) de Tomás Gutiérrez Alea, as comédias corrosivas de Juan Carlos Tabío e, já no irromper da década seguinte, *María Antonia* (1990), também de Giral e *Alicia en el país de las maravillas* (1991), de Daniel Díaz Torres. Esses filmes, mais que os dos anos 70, retratavam a realidade incerta do socialismo cubano e velhas questões como o papel do intelectual e a relação entre o indivíduo e a sociedade opressiva.

Em alguns deles, caso das comédias que extraíam o humor de situações absurdas (como em *Se Permuta*, de Tabío, ou *Alicia...*, de Díaz Torres) o sarcasmo passava a substituir a ironia. Via de regra, quando a tônica não era o sarcasmo, era o amargor, a melancolia. Particularmente a melancolia passava a ser a principal chave de interpretação dos filmes de Tomás Gutiérrez Alea, aos quais dedicamos novamente atenção, nesse capítulo. Para se entender esse novo “estado de espírito” que predomina no cinema, há que se considerar diversos fatores políticos, econômicos e dentre eles, o fato de que, nessa época, muitos cineastas do *ICAIC*, principalmente aqueles que freqüentavam festivais internacionais, tiveram contato com obras – documentais, na maioria - de cineastas cubanos exilados nos Estados Unidos. Dentre as obras produzidas por cineastas cubanos exilados, se

destacam aquelas realizadas por Orlando Jiménez Leal como *El Súper* (1979), em parceria com León Ichaso, que abordava a vida de cubanos radicados em Nova York. Desse cineasta havia ainda *La otra Cuba* (1983) e o mais famoso de seus documentários, *Conducta Impropia* (1984), em parceria com Néstor Almendros. Nos anos 90, também surtiu grande impacto o seu polêmico filme *8-A* (sobre o *Caso Ochoa*), que retomaremos mais adiante.

Outros filmes dos cubanos “de fora” como *Lady’s Home Journal* (1972), de Fernando Villaverde; *Tent Ciy* (1980), de Mañuca Villaverde (sobre os homossexuais cubanos exilados nos EUA), e o documentário realizado por Sergio Giral sobre o ICAIC e a trajetória de cineastas exilados: *Cuba: The Broken Image (La imagen rota)*, de 1995, definiam um cinema cubano “do exílio” que, direta ou indiretamente, chegava aos cineastas da Ilha. Evidentemente, o discurso dessas obras era agressivo contra o governo cubano e predominava o tom de denúncia em relação a diversos aspectos do Estado e da política cultural, dando vazão ao inconformismo, ao ressentimento e aos protestos daqueles que haviam partido. Muitos haviam sido excluídos (ou se excluíram) do regime por questões ideológicas, políticas, comportamentais ou por simplesmente não terem conseguido acesso ao principal meio de se fazer cinema, em Cuba: o ICAIC. Ex-colegas desses cineastas no Instituto procuraram, de uma maneira ou de outra, dialogar com essas produções, resultando num debate essencialmente cinematográfico, que ainda carece de ser esmiuçado e estudado, no qual o sarcasmo e a melancolia dão o tom, como veremos nos itens finais deste capítulo.

1. 1. O Festival do NCL em Havana

A realização anual, em Havana, do *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (FINCL)* a partir de 1979, que abordamos no terceiro capítulo, ressignificou o papel do cinema cubano internacionalmente e o “status” do ICAIC junto à crítica e aos produtores estrangeiros. Esse evento, antes de passar a ser realizado em Cuba, não tinha um país sede e nem periodicidade exata. O sucesso do popularmente chamado “Festival de Havana” aumentou, por assim dizer, a “expectativa de vida” do velho *nuevo cine latino-americano* e propiciou o aumento das co-produções de longas-metragens e nova abertura do Instituto a realizadores estrangeiros. Além disso, os organismos que

orbitavam em torno do Festival e do *NCL*, integrados por fortes representantes cubanos, como o *MECLA*, Mercado Comum do Cinema Latino-americano, criado em 1980 e o Comitê de Cineastas Latino-americanos, criado em 1974, que gerou a *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, em 1985, com sede em Havana, fortaleceram o papel do Instituto e o prestígio do governo cubano na América Latina⁸. Em Cuba, esses organismos facilitaram a realização de co-produções – que chegaram a representar, a partir de 1982, um terço de toda a produção do *ICAIC*, e nos anos 90, significaram um ponto de apoio fundamental para a sobrevivência dos cineastas cubanos⁹. A combinação Festival - *ICAIC* - Fundação foi, portanto, uma boa saída política e comercial para o cinema cubano e para a revitalização de uma amortecida “política da boa vizinhança” em moldes cubanos.

O festival anual, além de atrair cineastas, produtores e capital estrangeiro (fundamental para o país, nesse momento em que perdia gradativamente o mecenato externo da URSS), transformaria o *ICAIC* numa espécie de bóia dupla de salvação, na qual se agarraram dois grupos de “náufragos”: os cineastas do “Terceiro Mundo” (peruanos, bolivianos, nicaragüenses, colombianos etc) identificados ao *NCL* e que não contavam com apoio estatal algum em seus países, e os cineastas cubanos desprovidos do amplo apoio estatal de outrora, e que se esforçavam, agora, para conseguir parceiros.

A centralização do *NCL* em Havana, tendo o *ICAIC* alçado à categoria de “sede”, contribuiria também para fundir, na historiografia e na memória fixada sobre o período, a identidade do cinema cubano com a do *nuevo cine latino-americano*. Identidade essa que indiferenciava presente e passado: o *NCL* parecia ter sido sempre o mesmo ao longo da história. Nessa época, o crítico de cinema Michael Chanan reconhecia que Havana havia se tornado o epicentro do cinema latino-americano e afirmava que talvez a linguagem dos anos 60 já não satisfizesse mais os cineastas, mas que ainda era eficaz para aquele

⁸ Dentre esses organismos, o *MECLA* foi o que teve vida menos longa, encerrada alguns anos depois por Alfredo Guevara, por não funcionar bem como mecanismo de agilização de financiamentos. CAMPOS, Fernando. “La cita solidária. Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana. Entrevista a Alfredo Guevara.” *Cinevídeo 20*, núm. 179, Madrid, enero 2000, p. 17. FOWLER CALZADA, V. Op. Cit., p. 105.

⁹ PARANAGUÁ, P. “News from Havana: a restructuring of the Cuban Cinema”. *Framework*, núm. 35, 1988, p. 89. Segundo José A. Évora, entre 1980 e 1989 o *ICAIC* participou da produção de 70 longas, e destes, 44 foram dirigidos por cineastas cubanos. Principalmente a segunda metade da década teve grande número de co-produções (cerca de 10 por ano, a partir de 1986). ÉVORA, J. A. “Cielo a estribor. Notas para un estudio del largometraje de ficción cubano en los años 80.” *Cine Cubano* núm. 138, 1994, p. 21.

universo¹⁰. Como lugar quase “parado no tempo”, Havana se mostrava uma cidade perfeita para um movimento que acalentava a nostalgia do romantismo revolucionário, velhos jargões políticos e um caldeirão estético composto por uma já requeitada “estética da fome”, incursões pelo realismo mágico e roteiros com narrativas parabólicas. A presença constante do escritor Gabriel García Márquez nos festivais e em todo o processo de fundação da *Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños*, conferia mais elos simbólicos entre o atual cinema latino-americano e a literatura identificada com o real maravilhoso.

Em 1987, no IX *FINCL*, a necessidade da rememoração do marco-fundador (Viña del Mar) para reafirmar a identidade do *NCL*, transparece no nome dado ao evento: *A veinte años de Viña del Mar: por el video y la televisión latinoamericana*, e na decisão de estender o Festival a outras formas de audiovisual. No final dos anos 80, como desdobramento de suas atividades junto à Escola, a *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* passou a colaborar diretamente com projetos do *ICAIC*. A crise econômica atrapalharia, de certa forma, o vínculo *ICAIC-NCL*, uma vez que os cineastas cubanos passavam a ter que buscar subsídio europeu para suas produções e o *ICAIC* já não possuía mais o orçamento de outrora. Nesse contexto, o *ICAIC* não pode ser mais o patrocinador nem de nomes consagrados como o argentino Fernando Birri, que nesse momento realizava, em parceria com o Laboratório de Poéticas Cinematográficas (Itália) sua ficção *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988), inspirada em obra de García Márquez. Apesar disso, para os cineastas latino-americanos, a simples garantia de poder contar com a estrutura do *ICAIC* e estar distante dos sistemas repressivos dos regimes militares de seus países eram fatores que os convidavam a ir para Havana e contribuir com as novas entidades (a Fundação e a Escola) .

Assim, as instâncias ligadas ao *NCL* serviram de “muletas” para o *ICAIC*, porto seguro para diversos cineastas latino-americanos e espaço alternativo para os cineastas cubanos nos anos 90, principalmente durante o chamado *Periodo Especial*¹¹. Um exemplo é

¹⁰ CHANAN, M. “Conceptos de imaginación y ambigüedad estética”, *Cine Cubano* núm. 102, 1982, pp. 42-47.

¹¹ Assim chamada a fase iniciada em 1993, em que o governo adotou uma “economia de guerra em tempos de paz” e conclamou a população a colaborar resistindo com o maior empenho possível aos problemas advindos da crise econômica que se instaurara. Nesse período, fez-se necessário a instituição de planos de emergência, a redução do consumo de energia, de alimentos e outros bens básicos, diante da crise no bloco socialista que

o caso de Julio García Espinosa, que depois de ter renunciado à direção do *ICAIC*, em 1990, passou a se dedicar à formação de jovens cineastas e se envolveu intensamente nas atividades dos alunos da *Escuela Internacional de Cine y TV*. No filme intitulado *Instrucciones para hacer un film en un país subdesarrollado* (filmado em 1992, a partir de um texto escrito em 1975), retomou antigas idéias, mantendo o viés militante que sempre o caracterizou, e procurando atualizar a proposta do *NCL*. Processo semelhante ocorreu com Alfredo Guevara, que depois de exercer um segundo período de direção no *ICAIC* (1992-2000), assumiu funções na *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* onde se mantém até hoje (2006). Vemos portanto o quanto foi providencial para Cuba, principalmente nas últimas duas décadas, ter se tornado “sede” do *NCL*.

A afirmação da identidade latino-americana desse cinema, nos anos 80, continuava a ser reiterada como contraposição à produção de Hollywood, pelos cineastas e críticos europeus e latino-americanos. Nessa perspectiva, uma série de artigos da revista *Cine Cubano* dessa época mantinha aceso o “combativismo” acirrado dos anos 70, execrando o cinema hollywoodiano¹² e poupando apenas os cineastas norte-americanos “independentes”, simpatizantes de Cuba¹³.

O público, entretanto, não acompanhava essa belicosidade e já se mostrava cansado do combativismo, do “denuncismo” presente em tudo o que dizia respeito ao cinema político. Em vista dessa evidência, comprovada pela popularidade enorme dos campeões de bilheteria norte-americano na América Latina, os próprios cineastas procuraram, gradativamente, atender à demanda, realizando ficções melhor produzidas, com narrativas que apelavam para a emoção. Podemos dizer que, nesse sentido, a ficção passou a ser

afetou drasticamente Cuba com o fim da União Soviética, em 1991 e a dissolução do *Comecon*, Conselho para a Assistência Econômica Mútua. Nos anos 90, cerca de 15 mil cubanos (chamados *balseros*) se lançaram em balsas improvisadas, no mar, em direção a Flórida. Ver: MOLON, N. D. *Cuba: pasado glorioso, futuro incerto*. São Paulo: CPV, 1996, pp. 95-104; MORAIS, F. “Prefácio à 30ª edição”. *A Ilha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 13-43.

¹² AGUIRRE, Mirta. “Hollywood y el entretenimiento cinematográfico”, *Cine Cubano* núm. 98, 1980, pp. 1-23; GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro. “Tarzán: de la pesadilla al Superhombre”, *Cine Cubano* núm. 105, 1983, p. 17-24; RIOS, Alejandro. “Indiana Jones. Llegada del Tercer Tipo”, *Cine Cubano* núm.112, 1985, pp. 86-88.

¹³ VILASIS, Mayra. “De Harlan County a Peek’s Kill. Entrevista con Barbara Kopple, Terry Gusmorino, Wendy Battles y Helen Susman”, *Cine Cubano* núm. 98, 1980, pp. 90-96; BURTON, Julianne. “Frente a America Latina y de espaldas a Hollywood: meditaciones y mediaciones de una crítica”, *Cine Cubano* núm. 99, 1981, pp. 139-144.

privilegiada, na década de 80 pois se depositou nesse tipo de cinema o caminho para a reconquista do público.

No contexto dos Festivais, inúmeros seminários e cursos sobre cinema de ficção foram realizados junto das mostras competitivas. Por meio das comunicações publicadas na revista *Cine Cubano*, podemos acompanhar uma certa mudança na identidade do cinema cubano, que agora não se pautava tanto pela produção documental como nos anos 60. Sintomático, nesse sentido, foi o *Seminário Cine e Imaginación Poética*, realizado no III FINCL (que ocorreu de 5 a 13/12/1981), cujas comunicações foram publicadas na *Cine Cubano* número 102, em 1982. A maior parte dos trabalhos defendia efusivamente o uso da metáfora, da intuição poética e da “imaginação” no cinema. Nos discursos verborrágicos e performáticos de Fernando Birri ou nas citações de textos de Lênin¹⁴ ou de Martí¹⁵, ficava claro, nesse simpósio, a busca de um cinema menos esquemático e realista. Vários fatores, naquele momento histórico, como a morte recente de Glauber Rocha, o *Caso Cecilia* (que abordaremos adiante) e o florescimento das artes plásticas certamente influenciavam o conjunto de declarações de amor à liberdade ou as falas sobre a necessidade da conjunção de “imaginação poética” e “imaginação política”, expressões muito reiteradas nas comunicações. A proposta subjacente parecia ser a recuperação do filme de arte como modalidade válida na América Latina e a defesa de que um cinema “bom e engajado” não deveria necessariamente ser “simples e popular”. Reiterando essa perspectiva, a revista divulgava excertos de obras de nomes famosos da literatura e do cinema que corroboravam para essa idéia da importância da imaginação e da criatividade, como Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Lezama Lima, Eisenstein e Buñuel. Quando comparamos os artigos dessa época com as temáticas predominantes nos anos 70, é curioso ler, na mesma revista que havia sido tão mais “panfletária” há poucos anos atrás, a defesa da *ambigüidade* feita pelo teórico Michael Chanan, o destaque para a *dualidade* da arte, segundo palavras de Eisenstein ou a definição do cinema como *imitação do sonho*, por Buñuel¹⁶.

¹⁴ BIRRI, Fernando “Ocupar el lenguaje...”; “América, encenguéceme! Fragmento de un poema-ponencia” e LENIN, V. I. “Que hacer?”. *Cine Cubano* núm. 102, 1982, pp. 2-8

¹⁵ Na primeira página da *Cine Cubano* núm. 102, 1982, há a seguinte citação de Martí, tomada de suas Obras Completas, Tomo 23, pp. 43-44: *La imaginación ofrece a la razón, en sus horas de duda, las soluciones que ésta, en vano, sin su ayuda busca. Es la hembra de la inteligencia, sin cuyo consorcio no hay nada fecundo.*

¹⁶ Em *Cine Cubano* núm. 102 temos: CHANAN, M. “Conceptos de imaginación y Ambigüedad estética”, pp. 42-47; EISENSTEIN. “Fragmentos”, pp. 38-39 e BUÑUEL, L. “Fragmento de ‘El cine, instrumento de poesía’”, pp. 48-50.

Nessa época, homenagens foram prestadas às idéias e à produção de Glauber Rocha. O roteirista Luis Rogelio Nogueras foi um dos que homenagearam o cineasta falecido, celebrando a experimentação e contestando a tese do *cine imperfecto* defendida por Julio García Espinosa, presidente atual do ICAIC. Com essa intenção, citava uma frase de Marcel Raymond: *La profecía, para conmover, debe tener alas*.¹⁷ A maioria dos cineastas latino-americanos parecia concordar com Nogueras e reconhecia que o NCL ficara impotente para seduzir o público e deveria se reciclar para realizar grandes produções. Julio Garcia Espinosa implementou, então, no ICAIC uma política que ia ao encontro dessa necessidade. Continuou a reiterar a defesa do “cinema imperfeito”, mas enfatizando que a obra deveria ser engajada, barata e *imaginativa*.

García Espinosa não estava sozinho: o crítico e roteirista Ambrosio Fornet, dando prosseguimento a um debate iniciado no *II FINCL*, também salientava a necessidade dupla de que os filmes conquistassem as massas e fossem úteis politicamente, idéia também difundida por Tomás Gutiérrez Alea em sua *Dialéctica del Espectador*, publicada nessa mesma época. Dentro do ICAIC, a velha discussão entre engajamento e liberdade estética era revista, porém num cenário em que todos já não estavam mais tão mobilizados, como nos anos 60, para a defesa apaixonada da Revolução. Sendo assim, Fornet sugeria uma saída prática e propunha que os filmes deveriam ser submetidos a algumas perguntas elementares, como: “esta obra estimula os homens a lutar por seus direitos coletivos?”, “é um ato de criação ou de reprodução?”.¹⁸ Ao longo da década, vemos que o eixo do debate se desloca cada vez mais da questão do engajamento para a do alcance popular. Passa a ser nítida a preocupação de que os filmes atendessem aos gostos e aos anseios de diversão do povo.

Além dessa ressonância do festival – a discussão do esgotamento do filme-panfleto - a avalanche que chegou em Cuba, de produções latino-americanas, provocou impacto na produção local. Esse circuito propiciado pelo festival, por um lado, transformou a Ilha em “vitrine” dessa ampla cinematografia mas, por outro lado, ofuscou, tirou um pouco do espaço do cinema cubano em seu próprio país. Em vista disso a UNEAC passou a realizar, em 1984, o *Festival Nacional UNEAC de Cine*. Ao que parece, foi uma forma de garantir,

¹⁷ NOGUERAS, L. R. “América Latina: al fondo de lo desconocido”, *Cine Cubano* núm. 102, 1982, pp. 51-52.

¹⁸ FORNET, A. “Se repite el Nuevo Cine?”. *Cine Cubano* núm. 103, 1982, pp. 38-42.

em termos de política cultural, que a produção cinematográfica cubana não se mesclasse demasiadamente à produção estrangeira e que houvesse um mecanismo nacional, preservado, de promoção dos cineastas cubanos que mais interessassem ao governo. No primeiro Festival da *UNEAC*, concorreram 12 longas e 116 curtas e animações, produzidos pelo *ICAIC*, pelo *ICRT* - cada vez mais ativo na produção de cinema ficção - e pelo *MINFAR*¹⁹. Vemos portanto que o governo cubano não descuidou de continuar a promover sua “melhor forma de propaganda”, como os dirigentes definiam o cinema, parafraseando Lênin. De toda forma, mesmo com o forte apelo nacionalista alimentado pela *UNEAC*, essa “forma de propaganda” passaria por uma crise, como veremos a seguir.

1.2. O Caso *Cecilia* e a destituição de Alfredo Guevara

“No hay que confundir el cuchillo con el asesino”²⁰

Assim como virou um lugar comum no cinema cubano, dos anos 70, abordar a escravidão no período colonial, a referência à religião afrocubana como forma de metaforizar relações sociais foi um tanto recorrente na cinematografia dos anos 80, porém sem muito êxito²¹. Um exemplo é *Patakín* (1982), de Manuel Octavio Gómez, cujo título significa “fábula” em iorubá, que trazia uma proposta de formato inusitado, inspirada no teatro de revista: uma sucessão de *sketchs* musicais que pretendiam ser uma comédia *criolla*, usando mitos afrocubanos para empreender crítica social. O filme não foi bem aclamado pela crítica, pois parecia um musical malfeito, grotesco. Além disso, o diretor não havia conseguido transpor a trama mitológica para a tela sem recorrer a estereótipos e a maniqueísmos.²²

Semelhante, nesse sentido, foi *Cecilia* (1982) de Humberto Solás, filme que problematizava a questão da mestiçagem no século XIX. A simbologia iorubá era usada para caracterizar diretamente os personagens: a protagonista Cecilia, mulata, incorporava Oxum (deusa da sensualidade) e seu admirador, Pimienta, negro livre, encarnava Xangô

¹⁹ SANTOS, Maruja. “I Festival Nacional UNEAC de Cine 1984”, *Cine Cubano* núm. 111, 1985. pp. 72-74.

²⁰ PEREIRA, Manuel. “Mito y misterio de Cecilia”. *Cine Cubano* núm. 102, 1982, p. 96

²¹ Exceção feita a Tomas Gutiérrez Alea que, ao longo da carreira, incorporou de forma geralmente criativa lendas e mitos iorubás vinculando-as à narrativa central do filme. Lendas afro-cubanas estão presentes em seus filmes *Cumbite*, *La última cena*, *Los Sobrevivientes* e *Guantanamera*.

²² GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro. “Patakín. De la fábula al Music”. *Cine Cubano* núm. 108, 1984, p. 91. ÉVORA, Jose Antonio. “Cielo a estribor. Notas para un estudio del largometraje de ficción cubano en los años 80.” *Cine Cubano* núm. 138, 1994, p. 15.

(guerreiro, deus do raio e do trovão). Solás, nesse filme, propunha uma combinação bastante arriscada de mitologia, marxismo e história. Procurou fugir dos filmes convencionais e previsíveis, mas não conseguiu escapar dos estereótipos do melodrama e de uma interpretação da história linear e épica.

O filme, exuberante, explorava recursos alegóricos que lembram algo da proposta do filme *Der leone have sept cabeças* de Glauber Rocha²³ e era constituído como um épico de estética luxuosa, grandiloqüente, com o objetivo de apresentar uma releitura moderna e crítica do romance *costumbrista*, ao mesmo tempo aludindo à formação da nação cubana. Parecia, ao final, uma estranha combinação de proposta glauberiana, cinema “histórico” engajado e melodrama.

A combinação entre tradição e modernidade, o desvendamento da identidade cubana estavam no horizonte de vários cineastas cubanos, nos anos 80. Solás buscava escapar dos temas realistas para, através da simbologia religiosa, reordenar o caos da realidade nacional e revestir de lirismo e imaginação o drama do momento presente. O filme *Cecilia*, com seis horas de duração, em formato para TV e para o cinema, era a segunda versão cinematográfica do romance *Cecilia Valdés* ou *La loma del ángel*, do séc. XIX, de Cirilo Villaverde, e lembra aspectos do enredo de *A Escrava Isaura*²⁴. Contava a história de uma moça pobre e mulata, que decidira seguir os conselhos da sua família e buscar um casamento para ascender socialmente, mas que acabou se apaixonando por Leonardo Gamboa, um rico filho de fazendeiros escravocratas, niilista e contraditório. Cecilia era amada por Pimienta, um negro livre, alfaiate, que participava de um movimento abolicionista e tenta dissuadi-la de seu romance com o moço rico. Em meio a esse triângulo amoroso, Cecilia enfrenta a família de Leonardo, os preconceitos e contradições da sociedade escravista cubana, bem como as artimanhas do destino que conduzem a um desfecho trágico: Leonardo é assassinado pelo alfaiate e pelo grupo de abolicionistas que o

²³ Longa filmado no Congo, com forte carga mitológica, produzido na Itália em 1970.

²⁴ A primeira versão cinematográfica do romance, *Cecilia Valdés* foi realizada em 1947 pelo diretor canadense Jaime Sant-Andrews, e foi considerado um filme muito precário tecnicamente e confuso. Essa versão de Solás procurou compensar a precariedade do anterior: foi filmado em mais de 60 locações diferentes, sem economia de recursos para a reconstituição de época. AGUIRRE, Mirta. “Cecilia Valdés” in *Crônicas de cine*. La Habana: Letras Cubanas, 1988, tomo II, p. 95.

acusam injustamente de os ter traído, após ter ajudado a esconder um escravo fugido (a pedido de Cecilia). Diante dessa morte, a mulata tenta suicídio²⁵.

Mesmo com a colaboração de Espanha e Portugal, o filme custou ao *ICAIC* quase todo seu orçamento anual, ocasionou um grande debate e resultou no afastamento de Alfredo Guevara de seu cargo de presidente do Instituto. A polêmica era compreensível: pela primeira vez o *ICAIC* subsidiava uma superprodução, e o próprio termo em questão abalava a concepção de cinema vigente, que pregava um cinema econômico, popular, sem os “luxos e vícios hollywoodianos”. Essa polêmica, como diversas outras que ocorreram no meio cultural cubano, foi chamada de “*Caso Cecilia*”.

Diante da polêmica, Solás se defendeu afirmando que tinha imprimido ao melodrama épico uma interpretação marxista, ao fazer uma adaptação livre da obra literária munindo alguns personagens de consciência de classe no contexto pré-independente. Vale destacar que esse discurso de Solás não era um caso isolado. Nos anos 80 aparecem, em abundância, amálgamas como esse: filmes alegóricos que exploravam a religiosidade afrocubana e eram, ao mesmo tempo, marxistas; histórias policiais que misturavam estética do cinema *noir* e “herói positivo”; comédias de erros com mensagens engajadas ao final, enfim, uma miscelânea de referências.

O *Caso Cecilia*, no entanto, nos interessa especialmente pelas implicações institucionais que ocorreram. Não era de se esperar que um filme bastante inofensivo ideologicamente (jamais foi acusado de ser uma obra *contrarrevolucionária*), e realizado por um diretor renomado, provocasse tamanha polêmica. Entretanto, acabou sendo o “bode expiatório” de uma série de problemas que envolviam o *ICAIC*. O filme, ao centralizar muitos recursos, por uma decisão de Alfredo Guevara, colocava em cheque a subordinação do Instituto ao *MINCULT*, bem como sua eficácia. Vejamos a polêmica, desde o início.

Os cineastas do *ICAIC* reclamavam do protecionismo da direção a esse projeto, e do fato de que, nesse meio tempo, o Instituto quase não produzira longa-metragens: apenas um único filme de ficção.²⁶ Além disso, *Cecilia* fora concebido como parte de uma trilogia que ainda incluiria *El siglo de las luces* (filmado em 1992) e *Glória City* (não realizado). Diante

²⁵ A última cena do filme é bastante alegórica, se passa em meio ao carnaval de rua, onde Cecilia e Pimienta agem como se fossem as entidades que incorporam (Oxum e Xangô), deixando dúvida a respeito da morte da mulata.

²⁶ CHAVEZ, Rebeca. “Mas vale pájaro en mano”. Entrevista con el realizador Rolando Díaz” *Cine Cubano* núm. 110, 1984, p. 16-20.

das acusações de excesso de gastos públicos, Solás destacava a promissora rentabilidade da obra, uma vez que, a partir da produção original de seis horas, haviam sido feitas outras versões: uma de duas horas para consumo internacional, outra de quatro para Cuba, e uma segunda reedição também para o mercado internacional.²⁷ Além desses desdobramentos diretos da produção, Orlando Rojas, assistente de direção de Solás, havia feito um documentário, intitulado *Una y otra vez*, sobre a filmagem de *Cecilia*.

As motivações que levaram Solás a realizar um épico histórico nos faz remeter à década anterior. Os anos 70 não haviam rendido a Solás muitos louros: depois de *Un día de noviembre* (1969-72) ter sido censurado, *Cantata de Chile* (1975) foi considerado um filme menor, didático e convencional. O diretor ficara um tempo significativo sem produzir longas, entre 1975 e 1981, tendo realizado, nesse intervalo de seis anos, apenas um curta sobre o pintor Wifredo Lam, em 1979. Nesse ínterim cursou História na Universidade de Havana²⁸. Assim, a trilogia que se iniciaria com *Cecilia* nos parece ter sido uma tentativa de Solás de enveredar pela temática colonial, reencontrar-se como cineasta e apostar no reconhecimento conquistado com seus filmes de sucesso, baseados em histórias de mulheres: *Manuela* (1966) e *Lucía* (1968).²⁹ A propósito, após *Cecilia*, Solás realizou *Amada* (1983) e passou a ser chamado de “o cineasta das mulheres”, por sua insistência em explorar a temática feminina e suas associações com a Nação.

No debate que envolveu *Cecilia* entrou em pauta o argumento do filme, considerado por demais passadista para a fase política vivida na Ilha, bem como a discussão sobre o gênero melodrama, associado à Cuba dos anos 50 ou às produções hollywoodianas. Notadamente, esses não eram os motivos reais das divergências, uma vez que seria possível afirmar que o melodrama nunca foi completamente abandonado, em Cuba, e nem o seria posteriormente³⁰. Assim, o critério de seleção de quem decidia quem iria filmar e o direcionamento das verbas eram os pontos sensíveis do debate. O próprio governo parecia ter interesse em que o filme recebesse críticas, uma vez que a tolerada “independência” do

²⁷ CHIJONA, Gerardo. “Cecilia o la búsqueda de lo nacional. Entrevista con Humberto Solás”, *Cine Cubano* núm. 102, 1982, pp. 115-124. GARCÍA BORRERO, J. A. . Op. Cit., p. 91.

²⁸ 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, p. 4.

²⁹ SOLÁS, Humberto. “Reflexiones”. *Cine Cubano* núm. 102, 1982, pp. 58-61.

³⁰ Para citarmos alguns exemplos apenas dos anos 80, são melodramas os filmes *Amada*, do próprio Humberto Solás, *Tiempo de Amar*, de Enrique Pineda Barnet, ambos de 1983; *Algo más que soñar*, de Eduardo Moya e *En tres y dos*, de Rolando Díaz, ambos de 1985.

Instituto fora reduzida desde sua incorporação ao *MINCULT*, mas ainda era defendida, nos bastidores, por Alfredo Guevara, que tivera seu prestígio internacional aumentado desde a transferência do *FINCL* para Havana.

Essas questões, entretanto, não se explicitavam nos debates: as críticas recaíam sobre aspectos internos da obra e o processo de produção. Apesar da reconhecida boa trilha sonora de Leo Brouwer, do interessante tratamento plástico (cores diferenciando núcleos dramáticos), era muito criticada a duração das filmagens, que levaram cerca de dois anos, o uso da dublagem no lugar do som direto e a escolha, mais uma vez, da atriz Daisy Granados como protagonista (considerada já muito madura – e de pele muito clara - para o papel de uma jovem mulata). Alfredo Guevara, Solás e sua equipe usaram a revista *Cine Cubano* para se defenderem, em 1982: mestiçagem e identidade entraram na pauta de discussão do filme e eram mencionados por seus defensores para justificar o quanto a obra mergulhava nas raízes da nacionalidade cubana³¹.

Em defesa do filme foram citados Martí, Fernando Ortiz e Marx, uma vez que estavam em jogo não apenas a obra em si e a reputação do diretor Humberto Solás, mas a administração de Alfredo Guevara, que autorizara a produção, e a funcionalidade do próprio *ICAIC* como órgão estatal. Segundo o jornalista Reynaldo González:

*El recibimiento de la película, que sobrepasó las lindes estéticas para servir a otros intereses, tuvo mucho de instrumentalización desde los medios, contra un bastión que le faltaba a la égida del realismo socialista, ya posesionada de las editoriales, las organizaciones asociativas y las publicaciones periódicas especializadas en arte y literatura. Alimentada por contradicciones internas del ICAIC, la polémica dañó la producción posterior, generó nuevos lineamientos y más suspicacia sobre el Cine Cubano.*³²

Na época da repercussão de *Cecilia*, a revista mesclava a defesa do filme com comunicações em torno do tema do Seminário realizado no *III FINCL*: “cinema e

³¹ A capa do número 102, desse ano, uma aquarela de Muñoz Bachs, com o subtítulo “Triste y deleitosa Cecilia. José Martí.” deixava clara a intenção de celebração do filme. No verso da capa era reproduzido o “Grabado de la Cecilia de Eugenio Sue, tomado de la edición española de Los Misterios de París, año 1845”, enquanto na contracapa final uma outra ilustração de mulher sensual era acompanhada do texto: “El misterio de Cecily es el misterio de la mestiza. El misterio de su sensualidad es el ardor tropical. Carlos Marx”. PEREIRA, Manuel. “Mito y misterio de Cecilia”. *Cine Cubano* núm. 102, 1982, pp. 96-109. CHIJONA, Gerardo. “Cecilia – o la búsqueda de lo nacional. Entrevista con Humberto Solás”, pp. 115-124 e VILASIS, Mayra. “Cecilia a veces mira su vida”. *Cine Cubano* núm. 102, 1982, pp. 125-131; LÓPEZ OLIVA, Manuel. “Cecilia, un filme eminentemente plástico” *Cine Cubano* núm. 103, 1982, pp. 123-132.

³² GONZÁLEZ, R. *Cine Cubano: ese ojo que nos ve*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002, pp. 171-172.

imaginação poética”. Nesse sentido, o cineasta Manuel Pereira, fez uma longa retrospectiva do conceito de mito, para justificar a validade de um filme cuja narrativa se inseria nesse registro, defendendo a força da representação poética, dos fragmentos oníricos e do simbolismo afro cubano que, a seu ver, tornavam o filme melhor que o livro, uma vez que também metaforizavam o processo de colonização³³. A politização de Xangô e de Oxum, na obra, era também defendida por Pereira que via nessa mescla de religiosidade e marxismo *el peor riesgo y la mayor audacia de Humberto Solás...*³⁴.

Antes mesmo da estréia, o filme já causava uma polêmica que envolvia claros aspectos de política-cultural e a questão da autonomia e dos privilégios do ICAIC. Numa entrevista à imprensa realizada no ICAIC³⁵, Guevara foi “colocado contra a parede” por jornalistas e intelectuais, sendo obrigado a responder a uma série de acusações sobre os gastos consumidos pelo filme: 200 mil dólares financiados, segundo ele, pela cooperação estabelecida com Espanha e Portugal. Guevara se defendia alegando que o filme havia saído barato para Cuba, tinha um formato duplo (vídeo e cinema) que seria explorado internacionalmente a partir de contratos assinados durante o último Festival de Cannes, na ordem de 300 mil dólares, e que representariam o retorno dos investimentos em alguns poucos meses.³⁶ Guevara alegava que os rendimentos poderiam ser ainda maiores se não tivessem ocorrido problemas (políticos, a seu ver) na participação do filme em Cannes, em maio de 1982, onde ocorrera uma grande conspiração, encabeçada pelo organizador Favel Lebré, que inviabilizara a possibilidade de premiação, apesar das intervenções favoráveis de “amigos de Cuba” que defenderam a obra: Geraldine Chaplin e Gabriel García Márquez.³⁷

A polêmica em torno dos gastos do ICAIC com *Cecilia* foi usada por Guevara ao revés: acusou o governo e a *Junta Central de Planificación* de descaso e insensibilidade para com o Instituto: (...) *en muchos años no ha habido inversiones en el ICAIC.*³⁸

³³ PEREIRA, Manuel. “Mito y misterio de Cecilia”. *Cine Cubano* núm. 102, 1982, pp. 96-109.

³⁴ Idem, p. 106.

³⁵ GUEVARA, A. “Cecilia. Defendiendo, ante la calumnia, su propia dignidad”. (30/06/1982). *Tiempo de Fundación*. Op. Cit., pp. 428-435.

³⁶ Idem, p. 429.

³⁷ Segundo Guevara, *Cecilia* iria receber um prêmio especial do júri, com a menção: *Para la película que ha representado la defensa de la identidad cultural no ya de un pueblo, sino de una región*. Ao fim, não recebeu por causa do boicote político à Cuba e o erro (ou sabotagem, como sugere) de ter sido exibida uma cópia de qualidade inferior para o júri: uma versão da película em ORWO e não Eastmancolor. Idem, p. 430.

³⁸ Idem, p. 434.

Exemplificava este fato o não fornecimento de recursos para transporte, vital nas filmagens, em oposição aos cuidados no fornecimento dos mesmos recursos para o *ICRT*, problema que, segundo ele, só havia sido recentemente minimizado, graças à intervenção direta de Fidel. Guevara reivindicava, portanto, que fosse recuperada a antiga autonomia do Instituto e lembrava a todos seus vínculos políticos.

Cerca de quinze dias após a realização dessa coletiva, a polêmica continuava e o *ICAIC* divulgou uma *Declaración de los cineastas cubanos* em resposta ao crítico Mario Rodríguez Alemán³⁹. O jornalista acusava o *ICAIC* de não ter cumprido com a meta anunciada no *I Congreso del Partido Comunista de Cuba*, de realizar um determinado número de filmes por ano. Através da *Declaración*, Guevara se defendia mencionando que em 28/09/1976, o próprio Fidel teria anunciado a impossibilidade do cumprimento das metas para o Quinquênio, devido às baixas do preço do açúcar. Também rebatia a acusação de que a realização de *Cecilia* teria afetado *durante años los presupuestos de toda la producción cinematográfica del ICAIC*, impedindo os cineastas de realizarem suas produções, incitando Alemán a dar os nomes desses supostos prejudicados. Contestava ainda a acusação de que o filme feria a “sensibilidade nacional”, afirmando não estar Alemán autorizado a ser porta-voz das massas e acusando-o, nas entrelinhas, de “traição” ou atitude contra-revolucionária ao *introducir entre nosotros y el pueblo, y en el seno mismo del movimiento cultural cubano, la desunión, la suspicacia y la rivalidad*.⁴⁰

A partir desses dados, podemos supor que as críticas feitas por Guevara ao governo, ao respeitado crítico de cinema e à *JUCEPLAN*, somadas à opinião pública negativa sobre o filme, e as críticas internas e externas à política cultural do *ICAIC* implicaram em seu afastamento e sua imediata nomeação para o cargo de embaixador da *UNESCO*. Uma das questões que pesaram em seu afastamento também nos parece ter sido o controle acirrado que a URSS cobrava que o governo cubano fizesse das verbas e resultados, em todos os setores, desde os anos 70. Um filme como *Cecilia*, ainda que tivesse capital estrangeiro, era um “luxo” diante da crise que se avizinhava, incomodando a opinião pública e os próprios dirigentes. O diretor do filme, Humberto Solas, não chegou a ficar prejudicado pela

³⁹ Em resposta ao artigo de Rodríguez Alemán, “Cecilia: algunas observaciones preliminares”, publicado em 12 de julho de 1982 no periódico *Trabajadores*, a revista *Cine Cubano* publicou a “Declaración de los cineastas del ICAIC” (13/07/1982). Idem, pp. 436-438.

⁴⁰ Idem, p. 438.

polêmica e nem perdeu espaço dentro da instituição, mas o cineasta Manuel Pereira, amigo de Guevara, que dirigia então a revista *Cine Cubano*, também foi afastado e nomeado primeiro secretário da missão de Cuba na *UNESCO*, passando a morar, como Guevara, em Paris⁴¹.

O afastamento de Guevara do *ICAIC*, portanto, nos parece ter sido uma saída conveniente encontrada pelo governo, que se livrava de um dirigente incômodo, politicamente confiante a ponto de manter um jogo de forças com o *MINCULT* e que já não tinha o apoio da maioria dos cineastas. Desde 1976, o *ICAIC* havia sido “enquadrado” dentro de um aparato estatal, mas a relutância de Guevara e a própria natureza do Instituto, que dependia muito do trabalho das equipes, do gerenciamento interno dos setores, dos imprevistos nas filmagens, dentre outros fatores, atrapalhavam tal enquadramento.

A relutância de Guevara, que por fazer parte do círculo dos leais a Fidel, sempre resistiu em subordinar-se completamente a outros dirigentes e sempre nutriu muitos desafetos no meio político, veio à tona nesse momento de crise. Guevara havia ficado realmente acuado pois havia perdido o apoio dos cineastas devido a um episódio de censura que ocorreu durante a realização do filme *Hasta Cierta Punto*, que abordaremos mais adiante, e porque estes cineastas se sentiam injustiçados pelos privilégios concedidos a Solás. Além disso, Guevara não tinha apoio da crítica especializada, que não gostou do filme, nem o respaldo do governo, que não tinha interesse em alimentar sua insubordinação ao Ministério. Sua recolocação, no entanto, mostra que houve um deslocamento estratégico mais do que uma penalização de fato, dado seu prestígio junto ao poder central. O argumento oficial da saída de Guevara destacava como único motivo o fato de ser ele a pessoa mais indicada para assumir o cargo diplomático de embaixador da *UNESCO*, em Paris.⁴² Guardadas as devidas diferenças, a transferência de Guevara para o setor diplomático lembra a transferência de Jesús Díaz para o meio cinematográfico. Durante e após essa espécie de “exílio dourado”, Guevara continuaria em altos cargos políticos, ativo

⁴¹ Além de Manuel Pereira, outros funcionários do *ICAIC* acompanharam Guevara na França: Zoe Valdés, esposa de Pereira, José López Horta, Lourdes de los Santos e José Antonio González. MEDINA, Rubén. “El fenómeno *ICAIC* y la política cultural cubana (1959-2005)”. *Digit*, 2006. p. 23. Ver depoimento da escritora cubana Zoé Valdés, datado de junho de 2001 e publicado em www.librusa.com/entrevista_zoe_valdes.htm.

⁴² Nessa época, o chamado *Caso Valladares* mobilizava a imprensa mundial. Armando Valladares, após ter conseguido se livrar das prisões cubanas, paralítico, se dizia no exílio um intelectual dissidente, vítima do autoritarismo do governo cubano. Guevara recebeu a missão de viajar à Europa para esclarecer a opinião internacional. Também integrou, com o Ministro Armando Hart, a delegação cubana na Conferência Mundial de Políticas Culturais da *UNESCO*, realizada no México, em 1982.

na área cultural através do *PCC*, e ligado ao cinema na qualidade de organizador dos Festivais de Havana.

No balanço de todos esses fatores que envolvem o *Caso Cecilia*, sobressaem algumas questões de época, além dos fatores políticos da relação ICAIC-MINCULT: a dificuldade do Estado em continuar sustentando o cinema como sempre o fizera, uma vez que contava com menos ajuda do Bloco Socialista; a necessidade cada vez mais fremente da co-produção (que implicava em negociação do projeto, do roteiro, do gênero do filme); a busca, pelos cineastas cubanos, de um cinema-espetáculo que seduzisse o público; a competição interna entre os cineastas do *ICAIC* e o papel político de Guevara no exterior.

A linha administrativa adotada por García Espinosa contribuiu para reconfigurar paulatinamente a autonomia do *ICAIC* como instituição, a partir de novas regras internas que atualizaram a negociação com a política cultural vigente e que se mostraram necessárias e eficazes no contexto político e econômico dos anos 80. A partir de 1982 temos um processo gradual de reafirmação do Instituto, que culmina num segundo momento de grande tensão, após o *Caso Cecilia*, desencadeado por um outro filme, bem mais agressivo e polêmico, que provocará um grave impasse. Antes de abordá-lo, apresentamos inicialmente as medidas tomadas por García Espinosa na busca por tornar a produção cinematográfica mais dinâmica e independente dos mecanismos de controle.

1.3. Nova política interna do ICAIC: García Espinosa e os Grupos de Criação

Julio García Espinosa foi nomeado presidente do *ICAIC* em outubro de 1982 e, ao assumir esse cargo, no qual permaneceu até 1992, fez valer a defesa de seus princípios de militância e criação cinematográfica – expressos no seu ensaio-manifesto *Por un cine imperfecto* (1969) - defendendo um cinema “popular”. Incentivou os cineastas a que produzissem mais e de forma a atingir facilmente o público: comédias românticas, crônicas de costumes, melodramas, enredos sobre temas cotidianos, etc.

García Espinosa era um tradicional militante comunista dos tempos do *PSP* e como Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, José Massip, Jorge Haydú e Santiago Alvarez, também havia participado da *Sociedad Cultural Nuestro Tempo*, antes da Revolução. Nos anos 60, havia se colocado ao lado de Guevara contra a ala que defendia o realismo

socialista soviético.⁴³ Antes de assumir a direção do *ICAIC*, já havia ocupado diversos cargos administrativos no meio cultural, como Diretor de Programação Artística (do próprio Instituto) e Vice-Ministro de Música e Espetáculos.

Em suas avaliações sobre o papel do *ICAIC*, recentemente, García Espinosa deixa entrever uma visão romântica do Instituto, também reforçada pela história oficial, que despreza as tensões e disputas políticas, definindo-o apenas como espaço de conciliação. García Espinosa afirma que um dos méritos do Instituto nos anos 60 foi ter aproximado Cuba dos demais países da América Latina. Destaca, também, que o *ICAIC* por não ter tido a obrigação de revolucionar o cinema, uma vez que pouco herdara dos anos 50, levou adiante a missão de “construir” o cinema nacional e pôde ser, no campo cinematográfico, um grande “guarda-chuva” no qual couberam múltiplas tendências. Para Espinosa, esse processo de inclusão não ocorreu da mesma maneira generosa em outros setores, que tiveram que enfrentar disputas geracionais e polêmicas estéticas e ideológicas mais contundentes, logo de início⁴⁴.

Concordamos apenas em parte com Espinosa: de fato o processo do *ICAIC* foi bastante peculiar, no panorama geral, ao assumir sem muita crise o discurso do “começar do zero” (a despeito, da herança existente, sim, do cinema dos anos 50), e ao contar com total subvenção do Estado, fatores que o definiram logo como instituição privilegiada. Isso não impediu porém, como vimos, a eclosão freqüente de tensões, disputas e debates, bem como a exclusão de muitos profissionais que não couberam nesse amplo “guarda-chuva” descrito pelo cineasta. O próprio García Espinosa viveu, na pele, conflitos sérios entre o Instituto e o governo, como demonstraremos.

A fase inicial da administração de García Espinosa foi marcada pelo objetivo principal da ampliação da quantidade de produções, principalmente as mais afeitas ao gosto popular, como mencionamos. García Espinosa era motivado pelo sucesso dos melodramas soviéticos da década de 80 e adotou o objetivo de aumentar significativamente o número de espectadores em Cuba⁴⁵. De fato, segundo o próprio cineasta, a produção triplicou no

⁴³ FOWLER CALZADA, V. *Conversación con un cineasta incómodo*. Op. Cit., p. 47.

⁴⁴ Idem, pp. 65-66.

⁴⁵ Segundo BERMAN, Boris. “La pantalla soviética de la década del ochenta”, *Cine Cubano*, núm. 111, 1985, p.2, o filme *Moscú não crê em lágrimas* de Vladimir Menshov atingira a marca de 190 milhões de espectadores na URSS. Lá, um cidadão comum ia 16 vezes ao cinema por ano, em média. A meta de García Espinosa era ampliar consideravelmente as estatísticas do *ICAIC* cujo saldo total, até 1981, era de 112 longas,

período em que se manteve no poder (1982-1992), em comparação com o baixíssimo saldo dos anos 70⁴⁶.

A linha administrativa empregada pelo novo presidente foi um pouco diferente daquela exercida por seu antecessor. Alfredo Guevara, mesmo tendo permanecido “leal a Fidel” ao longo de duas décadas, sempre reiterando o discurso oficial do governo cubano (sob o custo até da negação de idéias anteriormente defendidas), sucumbiu a uma conjuntura política que já não permitia que o *ICAIC* fosse a instituição privilegiada nos mesmos moldes dos anos 60. Nos anos 80, mais que reivindicar verbas e autonomia, era necessário se adaptar às exigências econômicas. García Espinosa, em sintonia com essa nova situação, adotou medidas práticas e estimulou a “comunicabilidade” dos filmes para agradar não só o público mas também possíveis patrocinadores, como canais de TV e fundações estrangeiras.

Devido à necessidade econômica de contar com novas parcerias, e o *ICAIC* acabou fazendo concessões na seleção das temáticas com vistas a atrair co-produtores. Abriu mais espaço para estrangeiros, facilitou a promoção de ficcionistas e de projetos autorais, como forma de “arejar” o cinema cubano. Dentre as co-produções, se destacavam, até então, as parcerias feitas com cineastas da América Latina que tinham projetos autorais (Peru, Venezuela, Colômbia e Nicarágua), sob o crivo da “solidariedade política” e do *NCL*. Além destas, outras passaram a ser feitas, com emissoras de televisão européias, interessadas em financiar filmes, que possuíssem uma estética de superprodução com “um toque tropical”, como *El señor presidente* (1983), que contou com capital francês, *Gallego*, (1987), co-produzido pela Espanha, ambos de Manuel Octavio Gómez, falecido em 1988, e *Capablanca*, de Manuel Herrera (1986), co-produzido pela URSS. Todos estes abordavam trajetórias de indivíduos, um formato que costumava agradar o grande público. Essa tendência acompanhava a nova “roupagem” que o cinema latino-americano vinha ganhando, com visível reconhecimento externo: em 1986, *La historia oficial* (1984), do

900 curtas e documentários e 1300 noticiários semanais Ver: *Filmografía del Cine Cubano, 1959-1981*. La Habana: Producción *ICAIC*, 1982.

⁴⁶ Segundo o cineasta Enrique Colina, na segunda metade da década de 70 houve a “bancarrota” do cinema cubano. BONDI, Micheline. “Enrique Colina: observação crítica do cinema cubano”. *Cine Imaginário*, núm. 25, Rio de Janeiro, dezembro 1987, pp. 8-9. GARCÍA ESPINOSA, J. “El *Cine Cubano* o los caminos de la modernidad”. *Temas*, núm. 27, oct-dic, 2001, p. 34.

argentino Luis Puenzo, premiado no Festival de Havana, era o primeiro filme latino-americano a ganhar um Oscar de melhor filme estrangeiro⁴⁷.

Uma das principais diferenças entre Guevara e García Espinosa era que este, por ser um cineasta, se mostrava mais sensível às reivindicações por oportunidade de seus colegas – agora que já não precisava “concorrer” com eles, naturalmente. Esta atitude, favoreceu maior unidade interna. Vários diretores realizaram seu primeiro longa-metragem, nessa época⁴⁸. A maioria já não era muito jovem (na faixa dos 35 anos), mas buscava novas maneiras de realizar ficção, deixando o realismo, o naturalismo, a faceta documental de lado e aderindo, cada vez mais, ao cômico, ao absurdo ou ao melodrama com roupagem moderna.

Ao mesmo tempo, Garcia Espinosa também tinha a ousadia do Guevara de outrora, em bancar projetos de filmes de temáticas atuais e polêmicas. Como havia, ele próprio, passado por momentos delicados em relação à avaliação de seus filmes, demonstrava maior tolerância com a explicitação de temas problemáticos como o exílio. No contexto da estréia de *Lejanía*, por exemplo, seu diretor Jesus Díaz reconheceu o gesto ousado de Julio García Espinosa, explicando que este merecia elogios por lidar com o cinema em termos “artísticos” e não “burocráticos”.

A propósito da “condescendência com temas polêmicos”, cabe lembrar que, apesar de ser considerado um dos cineastas cubanos mais “engajados”, García Espinosa, nos anos 60 e 70, realizou filmes que foram considerados inadequados: caso do musical *Cuba Baila* (1960)⁴⁹ e de *Son o no son* (1977), que sequer chegou a ser distribuído para as salas cubanas.⁵⁰ Esse segundo filme, uma paródia cômica do gênero musical, possuía uma verve lúdica e ao mesmo tempo crítica, subversiva, pois García Espinosa pretendia homenagear

⁴⁷ LIMA, M. Op. Cit, pp. 154-155.

⁴⁸ Temos Juan Carlos Tabío com *Se permuta* (1983), Daniel Díaz Torres com *Jíbaro* (1984) Orlando Rojas, com *Una novia para David* (1985), Constante Diego com *El corazón sobre la tierra* (1985), Luis Felipe Bernaza com *De tal Pedro tal astilla* (1985), Victor Casaus, com *Como la vida misma* (1986) e Fernando Pérez com *Clandestinos* (1986).

⁴⁹ Esta foi a segunda produção da história do ICAIC. Foi muito criticada por não corresponder, no contexto de urgente mobilização das massas, ao tipo de filme que o governo esperava. Seu roteiro havia sido elaborado na época do governo de Fulgêncio Batista, a partir de um argumento de García Espinosa, Manuel Ponce e Alfredo Guevara, discutido com Cesare Zavattini em 1955. Segundo Paranaguá: *fue la primera producción del ICAIC, por más que las conveniencias políticas priorizaran el estreno de Historias de la Revolución*. PARANAGUÁ, P. “El neorealismo latinoamericano” *Cinemas*, núm. 34, abril-junho 2003, p. 28.

⁵⁰ O cineasta afirmou que a obra não foi exibida pois era *fea, underground*. SANCHEZ, Hugo Luis. “Tempo 97”. *Revolución y Cultura*, núm. 3, diciembre 1997, p. 60; Cf.: PADRÓN, Frank. “Poética escavación de uno mismo”. *Revolución y Cultura*, núm. 2-3, may-jun 1999.

o mundo do cabaré *Tropicana*, num contexto em que esse tipo de diversão, há alguns anos, era muito mal visto.⁵¹ O desacordo do governo com os filmes assinalados ocorreu principalmente devido ao descompasso entre o projeto autoral, do cineasta e o efeito ideológico mobilizador que se cobrava do cinema.⁵² Sua identidade de “cineasta da Revolução”, entretanto, foi redimida com o sucesso de *Aventuras de Juan Quin Quin*⁵³, em 1967, a divulgação de sua teoria *Por un cine imperfecto*, em 1969, e sua participação na realização de documentários premiados sobre o Vietnã como *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial* (1970) realizado com Miguel Torres.

Sua atuação como dirigente do ICAIC, sempre suscitou comparações com Guevara e a polêmica “popularidade versus profundidade”. Poderíamos dizer, inclusive, que a visão construída a respeito de sua direção remonta à valorização do popular, enquanto a de Guevara, remonta à busca da profundidade e da aura do cinema dos anos 60.

Em 1985 foi realizado o III Congresso do Partido Comunista de Cuba, no momento que tinha início o governo Gorbachev na URSS, que significou uma tentativa de abertura política nesse país. No ano seguinte, ocorreu a previsível reeleição de Fidel Castro e foram estabelecidas novas diretrizes econômicas para enfrentar uma crise referente à diminuição da ajuda externa, que já se anunciava, e em função da baixa do preço do açúcar. Teve início, então o programa de *Rectificación de errores y tendencias negativas*, que abandonava as planificações nacionais, procurava substituir importações, e propagar uma campanha com vistas a retificar os rumos tomados desde a *Ofensiva revolucionária*, agora retomando aspectos da concepção de desenvolvimento pregada por Che, menos voltada a metas de logo prazo. No ensejo desse programa do PCC, o governo recuperou a difusão dos incentivos morais e o trabalho voluntário, criando *micro-brigadas*. Ao mesmo tempo, centralizou todo o capital no Estado, abolindo as atividades econômicas populares, como os

⁵¹ Diversos cabarés e casas noturnas em Cuba foram fechados em março de 1968, meses depois de ter sido realizado o *Congreso Cultural de La Habana*, por serem considerados ambientes nocivos, ao estimularem comportamentos contrários aos defendidos pelo regime socialista. FOWLER CALZADA, V. Op. Cit., p. 82.

⁵² Em entrevista realizada a Ivo Sarría, no Centro de Documentação da Cinemateca do ICAIC, em julho de 2002, este afirmou que *Cuba Baila* não sofreu censura alguma, era um filme ruim que acabou esquecido por falta de méritos. Apesar da alegada má qualidade, *Cuba Baila* teve 1,2 milhões de espectadores e é o 14º filme cubano mais popular da história do ICAIC, contra o 20º lugar conquistado por *Historias de la Revolución*, com 1 milhão de espectadores. Apud: FORNET, A. “Apuntes para la historia del Cine Cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989)”. *Temas*, núm. 27, oct-dic 2001, p. 12. BURTON, Julianne. “Film and Revolution in Cuba: the first twenty-five years” in MARTIN, M. (ed.). Op. Cit., p. 140.

⁵³ Comédia baseada na obra literária de Samuel Feijóo, dividida em três episódios, que obteve grande sucesso de público explorando as aventuras de um camponês trapalhão que se torna herói popular.

mercados, feiras ou a venda de artesanato. A divulgação desse programa se contrapunha às iniciativas soviéticas de abertura do mercado e flexibilização, comunicadas a Fidel por Gorbatchev, em março de 1986⁵⁴.

Nesse ano de 1986, García Espinosa procurou descentralizar a direção do *ICAIC*, reorganizando os cineastas em três grupos de criação, que passaram a trabalhar a partir de 1987. O objetivo da criação dos grupos era estimular a criatividade por meio da competição de talentos, fortalecer o intercâmbio de experiências, recuperar o sentimento de adesão a um projeto coletivo e promover a participação dos cineastas na aprovação de roteiros e na etapa final de edição e cortes dos filmes.⁵⁵ Essa reorganização era vista com bons olhos pelos cineastas cubanos e se inspirava em experiências ocorridas, nos anos 60, nos meios cinematográficos tcheco, húngaro e polonês⁵⁶.

A idéia da formação de grupos e a descentralização já haviam sido cogitadas no *ICAIC*, no passado, mas a direção considerara precoce tal iniciativa. Em 1966, o cineasta Istvan Gaal, membro da delegação convidada a abrir a *II Semana del Cine Húngaro*, contava em entrevista à revista *Cine Cubano* que na Hungria havia um interessante sistema de incentivo à criação. Na *Mafilm*, o Instituto estatal de cinema de seu país, além de prêmios em dinheiro para os melhores filmes, os trinta diretores trabalhavam organizados em quatro grupos de criação, implantados com sucesso desde 1962⁵⁷. Tomas Gutiérrez Alea, no entanto, contestava a implantação desse sistema no *ICAIC* afirmando que ainda não era hora de formar grupos de criação autônomos, uma vez que não havia quadros suficientes e nem nível técnico para trabalhar dessa maneira. Entretanto, reconhecia o mérito desse sistema, que contribuiu para o *boom* do cinema tcheco nos anos 60. Cogitou a validade de que fosse um dia adotado em Cuba, pois favoreceria a diversidade de expressões.⁵⁸

Vinte anos depois, o *ICAIC* aderiu a essa forma de organização como recurso para dinamizar a produção. Os três grupos criados, cada um com cerca de oito integrantes, eram

⁵⁴ GOTT, R. Op. Cit, p. 309.

⁵⁵ GARCÍA ESPINOSA, J. “El *Cine Cubano* o los caminos de la modernidad”. *Temas*, núm. 27, oct-dic 2001, p. 35.

⁵⁶ PARANAGUÁ, P. “News from Havana: a restructuring of the Cuban Cinema”. *Framework*, núm. 35, 1988, p. 101.

⁵⁷ SADERMAN, A. “Conversación informal con Istvan Gaal”. *Cine Cubano* núm. 36, 1966, pp. 42-45.

⁵⁸ GUTIÉRREZ ALEA, T. “Notas sueltas sobre un viaje”, *Cine Cubano* núm. 38, 1966, p. 39.

coordenados por Tomás Gutiérrez Alea⁵⁹, Humberto Solás⁶⁰ e Manuel Pérez⁶¹, que escalaram seus times de acordo com afinidades pessoais, políticas e estéticas. Nessa nova organização, alguns cineastas optaram por não se agrupar, caso de Manuel Octávio Gómez e Luis Felipe Bernaza. Além disso, os principais roteiristas do *ICAIC* naquele momento – Jesús Díaz, Ambrosio Fornet e Senel Paz – passaram a trabalhar indiscriminadamente para os três grupos, como assessores de dramaturgia.

Diversos componentes de cada grupo já haviam trabalhado juntos, como no caso de Alea e seus ex-assistentes Tabío e Giral. Cada equipe era inegavelmente influenciada pelo estilo e pelas preferências de seu coordenador, que assim imprimia uma determinada linha de criação. Na equipe de Alea predominaram cineastas não-militantes comunistas, que seguiam a tendência de apostar na crítica através da alegoria e do humor. Na equipe de Solás havia maior número de cineastas que possuíam cargos no meio cultural (*UNEAC* e *EICTV*, por exemplo), e que tinham afinidade com o estilo formal de Solás, que nutria forte preferência pelo drama, valorizando sempre o tratamento plástico, a cenografia. Na equipe de Pérez, havia vários cineastas militantes do *PCC*, com forte vínculo com o meio literário e jornalístico (Casaus, Pineda Barnet), e suas produções exploravam bastante o melodrama, os enredos adaptados da literatura. De toda forma, cada grupo possuía sua diversidade, também, e a dinâmica de produção de cada um deles precisaria ser melhor estudada para se tecer um panorama exato de suas peculiaridades.

Além de viabilizar produções com maior rapidez e otimizar custos, essa medida descentralizadora estava relacionada, politicamente, ao mencionado processo de *Rectificación de errores*, pelo qual se procurava “consertar” deficiências e equívocos que haviam conduzido o país à baixa produtividade econômica e à generalizada burocratização que travava o sistema político e econômico. Solás afirmou que a lentidão do processo de aprovação de roteiros, típica no antigo mecanismo de aprovação existente, diminuiu enormemente com a nova organização⁶². A “retificação”, mesmo que o governo não

⁵⁹ Faziam parte do grupo de Alea: Sergio Giral, Rolando Díaz, Juan Carlos Tabío, Constante Diego, Enrique Colina, Miriam Talavera, Hector Veitia e Guillermo Torres.

⁶⁰ Faziam parte do grupo de Solás: Pastor Vega, Octávio Cortazar, Manuel Herrera, Miguel Torres, Orlando Rojas, Mario Crespo, Marisol Trujillo, Mayra Vilasis e Oscar Valdés.

⁶¹ Faziam parte do grupo de Pérez: Guillermo Centeno, Rebeca Chavez, Gerardo Chijona, Fernando Pérez, Enrique Pineda Barnet, Bernabé Hernandez e Victor Casaus.

⁶² Em entrevista a Paulo Paranaguá na *Radio France Internationale*, em dezembro de 1987. PARANAGUÁ, P. A. “News from Havana: a restructuring of the Cuban Cinema”. *Framework*, núm. 35, 1988, pp. 99-100.

admitisse, se vinculava às mudanças que ocorriam no Bloco Socialista: junto com a *Perestroika* e a política de Gorbachev, pairava a perspectiva de renovação do socialismo, a busca de saídas a curto prazo e de um novo “espírito” alentador para a população.

Como líderes dos grupos, Alea, Solás e Pérez passaram a ter mais influência e autoridade para selecionar filmes, definir verbas e produções, chegando a praticamente compor a direção do ICAIC junto com García Espinosa⁶³. Segundo Fonet, *los grupos contaban con sus propios presupuestos y tenían facultades para aprobar todo el trabajo de sus documentalistas y, en lo caso de los filmes de ficción, los guiones en todas sus fases (la Presidencia del ICAIC se reservaba el derecho de aprobar la sinopsis y la película terminada)*.⁶⁴ Nesse sentido, a criação dos grupos também representou uma forma de recuperação da autonomia perdida do Instituto, com maior atribuição da responsabilidade da realização dos filmes aos próprios cineastas.

O ano de 1986 representou uma significativa melhora nas perspectivas dos cineastas cubanos, uma vez que nessa data ocorria, também, a criação da *Escuela Internacional de Cine y TV*, que possibilitou a ampliação do mercado de trabalho. Na configuração do corpo docente da escola, participavam vários nomes do ICAIC, convidados a ministrar disciplinas e oficinas.⁶⁵ A existência da Escola e de outros espaços fora do Instituto, que acolhiam não só cineastas profissionais como amadores – demanda causada pelo intercâmbio cada vez maior com a televisão - contribuíram para disseminar um certo espírito democrático no meio cinematográfico.⁶⁶

Há, entretanto, controvérsias a respeito da qualidade dos filmes produzidos no ICAIC sob a gestão de García Espinosa, e alguns críticos afirmam que houve uma imperdoável concessão ao populismo e a esquemas narrativos hollywoodianos⁶⁷. De fato,

⁶³ BONDI, Micheline. “Enrique Colina: observação crítica do cinema cubano”. *Cine Imaginário*, núm. 25, Rio de Janeiro, dezembro 1987, p. 9.

⁶⁴ FORNET, A. “Apuntes para la historia...” Op. Cit, p.14.

⁶⁵ A Escola possuía três níveis de ensino: o curso regular, para iniciantes, os *talleres experimentales* (oficinas) e os *diálogos de altos estudios* (especializações). Na equipe pedagógica, em 1986, dirigida pelo cineasta brasileiro Sergio Muniz, figuram Jorge Fraga, como vice-presidente do ICAIC, responsável pela “coordenação de apoio material e humano”; Nelson Rodríguez como um dos professores de edição, Ambrosio Fonet, ministrando curso de roteiro, Daniel Díaz Torres como professor de História do Cinema e Gerónimo Labrada como um dos formadores dos técnicos em som. LIMA, M. Op. Cit, pp. 163-164.

⁶⁶ Fonet cita Tomás Piard (proveniente do *Movimiento de Aficionados*), Roberto Díaz e Jorge Fuentes (provenientes da *ECITV – FAR*) que, em 1987, produziram material para TV com apoio do ICAIC. FORNET, A. “Apuntes para la historia...” Op. Cit, p.14.

⁶⁷ Idem, p. 10.

não se equiparam os melhores filmes dos anos 60 com os melhores dos anos 80, mas não se pode atribuir uma “culpa” pessoal ou administrativa a essa diferença, pois mudanças diversas ocorreram entre essas décadas: o cinema mudou, Cuba mudou, e mesmo os cineastas veteranos, ainda que fossem os mesmos, também tomaram novos rumos, nem sempre frutíferos, diante das mudanças de política cultural. Todavia, a opção pelo humor sarcástico, nos anos 80, nos parece ter sido uma resposta muito perspicaz aos novos tempos.

2. Entre o dramático e o cômico: o cinema cubano nos anos 80 e 90

2.1. As críticas em *Hasta Cierta Punto*

“Lo obvio todo el mundo lo mira, pero nadie lo ve”
Tomás Gutiérrez Alea

Hasta Cierta Punto é considerado por Tomás Gutiérrez Alea e vários pesquisadores de cinema cubano uma de suas realizações cinematográficas de menor qualidade, mas ainda assim, o filme obteve várias premiações⁶⁸. Parte do relativo fracasso de *Hasta Cierta Punto* se deu em virtude de alterações feitas no roteiro, devido à censura da direção do Instituto ao longo da realização, que ocorreu ainda sob a administração de Alfredo Guevara.⁶⁹ Entre o início das filmagens e a estréia do filme transcorreu cerca de um ano, período no qual ocorreu o *Caso Cecilia* e a mudança da direção, como vimos. Voltaremos a esse momento de transição (1982), para analisar uma obra que, a nosso ver, por não conseguir realizar a fundo a “autocrítica” que o cineasta se propôs a fazer, contribuiu para mudar o “tom” do cinema cubano dos anos 80.

⁶⁸ OROZ, S. *Tomás Gutiérrez Alea, os filmes que não filmei*. Op. Cit., p. 178. Fizemos uma análise mais detalhada desse filme em “Crítica e engajamento político no cinema cubano: ousadias e limites de *Hasta Cierta Punto*”, revista *ArtCultura*, núm. 12, Uberlândia, 2006 (no prelo). Os prêmios recebidos pelo filme foram: *Gran Premio Coral* e Premio de atuação feminina (Mirta Ibarra) no *V Festival del Nuevo Cine Latinoamericano*, La Habana, 1983. *Makhila de Prata* (Premio Especial do Júri) no *Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano*, Biarritz, 1984. Terceiro Prêmio no IV Festival de Cinema de Damasco, Síria, 1985.

⁶⁹ A censura a esse filme foi constante assunto das entrevistas que o cineasta deu em vida. Ver OROZ, S. Op. Cit., p. 178; ÉVORA, J. A. *Tomás Gutiérrez Alea*. Op. Cit., p. 191; RUFFINELI, Jorge. “Doce miradas (y media mirada más) al cine de Gutiérrez Alea”. *Cinemas*, núm. 12, jul-ago 1998, p.186; MacBEAN, James Roy. “A dialogue with Tomás Gutiérrez Alea on the Dialects of the Spectator in *Hasta Cierta Punto*”. *Film Quartely*, University of California Press, vol. 38, n. 3, Spring 1985, p. 28.

Essa obra é interessante para nossa análise pois, além de expressar críticas políticas, os personagens da trama são profissionais do cinema que enfrentam justamente alguns dos dilemas vividos pelos cineastas nos anos 80. Trata-se de um filme que aborda diretamente o meio cinematográfico cubano, dialogando com os impasses da situação de crise do socialismo que descrevemos anteriormente. O roteiro do filme foi considerado como uma “afrota pessoal” por Alfredo Guevara, enquanto ele ainda se encontrava na presidência do ICAIC e diante disso, procurou impedir sua realização, tomando medidas que foram documentadas em cartas. Nesses documentos podemos verificar como Guevara lançou mão de seus contatos políticos para garantir que prevalecesse sua vontade em relação à censura dos aspectos com os quais não concordava. Também podemos perceber, nesse comportamento, o jogo político exercido por Guevara ao se colocar como aliado dos dirigentes – inclusive o Ministro da Cultura – para fazer valer sua autoridade sobre o diretor do filme. Nesse conflito entre Guevara e Alea que envolveu *Hasta Cierta Punto* havia resquícios de antigas disputas entre os dois (lembramos da *Crise de 1963*) e o processo de censura que se abateu sobre o filme, envolvendo vários e renomados profissionais do Instituto, contribuiu para o desgaste da relação entre Guevara e os cineastas, cuja “gota d’água” foi o já comentado *Caso Cecilia*. A análise desse filme ajuda a desnudar o relacionamento ambíguo de Alea com o Estado, com o ICAIC, bem como o conflito com o qual este cineasta sempre se debateu: o limite entre o comprometimento com o governo revolucionário e a disposição constante para empreender a crítica⁷⁰. Por todos esses aspectos, esse filme é um documento significativo para a análise das mudanças que ocorreram, nos anos 80, no ICAIC.

O roteiro, que ganhara inicialmente o título de *Labirinto* já havia sido idealizado no final dos anos 60, após o sucesso de *Memorias del Subdesarrollo* (1968).⁷¹ Mais de uma década depois, e após uma sucessão de três filmes de temática histórica, o roteiro foi

⁷⁰ Segundo Reynaldo González, nesse filme Alea evidenciou seu dilema *entre el oportunismo y su conciencia de creador, mantenida bajo una sordina utilitaria*. GONZÁLEZ, R. *Cine Cubano. Ese ojo que nos ve*. Op. Cit., p. 184.

⁷¹ Nos anos 60, Alea convidara o ator Sergio Corrieri, que havia atuado como protagonista de *Memorias*, para interpretar um personagem que, dessa vez, seria o oposto do intelectual angustiado daquele filme: seria agora um roteirista afinado com os ideais do governo e decidido a contribuir com seu trabalho para melhorar a sociedade. Corrieri recusou o convite, em função das atividades que então desenvolvia como diretor do Grupo de Teatro Escambray e por preferir não se arriscar a ficar estigmatizado com mais um personagem envolto em dilemas ideológicos.

retomado, agora a seis mãos⁷². O filme conta a história de um roteirista que é convidado, por um renomado diretor do *ICAIC*, a elaborar um roteiro para um longa-metragem - uma fusão de ficção e documentário - a partir de um tema nada inusitado: o machismo na sociedade cubana. A partir desse mote se desenvolve a trama: para elaborar tal roteiro, diretor e roteirista começam a realizar entrevistas com trabalhadores do Porto de Havana, a fim de recolher o material necessário para a construção dos personagens e dos conflitos. No entanto, no decorrer da “pesquisa de campo”, o roteirista se dá conta do quanto eram equivocadas suas concepções prévias sobre os trabalhadores e passa a querer dar um rumo diferente ao argumento imaginado pelo diretor, entrando em forte atrito com este. Complicando mais a situação, o roteirista se envolve com uma trabalhadora portuária, com quem vive uma delicada relação amorosa que o divide emocionalmente e põe em evidência seu comportamento contraditório, bem como a inconsistência de seu discurso aparentemente crítico e “esclarecido”.

No resultado final do filme, esse romance entre o roteirista e a portuária, que deveria ficar em segundo plano, acabou se tornando o eixo principal da narração. Isto não constava do roteiro original, que previa que esse eixo seria a relação do diretor e do roteirista com os trabalhadores do porto⁷³. Essa mudança – imposta pela direção do *ICAIC*, como veremos - empobreceu o projeto inicial, uma vez que o interesse de Alea, a princípio, era eminentemente político: problematizar comportamentos e valores da classe trabalhadora, dos dirigentes e dos intelectuais que eram condenáveis numa sociedade que se dizia socialista, igualitária. Retomando algumas discussões feitas por Sara Gómez em *De Cierta Manera* e ao fazer várias alusões a essa obra e a essa diretora, em seu filme,⁷⁴ Alea deixava claro que pretendia endossar a mesma perspectiva crítica construída pela cineasta.

Mesmo conferindo mais peso à intriga amorosa, o filme destacou as imperfeições do socialismo, como detectou a crítica de época.⁷⁵ Sob a tônica do melodrama, enfatizada pela trilha sonora, diversas cenas evidenciavam dificuldades cotidianas e situações de tédio

⁷² Os roteiristas são Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío e Serafín Quiñones.

⁷³ OROZ, S. Op. Cit, p. 176.

⁷⁴ Esse é o filme de ficção de Alea em que há maior inserção de documentário. Os trechos documentais retratavam a investigação de campo realmente realizada no porto de Havana, com entrevistas e conversas com os portuários. Nesses depoimentos, evidenciavam-se questões como a ineficiência da economia, a dupla moral e o autoritarismo encoberto. Além disso, o título do filme, *Hasta Cierta Punto*, foi pensando como uma atualização e uma homenagem a *De cierta manera*.

⁷⁵ COLINA, E. “Hasta Cierta Punto”. *Cine Cubano* núm. 108, 1984, pp. 89-90. Ver também: COLINA, E. “Entrevista a Tomás Gutiérrez Alea sobre Hasta Cierta Punto”. *Cine Cubano* núm. 109, 1984.

e estranhamento.⁷⁶ Nesse sentido, o filme mostrava três contradições ou incoerências existentes na sociedade cubana, problematizando as diferenças entre o discurso político e a realidade social. Uma dessas contradições era a contraposição entre os problemas econômicos dos anos 80, de um lado, e o discurso triunfalista do governo, de outro, que reiterava as mesmas promessas de desenvolvimento difundidas desde os anos 60. Problemas mostrados no filme atestavam o quanto esse desenvolvimento ainda estava muito aquém do esperado: a lentidão da burocracia, a falta de planejamento no cotidiano das empresas, a má administração, as constantes faltas dos empregados no trabalho (o chamado *ausentismo*), a escassez material e a ausência de “consciência revolucionária” por parte da população demonstravam que o socialismo não solucionara velhos impasses como a dependência econômica do país e seu precário desenvolvimento industrial.

Outra contradição apontada no filme era a desigualdade social, que além de implicar em desnível de consumo, se fazia sentir na distância existente entre “intelectuais” e “povo”. A obra mostrava que os intelectuais nutriam visões pré-concebidas a respeito do povo, seus valores e comportamentos habituais, e tinham um padrão de vida modesto, mas bem acima da média. No filme, o personagem Arturo, um diretor de cinema que mora numa linda casa, ambiciona que seu filme promova uma discussão ampla sobre as relações de poder na sociedade, a partir do tema do machismo, mas se mostra um intelectual limitado, presunçoso, com idéias esquemáticas a respeito da realidade dos trabalhadores. Arturo tem como parceiro o roteirista Oscar, que vive menos confortavelmente, e é mais aberto e inteligente. Oscar passa por uma “tomada de consciência” da realidade após o contato com os setores populares e começa a questionar a validade de suas certezas, a realização do filme e seu papel de intelectual.

A terceira contradição mostrada pela obra residia no plano individual, na inconsistência dos valores propagados mas pouco exercidos no cotidiano, e na impossibilidade do homem comum em ser “herói”, ainda que fosse esse o modelo socialmente cobrado. Envolvido num triângulo amoroso, o roteirista Oscar se mostra um

⁷⁶ A trilha sonora é bastante “atuante” na narração. O tema principal é uma versão instrumental bastante intimista, composta por Leo Brouwer a partir da melodia de uma canção basca. Também tem destaque no filme uma canção de Ramiro Gutiérrez, *Presencia simplemente*, interpretada por Pablo Milanés, que praticamente substitui o diálogo numa cena, no restaurante La Torre. Em outra passagem, o bordão dançante “Déjate de atrevimiento, mulata” interpretado pela banda Irakere, serve de “comentário” à atitude de Oscar procurando disfarçar seu machismo.

homem cheio de dúvidas, impotente para decidir entre Lina, a portuária de quem é amante, e Marián, sua esposa, complicando-se igualmente na finalização do roteiro, sobre o qual tece muitas elucubrações, sem encontrar respostas objetivas. Alea colocava em cheque a idéia de “homem novo”, mostrando a vulnerabilidade do cidadão comum e a fragilidade – teórica, moral, ideológica - do intelectual cubano.

A expressão que dá título ao filme é destacada antes dos créditos iniciais, num cômico depoimento, filmado em vídeo, de um trabalhador negro. Ele afirma, ao ser perguntado se era machista, que já havia mudado suas atitudes em relação à mulher, como exigia o novo momento histórico, em cerca de 80%, podendo talvez chegar, com o tempo, a 87%. Alertava, porém, não pretender ultrapassar essa cifra, visto que admitia que a igualdade entre homem e mulher era o correto, porém... *hasta cierto punto*. A expressão pouco triunfalista e politicamente ambígua, definia a intenção crítica do filme e acabou sintetizando também, involuntariamente, o resultado deste como obra cinematográfica. Assim, é apenas “até certo ponto” que o romance do casal se desenvolve, que a discussão sobre o machismo se faz, que o filme alcança os resultados esperados.

Nos aspectos da realidade revelados pelas cenas era sugerido ao espectador que também a eficácia do governo era limitada, assim como o êxito do regime socialista, a disposição dos cidadãos em se sacrificar ou a visão dos intelectuais sobre a sociedade cubana. A escolha das locações, por exemplo, e o realce de certos detalhes nas cenas tomadas do Porto e das ruas de Havana dão a dimensão dos problemas urbanos de uma cidade que já sofria com a estagnação econômica e a degradação do patrimônio material. Ônibus extremamente lotados, longas filas, trânsito intenso, construções interrompidas em meio à arquitetura colonial, máquinas com problemas, telhados deteriorados nos barracões do porto, falta de eletricidade compõem um cenário bastante caótico que se impõe às “benesses” do socialismo.

A metalinguagem é outro interessante recurso explorado no filme: a reprodução do documentário real, filmado em vídeo, no porto de Havana, por Alea e pelo ator Omar Valdés, como se fosse obra de Arturo e Oscar, amenizava a responsabilidade de Alea sobre o conteúdo crítico da obra (era o “povo” quem estava com a palavra). E não são poucas, nos depoimentos desse documentário, as insatisfações levantadas pelos portuários. Estes criticam a prática recorrente do governo em tentar resolver as freqüentes tarefas

emergenciais simplesmente requisitando “voluntários”, sem oferecer a esses as condições ou a orientação adequadas, os entraves causados pela burocracia, o excessivo “assembleísmo” com muita retórica e pouca eficácia prática, dentre outros problemas. Cabe destacar que há a intenção inicial do cineasta, ao usar texturas diferentes (vídeo e película), em diferenciar o filme que é realizado pelos personagens, do filme em si. Entretanto, em alguns momentos essa diferenciação não é usada, confundindo sutilmente o espectador (ambos filmes se fundem).

No filme, há algumas ironias direcionadas ao meio cultural, às disputas entre o *ICRT* e o *ICAIC*, e ao esquema de produção cinematográfica vigente: os portuários demonstram um misto de espanto e decepção quando tomam conhecimento de que Arturo e Oscar pretendiam fazer um filme de ficção, e não um noticiário ou documentário para a TV. Isso mostrava o quanto a população estava muito mais acostumada com a televisão. A discussão sobre a necessidade de que o cinema se moldasse ao meio televisivo para sobreviver economicamente e atender às massas, levantado pelo *Caso Cecilia*, transparece aqui, na preferência popular pela TV.

Os dilemas atuais do cinema cubano – e latino-americano em geral - também eram apresentados numa passagem em que Lina questiona Oscar sobre a validade da abordagem de problemas no cinema, afirmando que as pessoas, após um dia cansativo de trabalho, queriam se divertir, ver algo bonito e agradável. A resposta de Oscar ao questionamento de Lina revela a concepção de Alea sobre a função do cinema: o roteirista, alter-ego do diretor, diz que os filmes deveriam servir para pensar, e que os problemas, levados ao cinema, passavam a ser do conhecimento de todos. Alea expunha assim sua tese, compartilhada por muitos cineastas vinculados ao *NCL*, defendendo um cinema acessível, barato, popular (em alguns aspectos semelhante ao *cinema imperfeito*, de Garcia Espinosa) mas sofisticado politicamente, moldado a um espectador que não podia ser passivo. O cinema para Alea não podia ser propaganda fácil ou fazer concessões que o inviabilizasse como meio de reflexão. Nesse sentido, há outra auto-referência explícita numa cena em que Oscar lê, em sua cama, o livro *Dialéctica del espectador*, a coletânea de ensaios teóricos do próprio Alea, que havia sido publicada recentemente.

Outro aspecto do filme em que temos auto-referência é o fato de Oscar ser um roteirista que também escrevia para teatro, e que havia sido convidado a fazer cinema, por

Arturo, devido ao sucesso de sua peça (a peça em questão era real: *Se Permuta*, de Juan Carlos Tabío, co-roteirista de *Hasta Cierta Punto*, escrita a partir de uma idéia de Alea). Esse intercâmbio entre teatro e cinema, que retomaremos ao tratarmos das comédias, mais adiante, foi muito fértil nos anos 80. No filme, a peça é considerada uma perfeita crítica *construtiva*, que ao mesmo tempo divertia e ensinava. Essa obra, uma comédia, realmente estava em cartaz, encenada pelo grupo *Teatro Político Bertold Brecht*, e vinha sendo transposta ao cinema, naquele momento por Juan Carlos Tabío que inicia, com essa realização, sua carreira de diretor de longa-metragens no ICAIC. O filme baseado na peça, estréia com o mesmo nome de *Se permuta*, em 1984, no mesmo ano da estréia de *Hasta Cierta Punto*.

Além de exhibir um trecho da peça teatral, Alea recriava, ao mostrar as etapas de planejamento do documentário executadas pelo diretor e pelo roteirista, alguns procedimentos assumidos pelo *Movimiento de Teatro Nuevo*⁷⁷, que surgiu oficialmente em 1977, em Cuba. A valorização da “criação coletiva” que pressupunha a investigação prévia da comunidade e a participação desta na construção da obra artística (como buscam Arturo e Omar, em suas incursões pelo porto)⁷⁸, o didatismo ideológico, a inspiração em Brecht e o uso de poucos recursos são marcas desse teatro político cubano evidentes no filme. Os cineastas, nessa época, procuravam essa interface com o teatro não só em busca de um diálogo criativo: também havia uma perspectiva, nesse momento de flexibilização, de trazer à tona uma linguagem que havia sido especialmente alvo da censura e inegavelmente, o meio teatral havia sido um dos mais afetados pela *parametraje* e outras formas de repressão, em Cuba⁷⁹.

O desfecho do filme, um final um tanto “agridoce”, se dá na seqüência em que Oscar, ainda dividido emocionalmente, procura por Lina em sua casa, e não a encontra⁸⁰. Toma a barca que cruza a baía e se dirige aos barracões do porto, de onde observa, ao

⁷⁷ Esse movimento foi inspirado no teatro novo soviético, lançado em Moscou, em 1973, e congregou importantes grupos teatrais dos anos 60: *Escambray*, *Conjunto Dramático de Oriente*, *Tercer Mundo*, *Los Doce*, dentre outros. BARQUET, J. “El teatro cubano en la encrucijada sociopolítica (1959-1990)”. *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, Xalepa (México), núm. 108, oct-dic 1998, pp. 63-80.

⁷⁸ Desde o final dos anos 60, havia a difusão do chamado maoísmo no cinema, isto é, a concepção de que os filmes deveriam feitos de forma democrática, através de reuniões coletivas (assembléias gerais) que contassem com ampla participação popular. ALMEIDA, J. (org). *Grupo Dziga Vertov*. Op. Cit., p. 21.

⁷⁹ Ver BARQUET, J. “El teatro cubano en la encrucijada sociopolítica (1959-1990)”. Op. Cit., pp. 63-80.

⁸⁰ RUFFINELLI, J. Op. Cit., p. 187.

longe, gaivotas voando. Intercaladas nessa seqüência temos cenas rápidas de avião decolando, Lina com os cabelos ao vento, uma gaivota e... o filme acaba abruptamente. Sem que saibamos se as imagens são fantasia de Oscar ou realidade, fica no ar a suposição de que Lina, abdicando do romance, teria partido de Havana – provavelmente rumo a Santiago de Cuba, como vinha pensando em fazer, uma vez que lá poderia contar com o apoio dos familiares e exercer um posto melhor de trabalho. Nessa passagem do aeroporto, cenário simbólico e recorrente na obra de Alea, o tema da partida/separação alude à questão do exílio, à exclusão irreconciliável.

Além disso, esse final com o vôo da gaivota também está diretamente relacionado com a idéia central de uma canção basca que inspirou o argumento do filme e que é o tema da trilha sonora⁸¹. Seus versos fazem a apologia da liberdade, condenando a relação ou o sentimento que escravizam. Há portanto, nesse final, uma sucessão de signos que também aludem à busca de liberdade e, talvez, à busca de saída, de “fuga”.

Alea afirmou que sua intenção era que o final fosse realmente abrupto e que a possível continuidade ou não do romance ficasse literalmente “no ar”, por conta do espectador⁸². Essa solução, entretanto, não foi apreciada pela crítica e, mais tarde, o cineasta reconheceu o quanto havia ficado mal resolvida. Sobre esse desfecho, a relação de “filme dentro do filme” nos diz um pouco mais a respeito da possível intenção do cineasta. O final de *Hasta Cierta Punto*, ao mostrar uma separação, é semelhante ao final inicialmente pensado por Oscar para o filme que estava realizando com Artur, no qual ocorreria uma separação por causa do machismo do marido, que impedia a esposa de trabalhar fora (alusão a *Retrato de Teresa*). Entretanto, num diálogo entre Oscar e Artur, pouco antes do final de *Hasta Cierta Punto*, ficamos sabendo *en passant* que Oscar decidira dar um outro desfecho a seu filme, mais complexo, mas que este havia sido vetado por Arturo, com o argumento de que seu objetivo era fazer um filme sobre machismo, e não falar sobre “outras coisas” como parecia querer seu colega. Fica a sugestão, no final apresentado por Alea, de que no processo de elaboração do seu filme havia também

⁸¹ *Si yo quisiera / podría cortarle las alas / y entonces sería mía / pero no podría volar / y lo que yo amo es el pájaro*. Estrofe da canção basca *Txoria Txori*, interpretada pela cantora M. Labon, citada nos créditos iniciais do filme, que inspirou o argumento central e serviu de tema musical para a trilha sonora.

⁸² Entrevista concedida a James Roy MacBean, na ocasião da estréia do filme no *San Francisco Festival*, em 1984. MacBEAN, J. R. Op. Cit., p. 28.

ocorrido um confronto semelhante a esse da ficção: a visão complexa da realidade sucumbindo à imposição de uma interpretação simplista.

2.2. Guevara e Alea: a censura interrompida

Tal confronto, de fato, ocorreu. A direção do *ICAIC* considerou a obra vaga e demagógica. Além de depoimentos e cartas que comprovam esse parecer, a duração da obra, bem mais curta que a média dos filmes de Alea, também indica a ocorrência de cortes: a primeira versão do filme, de 80 minutos, foi reduzida a 68⁸³. As principais intervenções ocorreram seis meses antes do afastamento de Guevara, por meio de uma carta na qual ele censurava Alea, exigia cortes e alterações de roteiro⁸⁴. Guevara também recriminava Jorge Fraga, que teria aprovado o roteiro do filme, com o aval do roteirista e crítico literário Ambrosio Fornet⁸⁵, acusando ambos de serem cúmplices de Alea. Exigia a suspensão da produção, uma vez que o roteiro do filme estava *cargado de ambigüedades, segundas lecturas y promesas críticas dirigidas inconsecuentemente* e que era, além disso, uma *anécdota superficial y medíocre*, simplista ao retratar as relações entre a classe operária, os administradores e a intelectualidade por meio de *jueguitos y alusiones menores, saetazos y bobadas de niños-viejos*.⁸⁶ Afirmava ainda que o filme poderia comprometer não só o próprio diretor, como Fraga, Armando Hart (Ministro da Cultura) e a ele próprio.⁸⁷

Diante disso, Guevara pedia providências a Fraga e avisava já haver informado o Ministro da Cultura sobre o caso, bem como haver solicitado ao cineasta Julio García Espinosa, que ajudasse a buscar soluções⁸⁸. Vemos nesse momento que Guevara se coloca na condição de dirigente, ao lado de Armando Hart, não reivindicando a “autonomia” do

⁸³ Ver depoimento de Alea em MARQUÉS RAVELO, Bernardo. “Hasta (incierto) punto”. *El Caimán Barbudo*, núm. 195, marzo 1984. Apud SCHROEDER, P. A. *Tomás Gutiérrez Alea. The dialectics of a filmmaker*. New York: Routledge, 2002, p. 96.

⁸⁴ Guevara censurou Alea numa carta a Jorge Fraga, escrita porque seu interlocutor se encontrava fora de Havana. GUEVARA, A. “La manipulación de la realidad desde una aristocracia crítica”. (21/04/1982). *Tiempo de Fundación*. Op. Cit., pp. 422-427.

⁸⁵ Fornet tem alguns ensaios sobre Alea, publicados na coletânea: FORNET, A. (org). *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987.

⁸⁶ GUEVARA, A. Op. Cit. p. 423.

⁸⁷ Lembremos que Guevara que exercia desde 1975 o cargo de Vice-ministro da Cultura, função que era automaticamente acumulada por quem fosse responsável pela presidência do *ICAIC*.

⁸⁸ Aqui entendemos que García Espinosa ficaria encarregado de possíveis reformulações no roteiro e de usar de suas influências pessoais e políticas com Alea. Vale lembrar García Espinosa assume, em outubro de 1982, a presidência do *ICAIC*.

ICAIC e nem protege o projeto do cineasta, à medida que tomava o filme como uma provocação pessoal (possivelmente sentindo-se comparado ao personagem Arturo): *no estoy dispuesto a aceptar ni jueguitos, ni burlas, ni trampas, ni enmascaramientos, ni permitiré por cobardía que se hagan inversiones en venganzas de pacotilla para situaciones de pacotilla.*⁸⁹ Guevara assumia que tinha antigas querelas com Alea (chamado pelo apelido de Titón), mas se colocava “acima” dessas diferenças:

*La contradicción que me separa de Titón, es decir, de un viejo amigo, en última instancia le concierne a él, y mucho menos a mí. Que la resuelva como quiera. Si de veras quisiera hacerlo, yo haría más de lo que merece la situación. Pero no aceptaré que se inviertan recursos de la revolución, a mi cuidado, en afinar dardos ridículos, canallescós y absurdos, y por demás no sólo conscientemente calumniosos y por tanto deshonestos, sino también vejatorios.*⁹⁰

A carta apontava cinco passagens específicas do roteiro, indicando as reformulações que deveriam ser feitas. Criticava o questionamento que os empregados do porto faziam à administração, afirmando que isso estimulava o enfrentamento, e recomendava que, no filme, era melhor que a culpa fosse assumida por todos. Também não aprovava o personagem do diretor (Arturo) e o fato deste ser esquemático, conservador, em detrimento das qualidades do roteirista (Oscar), de concepções mais abertas. Guevara considerava essa relação uma “deformação desonesta” da realidade, uma supervalorização dos intelectuais e uma crítica injusta aos dirigentes.⁹¹

Estendia sua crítica à caracterização dos chefes de setor e representantes sindicais que apareciam no roteiro: *Los cuadros intermedios siempre son vacilantes, inconsecuentes, visten mejor (en algún momento se dice: tienen tipo de funcionarios), poseen automóviles, mejores casas, y su relación con la clase obrera se establece a partir de posiciones paternalistas.* Nesse sentido, afirmava que Alea havia feito uma condenação generalizada ao apresentar, no filme, *una capa de mediadores mediocres, burocratizados, vacilantes, que operava como una especie de ‘nueva clase’.*⁹² Guevara propunha, como solução para

⁸⁹A expressão *de pacotilla* é usada para menosprezar a atitude de Alea: insignificante, desprezível. GUEVARA, A. Op. Cit. p. 424.

⁹⁰ Idem, ibidem.

⁹¹ Sugeriu ainda que essa postura contrariava os princípios do regime cubano para o meio cultural: *hoy, ésa no es la política cultural de la revolución ni la actitud de los dirigentes que dan carácter a esa política.* Idem, p. 426.

⁹² Idem, p. 427.

consertar esse “equivoco” de Alea, que se adotasse como referência o filme *Moscou não crê em lágrimas*. Essa obra é citada no início do filme, quando Oscar, antes de sua “tomada de consciência” diz a Arturo que estava planejando algo parecido à trama desse filme soviético. Essa citação nos parece ter sido uma proposital ironia que Alea conseguiu inserir na versão final do filme.

Guevara criticou o final aberto e a crise de valores vivida pelo roteirista, um sujeito “vacilante”. Repudiou também algumas citações metafóricas existentes no roteiro, principalmente uma determinada lenda iorubá que contava que Oloffin, um velho sábio que havia criado o mundo, diante da constatação de sua situação caótica, resolveu, para não ter que “sujar as mãos” mandar Ikú acabar com os velhos responsáveis por deixarem a desordem chegar àquele ponto, instituindo que os homens não viveriam mais eternamente, a partir de então. Guevara sugeria que essa lenda poderia ser mantida se sua interpretação fosse encaminhada de outra maneira, mais “construtiva”:

*Esta leyenda, en forma metafórica, da la clave para entender la interpretación que propone la película sobre nuestra sociedad. Conviene reflexionar sobre las posibles interpretaciones, también metafóricas que suponen personajes como Oloffin e Ikú, y que, claro, pueden ser varias, recurso que puede hacer de un filme una incitación constructiva; o de una utilización múltiple, según se quiera y desde posiciones antagónicas.*⁹³

A lenda em questão acabou não fazendo parte desse filme, mas foi aproveitada em *Guantanamera*, última realização de Alea, finalizada por Juan Carlos Tabío, em 1995.

Como se vê, Guevara cobrava que o filme fosse menos crítico, mais otimista, e, principalmente, cauteloso ao tratar dos dirigentes e dos problemas da sociedade. Na versão final, além das supressões realizadas (como a lenda iorubá) e o deslocamento do eixo narrativo que apontamos, alguns aspectos acabaram “passando”, dentre eles, os comentários sobre o cinema, os problemas na indústria, dentre outras críticas. Como houve a troca de direção do Instituto no decorrer de sua realização e Guevara deixou de comandar, o filme estreou em 1984, sem muito alarde, mas com o usual destaque da revista *Cine Cubano*, veículo oficial do Instituto, num indício de que o filme havia sido avalizado oficialmente pela nova direção⁹⁴.

⁹³ Idem, *ibidem*.

⁹⁴ A *Cine Cubano* núm. 108, de 1984, tem artigo sobre o filme e foto de Mirta Ibarra como destaque de capa.

Mesmo após esse filme, Alea continuou a afirmar, principalmente para a imprensa estrangeira, que em Cuba havia total liberdade para escolher os temas a serem filmados, e que argumentos nunca eram “encomendados” oficialmente⁹⁵. Desmentia a existência de um órgão de censura apesar de se saber da existência, na Ilha, de uma *Comisión Clasificatoria de Películas*, mas admitia que razões políticas e alguma discordância entre pontos de vista pudessem impedir a realização de projetos, no ICAIC⁹⁶. No caso de *Hasta Cierta Punto* se colocava também como culpado pelo resultado insatisfatório por ter se proposto a discutir o paternalismo do Estado e outras questões políticas, sem conseguir realizar tal discussão de forma consistente.⁹⁷ A compensação oficial por essa lealdade de Alea ao regime cubano não tardou: o filme, apesar das fragilidades apontadas pela crítica, obteve o principal prêmio no *V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*.⁹⁸

Juan Carlos Tabío, co-autor do roteiro, mostrou-se mais direto que Alea nas suas explicações posteriores:

*Fue un proyecto que sufrió cierta castración. Inicialmente abordaba un punto que era clave: el pragmatismo del obrero. En aquel momento se consideró que no era oportuno reflejar esa necesidad legítima del obrero de luchar por tener mejor salario, mayores estímulos materiales. Había una visión de que el obrero era un ser angélico, alejado de los apetitos materiales y terrenales, y la película tuvo que reducirse a una visión un tanto idílica y casi exclusivamente al conflicto machismo, de la relación hombre-mujer.*⁹⁹

A relação entre povo e intelectual havia mudado consideravelmente desde os anos 60: se antes os intelectuais eram cobrados de terem que se igualar ao povo, nos anos 80 os mesmos intelectuais cobravam do governo que este olhasse para o povo. Em *Memorias del Subdesarrollo* temos um cineasta que coloca o intelectual (e a si próprio) em “cheque-mate”, exigindo que este assumira algum posicionamento político diante da voracidade dos acontecimentos, mas admitindo a esquizofrenia da nova situação deste intelectual, que só passa a ter lugar sendo engajado e vinculado ao Estado. Bem diferente é *Hasta Cierta Punto*, em que Alea cobra bem menos do intelectual e relata a gradativa vitória da precariedade e da incompetência sobre a utopia, vislumbrando alguma remota saída no

⁹⁵ MacBEAN, J. R. Op. Cit., p. 29.

⁹⁶ OROZ, S. Op. Cit., pp. 177; 186.

⁹⁷ CHANAN, M. “Tomás Gutiérrez Alea”. *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 1, Summer 1996, p. 76.

⁹⁸ GONZÁLEZ ACOSTA, A. “Un festival de la fuerza”, *Cine Cubano* núm. 108, 1984, pp. 8-14.

⁹⁹ GARCÍA BORRERO, J. A. Op. Cit., p. 165.

sentimento humano, na vontade individual, na persistência, na sinceridade e até mesmo no pragmatismo do operário. Enfoque humanista que vemos, novamente, em *Fresa y Chocolate* (1994), que tem como um dos protagonistas Diego, um intelectual homossexual, maduro, e que, apesar de sofrer dificuldades advindas da discriminação, em Cuba, as quais o leva a optar, contrariado, pelo exílio, se mostra compreensivo com Davi, o jovem militante que aprende com ele lições de solidariedade e tolerância.¹⁰⁰

Segundo Edward Said, um dos desafios do intelectual é representar o que professa por meio de seu trabalho e em suas intervenções, sem se enrijecer numa instituição ou tornar-se uma espécie de autômato agudo a mando de um sistema ou escravo de um método¹⁰¹. Acreditamos, nesse sentido, que Alea procurou permanecer sempre fiel à missão de assumir uma postura “comprometida porém crítica”, como defendia junto a seus colegas do ICAIC: *tenemos que afirmar nuestra identidad y nuestra revolución (...) y al mismo tiempo tenemos que criticarla para ayudar a mejorarla (...) creo que esa es una contradicción delicada que exige de nosotros una habilidad especial y un gran sentido de responsabilidad*.¹⁰² Entretanto, sua obra não é simples resultado de sua autodeterminação, ou do suposto cumprimento de seus objetivos e, sendo assim, compartilhamos da opinião do crítico e jornalista Paulo Paranaguá, que usa o termo “possibilismo” para definir o viés desse cineasta: Alea abraçou a causa de fazer um “cinema possível”, dentro das condições existentes em Cuba¹⁰³. *Hasta Cierta Punto* realiza a crítica política, em seu discurso explícito e em suas metáforas sugestivas, mas não podemos ignorar as limitações – estéticas e ideológicas - dessa obra, nas quais também pesaram, sem dúvida, as intervenções sofridas. Como crônica de uma época, e representação carregada de ambigüidade, o filme dá a medida dos embates enfrentados pelos cineastas cubanos, diante do reconhecimento de um fracasso.

¹⁰⁰ Ver: BARQUET, J. “Paz, Gutiérrez Alea y Tabío; felices discrepancias entre un cuento, un guión y un film: Fresa y Chocolate”. *Fe de Erratas*, Chicago, núm. 10, mayo 1995. pp. 83-86.

¹⁰¹ SAID, E. *Representações do Intelectual. As conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 121.

¹⁰² GUTIÉRREZ ALEA, T. “No siempre fui cineasta”. *Cine Cubano*, núm. 14, 1985, p. 52.

¹⁰³ PARANAGUÁ, P. “Tomás Gutiérrez Alea: órbita y contexto”. *Cinemas*, núm. 01, Rio de Janeiro: set-out 1996, pp. 123-152.

2.3. Os filmes ousados de Sergio Giral

O filme *Techo de Vidrio* (1982), de Sérgio Giral, também marcou especialmente essa fase de transição da direção do ICAIC. De forma semelhante a *Hasta Cierta Punto*, o cineasta teve que negociar, fazer concessões para poder realizar a obra. Ainda assim, ao contrário do que ocorreu com o filme de Alea, o filme foi proibido de ser exibido ao grande público durante muitos anos. Vejamos esse processo.

Giral já havia conquistado grande reconhecimento em Cuba com seus “negrometragens” *El otro Francisco* (1974), *El rancheador* (1976) e *Maluala* (1979), mas em 1982 mudou o tom, realizando um filme bastante provocativo, que denunciava a corrupção e os problemas do regime cubano. O próprio título sugeria, numa dupla leitura, a fragilidade do regime sobre o qual ninguém deveria ousar lançar “a primeira pedra”, uma vez que o telhado era de vidro. Realizado a partir do roteiro do escritor Miguel Cofiño e intitulado originalmente *Sangre y fuego*, o filme foi considerado *pionero de una línea crítica que abriría cauces para la desalienación de la autocensura y para la aparición consecuente de obras menos apremiadas y mejor estructuradas desde el punto de vista formal*.¹⁰⁴

O filme estreou, precariamente, depois de oito anos de sua realização. Registros e sinopses desse filme praticamente desapareceram, em Cuba. No *Guía Crítica del Cine Cubano*, a compilação mais completa sobre a produção cinematográfica cubana de ficção, inexistem comentários sobre o enredo ou o argumento. Segundo depoimentos recentes do seu editor Roberto Bravo e do produtor Sergio San Pedro, que vivem nos Estados Unidos, o roteiro original do filme foi censurado e logo depois refeito, atendendo as indicações do que deveria ser corrigido. Obtida a aprovação, as filmagens decorreram normalmente, mas, depois de pronto, o filme foi definitivamente vetado.¹⁰⁵

Como *Un día de noviembre*, de Solás ou os documentários de Sara Gómez, *Techo de Vidrio* entrou para o grupo dos filmes cubanos “perdidos”, misteriosos. Ambrosio Fornet, apesar de admitir que o filme propunha uma reflexão sobre a ética, identificou como uma de suas grandes falhas: *la receta triunfalista y moralizante del viejo cine*

¹⁰⁴ GARCÍA BORRERO, J. A. Op. Cit., p. 331.

¹⁰⁵ Depoimentos compilados no documentário *Cuba: The Broken Image* (1995), de Sergio Giral.

*soviético a la hora de hurgar en las contradicciones surgidas en el socialismo.*¹⁰⁶ Em contrapartida, o filme foi defendido da acusação de panfletário por José Antonio Évora, que argumentou: *panfleto es casi siempre sinónimo de estigma, pero me niego a aceptar que lo sea en este caso, teniendo en cuenta las circunstancias en que fue concebido y realizado el proyecto – respondía a urgentes necesidades sociales....*¹⁰⁷

Pairam mais perguntas que respostas quanto à suposta má qualidade do filme e seu igualmente suposto teor crítico. De toda forma, o filme seguinte de Giral seria a última produção que faria em Cuba: *María Antonia* (1990), baseada numa peça homônima de Eugenio Hernández Espinosa, tratava da trágica condição de uma mulata sensual e passional, que vivia no ambiente marginal e violento do subúrbio, nos anos 50, e acaba optando pela prostituição, atividade que se transforma em grave problema social, nos anos 90. Esse filme, que misturava tragédia social, sexualidade e religiosidade afro-cubana - a personagem é “filha de Oxum” -, com um final aberto ao estilo de Sara Gómez, não chegou a ser proibido, como o anterior, mas foi bastante mal recebido pela imprensa, como já havia ocorrido com a peça¹⁰⁸. Logo depois disso, Giral se exilou nos EUA, onde realizou, alguns anos mais tarde, um documentário com depoimentos de profissionais do cinema cubano, exilados, sobre suas vidas, a liberdade de expressão e as dificuldades da realização cinematográfica na Ilha: *Cuba: The Broken Image* (1995) de teor bastante crítico em relação ao regime cubano.¹⁰⁹

Nesse documentário, dedicado a todos os cineastas que dele participaram, estes contaram episódios envolvendo censura, a interiorização do patrulhamento ideológico existente no meio cultural pelo cineasta – a *autocensura*, dificuldades para produzir e se expressar em Cuba, o drama do exílio e prognósticos sobre o futuro da Ilha. A maioria

¹⁰⁶ PASALODOS, Lourdes. “Techo de Vidrio”. *El Caimán Barbudo*, La Habana, noviembre 1988, p. 31; citado por FORNET, A. Op. Cit. p. 11.

¹⁰⁷ GARCIA BORRERO, J. A. Op. Cit. p. 331.

¹⁰⁸ Exceção à revista *Cine Cubano*, que elogiou filme e diretor em ALONSO, A. G. “María Antonia, ¿de hoy?”, *Cine Cubano* núm. 132, 1991, pp. 50-51. A peça, que havia sido encenada em 1967 pelo grupo *Taller Dramático* e o *Conjunto Folklórico Nacional*, havia obtido sucesso de público, mas gerara muita polêmica em torno das atitudes tomadas pela personagem protagonista e sua religiosidade. Uma enquête, em 1968, foi organizada pelo jornal *Granma* e a peça foi considerada uma obra “deformadora” pelo *Consejo Nacional de Cultura*. MISKULIN, S. Os intelectuais cubanos... Op. Cit, pp. 189; 193.

¹⁰⁹ Participaram do documentário os cineastas Orlando Jiménez-Leal, Eduardo Manet, Roberto Fandiño, Fausto Canel, Jorge Sotolongo, Fernando e Miñuca Villaverde, José A. Jorge, Alberto Roldán, Lorenzo Regalado, Marco Abad, Guillermo Torres, Jorge Abello. Além desses, Ramón Suárez, Luis Garcia Mesa, Mario Garcia Joya (fotógrafos), Roberto Bravo (editor), Alberto Menéndez, Carlos Felix (cinégrafistas) Carlos Arditti (diretor de arte), Sergio San Pedro e Eduardo Palmer (produtores).

desses cineastas contou que havia concordado plenamente com a perspectiva de fazer propaganda da Revolução, no início, mas que rompeu com o regime em função da situação econômica e da falta de liberdade de expressão.¹¹⁰ Mesmo em algumas declarações mais ressentidas, a palavra *ICAIC* quase não aparece, nos depoimentos, e nem se atribui ao Instituto e a seus presidentes as ações de censura. A insatisfação que transparece é especialmente atribuída ao governo e à falta de melhores oportunidades de trabalho. Esse dado também nos ajuda a entender o lugar do *ICAIC* no jogo da política cultural, uma vez que os cineastas não se voltam especialmente contra a instituição.

A ênfase, no final do documentário recai sobre as diferentes trajetórias desses cineastas e técnicos exilados, nos EUA: algumas de notável sucesso, outras dignas de pena, e a maioria tendo como ponto em comum o desejo de regresso à Ilha, num contexto político diferente. A seqüência final é uma espécie de *making off* que mostra Sergio Giral, por trás das câmeras. Essa seqüência tem como trilha sonora o som de um pungente saxofone que se escuta após o triste depoimento de Alberto Menendez, que afirma “viver das lembranças”. O documentário, com seu melancólico desfecho, reitera a tônica da nostalgia, comum aos cubanos “de cá e de lá”, nos anos 90.

Antes da predominância dessa tônica, entretanto, o cinema cubano passaria, ainda nos anos 80, após *Cecilia*, *Hasta Cierta Punto* e *Techo de Vidrio*, por uma fase em que são produzidos muitos filmes de forte “humor negro”.

2.4. As comédias de Juan Carlos Tabío

Humor corrosivo, e em vários casos, certo cinismo e amargor transparecem nas comédias dos anos 80, a produção mais marcante dessa fase do *ICAIC*. Esse gênero foi fundamental, juntamente com o melodrama, para consolidar a reaproximação do espectador – e dos cineastas – das temáticas contemporâneas. O “humor negro” não foi exclusividade do campo cinematográfico em Cuba pois, nessa década, também notamos sua forte

¹¹⁰ Casos de Fausto Canel, que comenta seu engajamento na época de seu documentário *Carnaval* (1960); de Alberto Roldán, ao realizar *Médicos de la Sierra*; de Ramón Suárez, ao pretender fazer um filme histórico, em 1968, por considerar que devia isso ao país; de Roberto Bravo, que chegou a ser um “crente fervoroso” da Revolução, e de Mario García Joya, Lorenzo Regalado, dentre outros.

presença nas artes plásticas, em obras e instalações repletas de simbolismos e elementos tragicômicos, que exploram a *pop art* e o *kitsch*.¹¹¹

O emprego do *choteo* (gozação, caçoada) em relação a tudo e a todos, na cultura popular, sempre foi uma forma de resistência e de sobrevivência do cubano, contribuindo inclusive para combater dogmas, leis e restrições.¹¹² Entretanto, também nos parece ter consagrado um mecanismo emocional peculiar, ainda muito visível na sociedade cubana: a exagerada jocosidade que escamoteia a sensação de impotência, que disfarça o incômodo sob a máscara do “pouco caso”.¹¹³ Como definiu Alea: o humor é uma faca de dois gumes e *puede perpetuar una situación anómala en lugar de servir de palanca para salir de ella*.¹¹⁴

Nos anos 80, as comédias de Juan Carlos Tabío e de outros cineastas¹¹⁵ reforçaram a discussão em torno da validade do chamado cinema popular, por uns considerado mero “cinema de consumo” e por outros valorizado devido a seu alcance massivo, que implicaria diretamente, segundo essa concepção, em potencial crítico e mobilizador¹¹⁶. De toda forma, é preciso reconhecer que as comédias dos anos 80 estão longe de serem consideradas “obras primas”: repetem recursos narrativos já bastante explorados como o naturalismo e se valem de saídas formais reiteradas, chamadas por Fonet de *artesanía de rutina*¹¹⁷. Ainda assim, a sátira bem humorada em relação aos serviços públicos, à superficialidade do

¹¹¹ Um exemplo é a instalação de Leandro Soto, *La Familia Revolucionaria* (1984), paródia de retrato no qual toda a família ostenta uniformes com diversos ícones, medalhas e emblemas relacionados às brigadas de trabalho voluntário, milícias, serviço militar, *CDRs*, etc. Outro exemplo é o quadro *El infinito marca el límite* (1989) de Humberto Castro, no qual vemos o título da obra inscrito numa plaquetinha dourada, acima de uma paisagem estéril, devassada, em meio a qual mulheres “dondocas”, de óculos de sol, estão deitadas, gozando a vida, indiferentes. Ambas obras integraram a Exposição Arte de Cuba, em São Paulo, no Centro Cultural Banco do Brasil, entre 31/01 e 23/04/2006.

¹¹² PARANAGUÁ, P. “Letter from Cuba to an unfaithful Europe. The Political Position of the Cuban Cinema”. *Framework*, núm. 38-39, 1992, pp. 12-14.

¹¹³ A respeito das implicações do humor na sociedade, sob uma perspectiva histórica, ver: SALIBA, Elias T. “Representações do cômico no cinema e na história: anotações pertinentes e digressões impertinentes”. *Estudos de História*, Franca, v. 4, núm. 2, pp. 35-55, 1997 e *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira (...)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹¹⁴ GARCÍA BORRERO, J. A. Op. Cit, p. 158.

¹¹⁵ *La cadena* (1978), de Tabío, *No hay sábado sin sol*, (1979) de Manuel Herrera, *Los pájaros tirándole a la escopeta*, (1984) de Rolando Díaz, os curtas tragicômicos *El desayuno más caro del mundo* (1988) de Gerardo Chijona, *El Unicornio* (1988) de Enrique Colina e *Oscuros rinocerontes enjaulados* (1990) de Juan Carlos Cremata são alguns exemplos.

¹¹⁶ Ver GARCÍA BORRERO, J. A. “La utopia confiscada: de la gravedad del sueño a la ligereza del realismo”. *Temas*, núm. 26, oct-dic 2001, p. 19. POLLO, Roxana “Y Tabío dice que no es un economista”, *Granma*, 17/12/1988, p. 3; FLEITES, Alex. “¡Plaff! O el sonido des riesgo.” *Cine Cubano* núm. 125, 1989, pp. 85-86.

¹¹⁷ FORNET, A. “Apuntes para la historia...” Op. Cit, p. 13.

discurso “politicamente correto”, a relação do cidadão com o Estado dentre outros motes de época, arejaram a cinematografia cubana.

Se permuta (1984), filme de Juan Carlos Tabío, foi uma comédia de enorme sucesso de público, que narrava várias tentativas mal-sucedidas de troca de casas, procedimento comum na sociedade cubana, onde não há compra e venda de imóveis, satirizando as dificuldades da população em conseguir moradia.¹¹⁸ A história narrava os esforços de uma mãe, Gloria, para mudar de bairro, pensando que só assim conseguiria um “bom partido” para sua filha Yolanda se casar e melhorar de vida. Gloria começa a fazer contato com muita gente para conseguir trocar sua casa por um apartamento em El Vedado, um bairro chique, mas não se satisfaz com a primeira troca: após o surgimento do “bom partido” (Guillermito, um funcionário público bem colocado, militante do Partido e que possui automóvel), Gloria continua planejando uma cadeia mirabolante de trocas para realizar seu sonho de viver numa mansão. Quando está a um passo de concretizar seu plano, Yolanda desiste de Guillermito por Pepe, um mulato pobre, engenheiro, com quem decide viver bem longe de Havana.

O roteiro de *Se Permuta*, feito em 1979, antes de ser transformado no filme foi a base de uma peça teatral em 1982, dirigida pelo próprio Tabío, como mencionamos no item anterior, ao comentarmos a inserção dessa peça no filme *Hasta Cierta Punto*. A peça foi encenada pelo grupo *Bertod Brecht*, dirigido pelo ator Mario Balmaseda, que mais tarde interpretou, no filme, o personagem Pepe. Essa conjunção entre teatro e cinema, tanto no âmbito do drama como no da comédia foi muito significativa nos anos 80. Além desse diálogo ter uma conotação política, como já destacamos, os cineastas foram beber na tradição do teatro popular para conseguir realizar filmes que cumprissem a missão de atingir o grande público. Essa interlocução já havia acontecido nos anos 60, mas sofrera uma retração nos anos 70 e passava a ser retomada com muito entusiasmo nessa década de 80, por vários diretores¹¹⁹.

¹¹⁸ PALENQUE, Alberto. “Se Permuta: una crítica por una entrevista” e GONZÁLEZ, J. A. “Se Permuta: una obra para agradecer” *Cine Cubano* núm. 109, 1984, pp.62-64 ; 85-86.

¹¹⁹ O roteiro de *No hay sábado sin sol* (1979), de Onelio Jorge Cardoso e Manuel Herrera, foi baseado na peça *San Cleto* do grupo Escambray; *Guardafronteras* (1981) de Octávio Cortazar, foi feito a partir de uma peça encenada pelo Teatro Nacional; *Patakín* (1984) se baseou na comédia musical *Paladá Sulú* de Hernández Espinosa; *Plácido* (1986) de Sergio Giral, foi inspirada em obra teatral homônima de Gerardo Fullea, dentre outros. Nessa relação entre teatro e cinema ocorrem vai-e-vens curiosos, como a trajetória do curta *Pedro cero por ciento* (1980) de Luis Felipe Bernaza, transformado na comédia teatral *De tal Pedro tal astilla*,

O filme *Se Permuta* trazia muitas *gags* que exploravam e ridicularizavam o chamado “cubane”, cujo significado seria algo similar ao “jeitinho” brasileiro. Ele se caracteriza pelo improvisado, o oportunismo e, inclusive, o combatido “espírito pequeno-burguês” do cubano médio que, no fundo, apesar de repetir jargões socialistas, desejava febrilmente consumir, ostentar e desfrutar dos prazeres materiais, bastante inacessíveis. Guillermito, por ser um burocrata corrupto (trabalha como projetista de campanhas de mobilização popular)¹²⁰, consegue várias facilidades para Gloria e Yolanda, como um telefone residencial, ou a oferta de um emprego fácil.

Na caracterização dos personagens secundários, vemos a curiosa mistura de referências russas, norte-americanas e hispano-caribenhas que faziam parte da cultura popular (caso dos nomes esdrúxulos das crianças, por exemplo). Ao longo do filme, momentos bem “brechtianos” de quebra da narrativa e interação com o espectador garantiam boa comicidade: caso das cenas em que os atores desabafam com o público ou uma seqüência em que Enrique Colina, cineasta e apresentador de um programa de TV, contracena, de dentro do aparelho, com o protagonista. Tabío procurava fazer críticas bem-humoradas, sem recorrer a alegorias, didatismos ou mensagens moralistas. Na tradição de comédia com a qual ele dialogava, se encontravam vários filmes dos anos 60, como *Las doce sillas* (1962) e *La muerte de un burócrata* (1966) de Gutiérrez Alea, e *Papeles son papeles* (1966) de Fausto Canel.

O sucesso de *Se Permuta* consolidou uma fórmula, tanto que o filme *Plaff - o demasiado miedo a la vida* (1988), também de Juan Carlos Tabío, manteve uma personagem protagonista semelhante (uma mulher atirada e fofoqueira) e o mesmo espírito de auto-deboche. Esse filme, entretanto, tem uma abordagem mais profunda que o primeiro, e chega a parodiar sarcasticamente a noção de *cine imperfecto* desenvolvida por Julio Garcia Espinosa¹²¹. Além disso, brincava com a importância dada por Brecht às condições de produção de uma obra e tocava numa série de temas mais embaraçosos que engraçados,

dirigida por Nelson Dorr, que originou o longa de mesmo nome, dirigido por Bernaza, em 1985. Ver CASTILLO, L. “Una película sin telón final”. *Cine Cubano* núm. 130, 1990, pp. 54-66.

¹²⁰ Na cena em que o personagem é apresentado, o vemos escolhendo o projeto gráfico mais caro, dentre vários que lhes são expostos, para a irônica campanha *Economizar es ahorrar*.

¹²¹ A ironia à tese de Espinosa se apresenta numa cena em que o público é esclarecido sobre um problema supostamente ocorrido: o rolo do filme contendo o início da história se perdera e ao reaparecer acabou tendo que ser anexado ao final. O espectador fica sabendo também que algumas seqüências planejadas não foram rodadas e que o filme tem problemas de áudio, ou seja, é bastante “imperfeito”.

naquele contexto: a situação dos travestis cubanos, a obsessão do povo pelas telenovelas, a burocracia arraigada na sociedade, dentre outros temas¹²².

A historiadora Isleni Cruz Carvajal opinou sobre o lugar de *Plaff* na história do cinema cubano, mostrando que esse tipo de comédia acabou sendo encarado como uma decorrência previsível: *Al tiempo de ser dardo letal contra los achaques a que ha dado lugar el proceso revolucionario con el paso del tiempo, es consecuencia manifiesta, a pesar de los atascos históricos mismos, de la vasta experiencia cinematográfica procurada por el sistema.*¹²³ Isso explica o fato de Tabío não ter enfrentado sérios problemas de censura; além da flexibilização que já comentamos no início do capítulo, o riso, independentemente de vir carregado de crítica, tinha um poder de catarse, de expiação que passava a ser inclusive conveniente para o governo, uma vez que podia contribuir para aliviar as tensões acumuladas, na sociedade cubana. Vemos portanto, a função ambígua desse humor, que serve tanto à crítica como ao consolo.

Ao se tratar de humor no cinema não se pode ignorar a influência que as animações de Juan Padrón tiveram na configuração dessas comédias: é possível identificar, no ritmo dos filmes de Tabío e de Enrique Colina, muito do humor ágil de Padrón. Seu desenho animado, longa-metragem, *Vampiros en la Habana* (1985) é uma interessante mescla de patriotismo, ironia, que explorava, ao mesmo tempo, imaginários coletivos e fantasias do cubano adulto, transpostas para os anos 50: vemos, no desenho, tanto pesadelos aterrorizantes em torno da constante perspectiva das ameaças externas, como as fantasias lúdicas e sexuais que envolviam, por exemplo, a volta ao clima dos “anos dourados” de Havana, com a presença de divas loiras e mulatas, cabarés, cassinos, casas noturnas regadas a jazz e outros desfrutes.

Os anos 80 terminaram com o início do mencionado “período especial em tempos de paz” nos anos 90, quando o trágico efeito da derrocada da URSS se fez sentir na Ilha e foi iniciada uma grande contenção econômica, com inúmeras restrições, novas campanhas, novas “purgas” e medidas emergenciais. A década de 80 foi marcada pelo gosto de “fim de festa” que passou a ser sentido no cotidiano do trabalhador, até então praticamente subvencionado pelo bloco socialista. Com isso, ganhou força uma disposição ao “balanço”

¹²² Cf.: KING, J. Op. Cit. p. 234.

¹²³ CRUZ CARVAJAL, I. “Plaff (o demasiado miedo a la vida)” in ELENA, A. *Tierra en trance...* Op. Cit., p. 355.

das duas décadas passadas, sob um certo pessimismo que, no decorrer dos anos 90, atingiria proporções muito maiores. O filme um tanto hermético *El elefante y la bicicleta* (1994), de Tabío, reflete esse momento em que a comédia passa a ter algo de esquizofrênica. O enredo trata de uma hipotética ilha chamada *La Fe*, que sofre o impacto da chegada de um cinematógrafo que, de certa forma, é portador da “verdade” daquele povo. Mistura de realismo maravilhoso, metalinguagem, e uma complicada sucessão de *gags*, algumas compreensíveis apenas para o público cubano daquela época, o filme representa o espírito radicalmente tragicômico dos 90.

3. A ameaça de fechamento do ICAIC e o último mandato de Guevara

3.1. O Caso Alicia no contexto do Período Especial

O filme *Alicia en el pueblo de maravillas* (1991), de Daniel Díaz Torres, que contou com a colaboração de Jesus Díaz na elaboração do roteiro, gerou uma polêmica muito maior que a do filme *Cecilia*, no meio cultural cubano, e até hoje não foi exibido normalmente nas salas de cinema do país. Extremamente alegórico, o filme, cujas filmagens começaram em 1988 a partir de um roteiro elaborado por um grupo de humoristas chamado *Nos-y-otros*, apelava para a comédia de absurdos, o surrealismo e o humor cáustico para criticar a corrupção, a burocracia e outras terríveis “maravilhas” arraigadas em Cuba. A obra permitia muitas interpretações e alguns críticos, inclusive o cineasta, afirmavam que o filme endossava, sim, a campanha da *Rectificación de errores*, enquanto outros (em maioria) opinavam que esta era criticada, ridicularizada e que o filme promovia uma “esculhambação” do socialismo cubano.

A história narrava a incursão de uma jovem professora de teatro, Alicia, por um curioso povoado turístico caribenho chamado Maravillas de Novera, onde as situações mais absurdas eram consideradas normais.¹²⁴ Nesse lugar habitavam pessoas *tronadas*, isso é, que haviam sido destituídas de seus cargos por serem consideradas traidoras, e que lá estavam para se curarem. Alicia se depara com burocratas, oportunistas e um autoritário e corpulento médico, diretor de um balneário de águas termais, cujo nome formava as iniciais SATAN. Ao longo do filme, várias situações absurdas se encadeavam, como a sabotagem

¹²⁴ Lembremos que o teatro foi um dos setores mais devastados pela política cultural oficial.

ao balneário, após o que as pessoas passam a se banhar em fezes, em vez de lama terapêutica; ou a curiosa vigilância do lugar, feita por velhinhas com *walkie-talkies* (uma alusão às representantes do *CDR*, geralmente donas de casa “alcoviteiras”). Além disso eram ridicularizadas certas palavras-de ordem, slogans de propaganda política repetidos pelos *pioneros* (grupos de crianças que freqüentavam as escolas e lá recebiam educação cívica e política) dando margem à avaliação de que a obra era *contrarrevolucionaria*¹²⁵.

O filme havia sido terminado num momento político delicado, em que a URSS já não existia e uma verdadeira “caça às bruxas” acontecia dentro do alto escalão do governo e do Partido cubano, sob o pretexto da *rectificación*. Antigos dirigentes considerados leais a Fidel, como os Generais Arnaldo Ochoa, Patrício de la Guardia e Tony de la Guardia, renomados e condecorados por participações na Guerra de Angola, atuações no serviço secreto cubano, na empresa *Cimex* de importação e exportação de Cuba e em momentos importantes da história cubana revolucionária (Ochoa havia integrado a Coluna de Che Guevara), haviam sido *tronados*, denunciados juntamente com outros “cúmplices”, e sentenciados em julho de 1989, por serem acusados de corrupção e envolvimento com o narcotráfico. O radicalismo da pena aplicada, uma vez que Ochoa e Tony de la Guardia foram executados, enquanto Patrício foi condenado a 30 anos de prisão, e os possíveis interesses mascarados nesse gesto de Fidel para com ex-aliados muito próximos, gesto que se estendeu a uma “depuração” de 5% de membros do *PCC*, abalaram a sociedade cubana e, de certa forma, o filme dialogava com esse escândalo, chamado de *Caso Ochoa*¹²⁶.

Ao longo da produção do filme já começaram a circular rumores a respeito do conteúdo que acompanharia tão sugestivo título, e mesmo antes de sua estréia, em junho de 1991, num contexto de auge da derrocada do socialismo, proliferavam artigos e resenhas negativas que tacharam o filme de antipatriótico, contra-revolucionário, vergonhoso¹²⁷. A

¹²⁵ “Alicia a través de los espejos”, *Cine Cubano* núm. 135, abril-junio 1992, pp. 17-19.

¹²⁶ O filme *8-A* (1993) de Orlando Jiménez Leal recria ficcionalmente o julgamento dos acusados e sugere que Fidel tinha conhecimento das operações ilícitas realizadas por seus subalternos. O julgamento desses altos dirigentes, realizado dois meses depois da visita de Gorbachev à Ilha, suscitou a hipótese, defendida por alguns autores, de que Fidel teria armado essa “purga” ao saber de uma possível conspiração contra seu governo, por militares que defendiam a aplicação de reformas em Cuba, nos moldes da *glasnost* e da *perestroika*. Ver: GOTT, R. “A execução de Arnaldo Ochoa, 1989”, *Op. Cit.*, pp. 314-321.

¹²⁷ A revista *Cine Cubano* núm. 135, 1992, pp. 16-22, reproduziu as seguintes resenhas críticas, publicadas na imprensa cubana: RODRIGUEZ PARRILLA, Bruno. “La suspicacia del rebaño”, *Juventud Rebelde*, 16/06/1991; CALLEJAS, Bernardo. “Sobre la película Alicia en el pueblo de maravillas”, *Trabajadores*, 17/06/1991; ORAMAS, Ada. “Esas ‘maravillas’ niegan a nuestro pueblo”, *Tribuna*, 18/06/1991; POLLO,

opinião pública, mesmo não conhecendo o filme, mostrou-se favorável a essa execução da obra e de seu diretor, bastante estimulada pela Juventude Comunista e outras organizações ligadas ao Partido, ainda que vários cineastas e críticos saíssem em sua defesa, afirmando que se tratava de um filme crítico e ambíguo como muitos outros já haviam sido (e precisamente por isso, politicamente tolerável). O diretor Díaz Torres se defendeu afirmando que o filme não retratava o país ou “a Revolução” e sim as *excrecencias y deformaciones éticas que inevitablemente acompañan todo proceso social hecho por hombres*.¹²⁸ A revista *Cine Cubano* também saiu em defesa do cineasta:

*El filme, señoras y señores, damas y caballeros de toda estirpe o laya, pertenece a Daniel Díaz Torres, revolucionario cubano de Cuba, y para Cuba, que ni admite que se le empuje hacia posiciones desfallecientes o contrarrevolucionarias (...) La doble principal lectura política de un signo y otro nos ha jugado una mala pasada; a él y a nosotros; lección de claridad en un periodo que la exige en circunstancias muy particulares; para unos porque la sensibilidad del cerco se exagera; para otros porque no están dispuestos a renunciar al intento de penetrar por una puerta que les lució entreabierta.*¹²⁹

Nos anos 90, dada a conjuntura delicada e a sensação de “terror” e angústia que pairava nos ares, o filme foi considerado um escândalo, foi censurado, e comprometeu a permanência de Julio García Espinosa na direção do *ICAIC*. Segundo este, o *Caso Alicia* foi produto de uma exagerada “satanização” do filme, pois não se tratava do primeiro – e nem seria o último filme do *ICAIC* - que expressava contradições ou uma visão crítica da realidade. Concordamos com essa avaliação, e concluímos que foram interesses políticos (a mobilização patriótica como resistência à crise externa do socialismo), somados à intenção de dar um “basta” ao esquema de maior participação interna dos cineastas, institucionalizado por Garcia Espinosa com os Grupos de Criação, que contribuíram para a construção do fato, que assumiu grandes proporções e culminou em nova mudança na direção do *ICAIC*.

Roxana. “Alicia, un festín para los rajados”, *Granma*, 19/06/1991; SANTIESTEBAN, Elder. “Alicia en su pantano”, *Bohemia*, 21/06/1991.

¹²⁸ Apud GARCIA BORRERO, J. A. *Guía Crítica*.... Op. Cit, p. 44.

¹²⁹ “Alicia a través de los espejos”, *Cine Cubano* núm. 135, abril-junio 1992, p. 16.

Alfredo Guevara, que estava exercendo seu cargo em Paris, foi trazido a Cuba especialmente para ajudar a resolver a crise provocada pelo filme¹³⁰. Durante a realização do *XIII Festival Internacional del NCL*, em 1992, Alfredo Guevara, na condição de diretor do Festival, saiu em defesa do filme e o exibiu para um público seletivo, convocando a imprensa estrangeira a fim de “apagar o incêndio” que ameaçava condenar Daniel Díaz Torres à fogueira. Ainda assim, o filme, que havia sido exibido pela primeira vez no Festival de Berlim, em fevereiro de 1991, não chegou ao público cubano e foi avaliado segundo critérios políticos.

Fazendo uma comparação, há certa semelhança entre *P.M.* e *Alicia*: ambos são praticamente desconhecidos do povo cubano, mobilizaram o meio cultural, foram fundamentais para o processo de afirmação do *ICAIC* junto ao governo (e, especialmente, a afirmação de Alfredo Guevara) e contribuíram para moldar a política cultural que se seguiu. García Espinosa, nesse sentido, assinalou semelhanças entre o *Caso Cecilia* e o *Caso Alicia*, que bem poderiam ser estendidas ao *Caso P.M.*: *La visión de ambos filmes fue distorsionada. Una discusión anacrónica horadó las filas de nuestra contemporaneidad. Los vigilantes de las ‘Sagradas Escrituras’ siempre habían logrado que se nos aplaudiera o denostara por razones extra-artísticas. Dentro y fuera del país. Siempre resultaba difícil saber cuándo nos aplaudían por políticos y cuándo por artistas.*¹³¹ *Alicia*, assim como outros filmes controvertidos da história do *ICAIC* (*Un día de noviembre*, *Coffea Arabiga*, *Techo de vidrio*, etc), que ganharam especial significado político devido ao momento histórico em que foram realizados, como sugere Espinosa, possibilitam um enfoque aproximado das discussões fundamentais que envolvem o papel do cinema e do Instituto na política cultural cubana.

Paradoxalmente, o cineasta Daniel Díaz Torres, pivô de toda a crise, havia se vinculado ao grupo de criação liderado por Manuel Pérez, onde se concentrava o maior número de militantes do *PCC*.¹³² Isso nos leva a considerar dois aspectos em nossa análise do *ICAIC*: primeiro, que nessa fase da história cubana já não temos, como nos anos 60, a

¹³⁰ Ver MEDINA, R. “El fenómeno *ICAIC* y la política cultural cubana (1959-2005)”. 2006, *Digit*, 23 páginas.

¹³¹ GARCÍA ESPINOSA, J. “El Cine Cubano o los caminos de la modernidad”. *Temas*, núm. 27, oct-dic 2001, p. 35.

¹³² Díaz Torres exerceu cargos na célula do Partido Comunista existente dentro do *ICAIC* e participou de comissões de seleção de filmes dentro do Instituto. Antes de *Alicia*, realizou longas que não causaram polêmica como *Jíbaro* (1984) e *Otra mujer* (1986). MEDINA, R. Op. Cit, p. 16.

polarização extremada entre “comunistas” e “não-comunistas”, e segundo, que o exercício da crítica, no cinema, principalmente após os anos 80, partiu também de criadores vinculados ao Partido. O exemplo do *Caso Ochoa*, bem como o conjunto de filmes polêmicos das últimas duas décadas, produzidos por cineastas de diversas orientações políticas, nos leva a admitir que ser comunista já não era garantia de segurança política ou grau de concordância com o governo, em Cuba. O fato de Daniel Díaz Torres não haver “caído em desgraça” após *Alicia*, nos revela que era a obra e, em última análise, a direção do *ICAIC*, e não o cineasta, que estavam em julgamento, como aconteceu com *Cecilia*. Nesse sentido, ter um passado militante, ainda que não fosse determinante, certamente ajudava, dado que pode ter contribuído para a condescendência do governo com Díaz Torres.

Após o escândalo provocado por *Alicia*, que ficou apenas quatro dias em cartaz, foi anunciado um possível fechamento do *ICAIC*, sob o argumento de que isso era necessário devido à emergencial racionalização de recursos¹³³. Segundo uma resolução já supostamente aprovada pelo Conselho de Ministros, o *ICAIC* seria fundido ao *ICRT* e ambos funcionariam como um macro-organismo controlado diretamente pelo Partido. Diante dessa possibilidade de dissolução do Instituto, técnicos e diretores formaram uma comissão que encabeçou a primeira greve de funcionários do *ICAIC* e levou ao governo documentos e abaixo-assinados em protesto a essa medida¹³⁴. A mobilização surtiu efeito, e o *ICAIC* foi mantido¹³⁵.

O propósito de dissolução do Instituto era político, além de econômico. Além do *Caso Alicia*, é preciso considerar que a criação dos três grupos havia propiciado maior envolvimento dos cineastas com a espinha administrativa do Instituto, em virtude da

¹³³ Houve uma grande queda do PIB cubano entre 1989 a 1993. A falta de petróleo (antes fornecido pela URSS), a queda das exportações e do preço do açúcar, a falta de peças, matérias-primas, rações e suprimentos agrícolas, bens de consumo e alimentação rapidamente se tornaram visíveis no cotidiano e produziram uma crise sem precedentes no país. Ver: GOTT, R. Op. Cit., pp. 321-327.

¹³⁴ A comissão foi integrada por 18 pessoas: Santiago Alvarez, Rebeca Chávez, Guillermo Centeno, Enrique Colins, Rolando Díaz, Daniel Díaz Torres, Ambrosio Fornet, Tomás Gutiérrez Alea, Juan Padrón, Juan Carlos Tabío, Senel paz, Fernando Pérez, Manolo Pérez, Mario Rivas, Orlando Rojas, Pastor Vega, Jorge Luís Sánchez e Humberto Solás. GARCÍA BORRERO, J. A. “La utopia confiscada: de la gravedad del sueño a la ligereza del realismo”. Op. Cit., p. 20.

¹³⁵ Medina relata memórias desse episódio, salientando que foi um dos poucos momentos da história do *ICAIC* em que velhas diferenças entre os cineastas foram esquecidas em função da causa comum: a sobrevivência do Instituto, sua independência do *ICRT* e do Partido. MEDINA, R. Op. Cit., p. 19.

criação de uma instância, dentro do *ICAIC*, denominada *Consejo Asesor*¹³⁶. Essa participação dos cineastas, que se tornou mais direta, também corroborou para a rápida reação coletiva, durante a crise, em defesa do organismo. A mobilização contra o fim do *ICAIC*, bem como os inúmeros protestos, agravaram a tensão entre os cineastas, a direção do Instituto e o governo. Em meio ao “fogo cruzado” entre cineastas, Partido e governo, Julio García Espinosa “decidiu” pedir demissão¹³⁷. Em meio a esse turbilhão, Alfredo Guevara, mais centralista que seu antecessor, foi chamado para reassumir a direção do Instituto, compensação provavelmente encontrada pelo governo para a decisão de manter o organismo¹³⁸.

Após *Alicia*, e no contexto de penúria do *Periodo Especial*, os grupo de criação foram dissolvidos por Alfredo Guevara. Daniel Díaz Torres continuou a trabalhar no Instituto, realizando longas e co-produções. A atuação de Guevara nessa última fase como dirigente do *ICAIC* (1992-2000) é considerada bastante ambígua: contrariou os cineastas ao retomar as “rédeas” do Instituto de forma personalista, cancelou projetos em andamento, aprovados por García Espinosa, e estimulou a projeção de cineastas de sua preferência, ainda não famosos, cujos talentos eram discutíveis¹³⁹. Ao mesmo tempo, incentivou o abandono do chamado “cinema popular” e apoiou a incursão dos cineastas por abordagens líricas e o mergulho na tragicidade do momento presente¹⁴⁰.

¹³⁶ GARCÍA ESPINOSA, J. “El *Cine Cubano* o los caminos de la modernidad”. *Temas*, núm. 27, oct-dic 2001, p. 35.

¹³⁷ García Espinosa, tempos depois, disse ter saído do *ICAIC* de forma muito diferente daquela que esperava, mas que se sentiu aliviado por poder retomar sua vida de cineasta, interrompida por dez anos, e poder atuar na *Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños*, onde realizou, em vídeo, *Como hacer un film en un país subdesarrollado*. FOWLER CALZADA, V. Op. Cit., pp. 107-108.

¹³⁸ Junto com Alfredo Guevara regressaram ao *ICAIC* funcionários de sua confiança, que estiveram algum tempo com ele, em Paris: Zoé Valdés, por exemplo, voltou e trabalhou no *ICAIC* por quatro anos, como redatora da revista *Cine Cubano*, conselheira literária de roteiros e intérprete de francês no *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano* de La Habana. Zoé vive hoje na França e é destacada escritora e ativista anticastrista. Outro exemplo é o de José López Horta, que havia ingressado no *ICAIC* como contador, em 1977, partiu com Guevara a Paris e ao regresso do mesmo foi nomeado diretor do departamento de relações internacionais, onde permaneceu até 1994, quando se exilou nos Estados Unidos. Ver depoimento de Valdés datado de junho de 2001 e publicado em www.librusa.com/entrevista_zoe_valdes.htm, e MEDINA, R. Op. Cit., p. 23.

¹³⁹ Paranaguá afirma que Guevara interrompeu um filme em andamento de Orlando Rojas, de título bastante “premonitório”, *Cerrado por reformas*, cujo roteiro havia sido premiado num concurso promovido pelo Festival Internacional del *NCL*, em 1994. Esse filme foi preterido por *La ola* (1995) de Enrique Alvarez e *Amor Vertical* (1997) de Arturo Sotto. Orlando Rojas partiu para o exílio nos Estados Unidos, nessa época. Verbete “Cuba” do *Dictionnaire du Cinema Larousse*, Paris, Larousse, 2001, pp. 191-192.

¹⁴⁰ Alguns exemplos: *Fresa y Chocolate* (1993) e *Guantanamera* (1995), de Alea y Tabío, *Reina y Rey* (1994), de Julio García Espinosa, *Pon tu pensamiento en mí* (1995) e *Amor Vertical* (1997) de Arturo Sotto, *Madagascar* (1994) e *La vida el silbar* (1998) de Fernando Pérez.

Devido à linha demarcada por Guevara ou à força das circunstâncias, os cineastas abandonaram o humor negro e rumaram para um lirismo que procurava resgatar a “dignidade perdida” da sociedade cubana, que passava fome e assistia a centenas de pessoas que se lançavam ao mar em balsas improvisadas, em direção à Flórida. O fenômeno dos *balseros* se traduzia no aumento, ano a ano, de barcos seqüestrados e na fabricação de arriscados botes caseiros, que partiam clandestinamente de Cuba. Ao contrário do ocorrido durante *Mariel*, entretanto, esses emigrantes dos anos 90 possuíam reduzidas chances de conseguir permanecer nos Estados Unidos: em vista do aumento de embarcações, o governo Clinton rapidamente fechou as portas do país, deportando ou enviando à base em *Guantánamo* os exilados recolhidos pela Guarda Costeira. Além disso, limitou a remessa de dólares de cubanos radicados nos EUA para seus familiares e aprovou a Lei Torricelli, em 1992, que impunha novas sanções econômicas à Ilha¹⁴¹.

O *ICAIC* passou por nova re-estruturação, uma vez que os tradicionais *Noticieros* haviam deixado de ser produzidos em 1991, marcando o fim do cine-jornal de vida mais longa no continente. Caíra abruptamente o número de documentários e o Instituto procurava se adequar a um perfil empresarial necessário para cooptar investimentos estrangeiros e dinamizar as co-produções. Desde o início do *Periodo Especial*, o Instituto vinha assumindo esse caráter de empresa, e sua lógica administrativa era agora muito diferente daquela que Guevara havia conhecido e colaborado para instituir. Nesse sentido, passou a ter mais força e prestígio a Empresa *ICAIC*, comandada por Camilo Vives, antigo diretor de produção do Instituto desde os anos 60. O Instituto, apesar de ter novamente a garantia do governo de que continuaria existindo, perdia definitivamente o mecenato estatal que antes sustentava as produções, e os cineastas eram obrigados a recorrer cada vez mais ao vídeo. Ao mesmo tempo ainda exercia, mesmo que de forma um pouco precária, seu *status* de instituição privilegiada, uma vez que continuava existindo apesar do quadro sócio-econômico que chegou às raias da calamidade pública, na fase mais crítica do *Periodo Especial*, os anos de 1993 a 1996.

¹⁴¹ Em 1990, 467 *balseros* chegaram aos EUA, número que subiu para 2203 em 1991, 2548 em 1992, e 3656 em 1993. Segundo Richard Gott, em 1994, concentravam-se, em acampamentos na base de Guantánamo, cerca de 21 mil cubanos. Em 1995, um acordo de migração entre Cuba e EUA resultou na proibição de que fosse prestada ajuda aos *balseros* e na limitação do fornecimento de 20 mil vistos por ano para imigrantes cubanos legais. GOTT, R. Op. Cit., pp. 335-337.

Alfredo Guevara, idoso, e bastante desgastado em sua relação com os cineastas, ainda que mantivesse a tolerância com temas polêmicos em sua gestão, renunciou ao cargo no final de 1999, e desde então, se dedica à *Fundación Nuevo Cine Latinoamericano*. Ao se despedir da função que exercera por cerca de trinta anos, no total, Guevara manifestou um certo desagrado em deixar o Instituto tal como ele se encontrava, se posicionando como vítima de inimigos anônimos e como defensor, pouco reconhecido, dos cineastas e da arte.¹⁴² Desde 2000, o *ICAIC* passou a ser administrado por Omar González, dirigente comunista proveniente do meio literário, cuja escolha, pelo governo, foi bastante criticada por muitos cineastas por se tratar de uma pessoa alheia ao universo do cinema.¹⁴³

Durante a última gestão de Guevara, Alea realizou seus últimos filmes, dentre os quais *Fresa y Chocolate*, concebido como uma espécie de fusão de temporalidades (sobrepondo aspectos das décadas de 70, 80 e 90) e que realiza, a nosso ver, uma espécie de balanço histórico alegórico do período pós-revolucionário, ao qual nos remetemos para encerrar nossa discussão sobre o *ICAIC*.

2.6. Provação e conciliação: *Conducta Impropia* (1984) e *Fresa y Chocolate* (1993)

O mencionado documentário *Cuba: The Broken Image*, de Sergio Giral, guarda evidente relação com outro documentário feito nos Estados Unidos, co-produzido pela França em 1982, estreado em 1984 e intitulado *Conducta impropia*. Nele, a repressão no meio artístico, a situação dos homossexuais e o exílio eram abordados também a partir de depoimentos, proferidos por diversos intelectuais cubanos e estrangeiros¹⁴⁴. *Conducta Impropia* é também o título do livro que conta a experiência de realização do filme¹⁴⁵, para o qual os diretores selecionaram, de um total de 40 depoimentos, cerca de 25 relatos a respeito das injustiças e problemas enfrentados em Cuba. Nesses depoimentos muitas denúncias foram feitas: a repressão nas *UMAP's*, as “depurações” morais e políticas feitas pela *Unión de Jóvenes Comunistas*, os métodos violentos de certos dirigentes, o incentivo

¹⁴² GUEVARA, A . “Mi pasión se inspira más allá del cine. Despedida de Alfredo Guevara como presidente del *ICAIC*”. *Cine Cubano* núm. 148, julio-agosto 2000, pp. 7-9.

¹⁴³ GONZÁLEZ, Omar. “El tiempo es transparencia”. *Cine Cubano* núm. 148, julio-agosto 2000, pp. 10-13.

¹⁴⁴ Heberto Padilla, Carlos Franqui, Juan Goytisolo, Guillermo Cabrera Infante, Susan Sontag, Reinaldo Arenas, Ana María Simo, dentre outros.

¹⁴⁵ ALMENDROS, Nestor e JIMÉNEZ-LEAL, Orlando. *Conducta Impropia*. Madrid: Editorial Playor, 1984.

às delações e o forte controle social exercido pelos *CDRs*, a perseguição a homossexuais e católicos, o encaminhamento dado pelo governo aos casos dos interessados em sair da Ilha na época de *Mariel*, dentre outros aspectos polêmicos.

Apesar de seu valor como testemunho, o documentário não chega a ser bem realizado esteticamente e muito depoimentos repetem enunciações gastas, que se tornaram lugar-comum do discurso anticastrista.¹⁴⁶ Em determinados momentos as críticas ao regime de Fidel não ultrapassam um certo apelo emocional. Ainda sim, o filme é um registro de importância inegável, que conseguiu reunir uma quantidade respeitável de testemunhos e denúncias, inclusive de personalidades que, um dia, haviam defendido o regime cubano. *Conducta Impropia* causou muita repercussão e foi o pilar de um conflituoso debate que se estabeleceu entre um de seus diretores, Néstor Almendros e Tomás Gutiérrez Alea, antigos colegas que sempre se admiraram em termos profissionais. Esses dois cineastas debateram calorosamente, com posições contrárias, por meio de artigos publicados no semanário nova-iorquino *The Village Voice*, na ocasião da estréia do documentário, entre agosto e outubro de 1984¹⁴⁷.

Alguns anos após esse debate ocorreu a morte de Almendros, que sofria de AIDS e era homossexual. Nessa época, Alea também se descobre acometido de câncer e a possibilidade da morte, somada a certa frustração por não ter se reconciliado com o ex-colega a tempo, como pretendia, o levou a realizar um filme que concebe como uma espécie de homenagem póstuma e “resposta” a Almendros: *Fresa y Chocolate*, que foi alvo de uma enorme quantidade de artigos e estudos¹⁴⁸.

Apesar de não ter sido objeto de nossa pesquisa, uma vez que fuge de nossa periodização, sua relação com o filme *Conducta Impropia*, nos leva a tecer alguns breves

¹⁴⁶ KING, J. Op. Cit. pp. 218-219.

¹⁴⁷ O debate abordou principalmente a questão da perseguição aos homossexuais e os “erros” da Revolução que Alea afirmava terem sido reconhecidos e que já eram coisas do passado. D’LUGO, Marvin. “Otros usos, otros públicos: el caso de Fresa y Chocolate”. *Revista Temas*, núm. 27, oct-dic 2001, p. 59.

¹⁴⁸ CAMPA MARCÉ, Carlos. *Fresa y Chocolate. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío*. Barcelona: Paidós, 2002. SANTÍ, Enrico Mario. “Fresa y Chocolate: the rethoric of cuban reconciliatin”. *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 1, verano de 1996, pp. 84-85. JARAMILLO, Diana. “Fresa y chocolate, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío”. *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 25, may-jun 1994, pp. 7-9. COSTELLO, Judith A. M. “Mujeres, mulatos y maricones: identidad en el cine de Tomás Gutiérrez Alea” in HERNÁNDEZ MONROY, R. et al. *Las Miradas de la crítica. Los discursos de la cultura hoy*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2001, pp. 203-215. MARTÍNEZ CARRIL, Manuel. “Gutiérrez Alea observa a Cuba desde adentro. *Cinematca Revista*, año XVIII, núm. 49, Montevideo: Cinematca Uruguaya, enero 1994, pp. 15-20, dentre dezenas de outros.

comentários. O roteiro do filme tomou como ponto de partida o conto *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990) do escritor e roteirista Senel Paz, que também acabou se convertendo em peça de teatro. Entre o texto e o filme, no entanto, há muitas diferenças¹⁴⁹. A trama se desenvolve em torno do encontro e da relação de amizade estabelecida entre Diego, um intelectual homossexual, fervoroso admirador da cultura cubana pré-revolucionária, e David, um estudante de Ciências Sociais da Universidade de Havana, militante e aspirante a escritor. Contracena com os dois protagonistas a ex-prostituta Nancy, frágil, solitária e vizinha de Diego, a quem este e David salvam da tentativa de suicídio. Nancy cumpre a função de mediadora dos dois, facilitando a compreensão e a tolerância mútuas. O filme não apela para julgamentos morais e cada personagem demonstra razões legítimas para suas posições políticas. De toda forma, Alea deixa transparecer alguma esperança em relação ao futuro da Ilha e na reconciliação entre a “Cuba exilada” e a “Cuba socialista”, ao mostrar o amadurecimento do jovem militante, que se torna menos dogmático, apesar de ser expulso da universidade, e a capacidade de perdão de Diego, vítima do sistema político, mas que ama David e não quer deixar o país.

O jovem David sofre uma gradual transformação a partir do contato com Diego, revendo seu entendimento do processo histórico da Revolução, sua concepção de militância, seus preconceitos contra o homossexualismo, a religiosidade e o exílio. A riqueza do filme reside, para além dos diálogos muito provocativos e bem formulados, na simbologia presente na composição do cenário, onde vemos, alternadamente, o apartamento de Diego, verdadeiro memorial da cultura cubana¹⁵⁰ e a cidade de Havana, focada como metáfora do país, onde a sujeira e a degradação, a propaganda invasiva, os botecos, as filas se misturam à arquitetura colonial, aos belos vitrais remanescentes, aos jardins, livrarias e à sorveteria tradicional *Copelia*, que tem a oferecer apenas dois sabores: o morango e o

¹⁴⁹ O conto, ganhador do prêmio Juan Rulfo em 1990, expressa uma visão mais triunfalista que o filme, não questiona profundamente o preconceito ao homossexualismo, o modelo de “homem novo” e o militante dogmático, representado na película pelo personagem Miguel. Enquanto o conto remete ao contexto dos anos 70, o filme é ambientado nos 80, dentre outras diferenças ideologicamente significativas. Ver BARQUET, J. “Paz, Gutiérrez Alea y Tabío; felices discrepancias entre un cuento, un guión y un film: Fresa y Chocolate”. *Fe de Erratas*, Chicago, núm. 10, mayo 1995. pp. 83-86.

¹⁵⁰ Diego coleciona inúmeros objetos que compõem seu capital cultural simbólico e definem, para ele, a cubanidade: discos raros, arte sacra (mal vista, bem como outras manifestações de fé religiosa), imagens de santería, objetos que remontam à velha aristocracia cubana (porcelanas, móveis coloniais, fotos antigas), literatura latino-americana (principalmente as obras proibidas em Cuba), imagens de heróis da independência (como Martí), enfim, elementos que compõem um grande painel alegórico. À “decoração” do apartamento de Diego, David faz questão de acrescentar ícones revolucionários: um emblema do *M-26*, fotos de Che e Fidel.

chocolate. Além disso, há uma série de alusões à vigilância política e comportamental exercida na Ilha, como a crítica ao *CDR*, mais uma vez, na forma de um grande olho (símbolo dessa organização) que parece vigiar David quando este vai com a namorada a um motel. Num outro momento, tomamos conhecimento de uma enxada moradora, no prédio de Diego, possível representante do *CDR*, que também vigia a rotina desse intelectual.

O filme faz várias referências a aspectos denunciados no documentário *Conducta Impropia*, como o controle, em nível de “patrulhamento ideológico” sobre Diego e David, que é personificado no militante Miguel, protótipo do machão tradicional. Além disso, há outros aspectos, como a falência econômica do país, em cenas que evidenciam a necessidade de se criar porcos dentro de casa, para matar a fome, e a existência do quase “público” mercado negro. Há também a repressão ao homossexualismo e ao catolicismo por meio do drama vivido pelo escultor Germán, que não consegue espaço para expor suas obras de temática sacra e a perseguição a intelectuais e artistas em Cuba, comentada por Diego, que lembra a David o erro cometido com a criação das *UMAP's*, e a punição de que havia sido vítima o músico Pablo Milanés. Apesar do teor crítico predominante, o desenlace apresenta uma perspectiva lírica, conciliatória. O desfecho do filme é aberto, recurso já típico da filmografia de Alea, e ocorre após uma bela cena que se passa num mirante, onde os dois personagens se encontram diante de uma visão panorâmica de Havana. No fim do filme, apesar de ter se esquivado outras vezes, David abraça calorosamente Diego num momento de despedida, uma vez que o homossexual, sem perspectiva, se encontra de partida para o exílio. Nesse final, o homossexual e o militante são representados como seres acoitados e solitários, igualados pelo sentimento de solidariedade, segundo Jesús Barquet, que ainda destaca: *A diferencia del cuento, el filme no busca edulcorar politicamente su critica social sino que, respetando la esencia del conflicto humano fundamental planteado por Senel, lo hace extensivo tanto a Diego como a David, tanto al pasado como al presente y – con su final abierto – al futuro del país...*¹⁵¹

Desacreditado do sistema e amargo com o poder, o cineasta que nunca rompeu com “a Revolução”, também nesse momento revela suas ambigüidades ao combinar melancolia e esperança, lucidez e romantismo, resguardando-se no indivíduo. A exibição em Cuba desse filme, e a tolerância que, ao fim e ao cabo, o regime cubano demonstrou com Alea, e

¹⁵¹ BARQUET, J. “Paz, Gutiérrez Alea y Tabío...”. Op. Cit, p. 86.

com outros cineastas nos anos 90, já foi alvo de especulação e reflexão de diversos pesquisadores. Concordamos com Marvin D'Lugo, que afirma que Alea, nos anos 90, mais que um nome de cineasta, havia se tornado simbolicamente uma “instituição” em Cuba: *dado que funcionaba, por una parte, como principio de coherencia de la producción, y, por otra, como auteur de proyección internacional, en los casos en que con el trascurso del tiempo, llegaba a convertirse en una figura de renombre fuera de su país, (...) como si se tratara de un sello de calidad...*¹⁵².

A enorme repercussão internacional do filme se, por um lado, fez muita gente conhecer problemas não imaginados – e de longa data existentes na sociedade cubana - , por outro lado foi benéfica para a imagem do governo cubano, visto como ousado e bem intencionado no sentido da autocrítica, como havia previsto Alfredo Guevara.¹⁵³ Este, ao avaliar a exibição do filme, em carta a Raul Castro, afirmava que a obra era uma jóia e que ajudaria a encerrar internacionalmente “o capítulo da *UMAP*”. Guevara, sem esconder sua antiga inimizade com Alea, mostrava-se bem mais tolerante, conciliador, talvez porque o filme tocasse no tema da homossexualidade, por ele nunca assumida publicamente, mas amplamente identificada, em Cuba, à sua imagem. Ainda sim, Guevara não isentava Alea de alguma crítica: *Es un tema árido pero abordado como habia que abordarlo y TGA lo logró. Tal vez sea el legado de alguien que siempre fue uno de los nuestros, pero que no siempre supo comprender o ver lejos.*¹⁵⁴

O filme, inegavelmente, ilustrava e dialogava muito bem com a campanha oficial da *rectificación de errores*, a qual Alea provavelmente apoiava. Nesse sentido, era portador de um discurso ousado mas que não afrontava o governo. Ainda assim, para além da conjunção de interesses (de governo, produtores, roteirista e cineasta) que acompanhou o filme e sua repercussão, a obra carrega, a exemplo de *Hasta Cierta Punto*, uma dose visível de melancolia em relação à realidade cubana e que não passa despercebida ao espectador. No final das contas, mais que a apologia da conciliação, sobressai a dor e a certeza das feridas abertas, apesar da mensagem de que era preciso “prosseguir da melhor maneira”.

¹⁵² D'LUGO, M. “Otros usos, otros públicos: el caso de Fresa y Chocolate”. *Temas*, núm. 27, oct-dic 2001, p. 55.

¹⁵³ Além de inúmeros prêmios (Urso de Prata em Berlim, Goya na Espanha, premiações no Festival de Havana, em Gramado, Nova York, etc) o filme foi indicado ao Oscar em 1994, mas não chegou a ganhá-lo.

¹⁵⁴ GUEVARA, A. “Un cierto resplandor áureo...” [Carta datada de 10/01/1994] *Tiempo de Fundación*. Op. Cit. pp. 493-494.

Nenhum cineasta cubano de ficção teve tanta respeitabilidade e condescendência em vida como Alea, cuja trajetória, como vimos, não pode ser encarada como típica, dentro do *ICAIC*. Ainda assim, foi uma trajetória *dentro* do *ICAIC* e que influenciou fortemente a produção cinematográfica cubana, pesando na conformação da política cultural e na relação entre o governo e o Instituto, entre os cineastas e a direção, e entre o público e o cinema nacional. Alea traçou um sinuoso percurso, retomando, por vezes, as pontas do novelo deixadas para trás, ao insistir sobre certos temas, como a burocracia, as angústias do intelectual, as vicissitudes de Cuba¹⁵⁵. Sua trajetória como peça chave na cinematografia cubana, sempre correu paralela ou se embarçou à de Alfredo Guevara, outra figura fundamental do *ICAIC*. Ambas ajudam a sintetizar a nosso ver, as oscilações e contradições da relação entre o *ICAIC* e a política cultural cubana. Nessa relação, pesaram projetos individuais, adesão e desconfiança em relação à implementação do socialismo e a permanente habilidade da negociação.

Nesse capítulo final, acompanhamos duas mudanças de direção ocorridas no Instituto em função do acirramento das tensões entre o *ICAIC* e o governo. No primeiro caso, a transferência de Guevara, em 1982, revelou o duplo impasse em que se viu o governo, causado pela insubordinação de um dirigente e pela inadequação da política interna do Instituto à demanda da política cultural externa e à pressão dos cineastas. No segundo caso, a demissão de Julio García Espinosa, em 1991, marcou a impossibilidade da manutenção de uma política administrativa que favoreceu algumas ousadias de expressão e fortaleceu os cineastas coletivamente, a ponto de impedir a dissolução do Instituto. Em ambas as situações, as soluções encontradas pelo governo funcionaram como um “meio-termo”, de modo que esse cedesse minimamente às pressões, sem deixar de ter o controle geral da situação. Da parte dos cineastas, as “respostas” e os diálogos mais contundentes continuaram a ocorrer por meio de suas obras que exacerbaram emoções explorando o humor sarcástico e a fantasia (o absurdo tragicômico e a melancolia).

No período dessas duas décadas, podemos perceber de forma mais contundente as oscilações entre repressão e flexibilização que sempre orientaram a relação entre *ICAIC* e governo, marcadas, naturalmente, pelas conjunturas político-econômicas. Procurarmos

¹⁵⁵ Sua última obra, por exemplo, praticamente realizada por seu parceiro Juan Carlos Tabío, *Guantanamo* (1995), é uma comédia que retoma o mote de *La muerte de un burócrata* (1966): um enterro mal sucedido.

evidenciar a importância da mediação exercida pela direção do Instituto, que através de negociações encampou projetos (*Cecilia, Alicia*) ou legitimou atos de censura (*Hasta Cierta Punto, Techo de Vidrio*). Essa mesma direção endossou a identidade do NCL, e assim pode se apoiar em organismos tentaculares, como a Fundação, o Festival de Havana e a Escola. Essa fusão NCL-ICAIC se desenhou como uma alternativa, uma saída econômica e uma conjunção ideológica interessante às duas partes, no enfrentamento das dificuldades de várias ordens (materiais, formais, políticas) que se somaram nas décadas de 80 e 90.

Por fim, acompanhamos a difícil sobrevivência do cinema cubano no Período Especial, e suas interlocuções não apenas com a produção cubana de fora, mas com as frustrações e esperanças que revestiram os filmes, antes carregados de diálogos (a marcante verborragia da cinematografia cubana), então preenchidos de silêncios e imagens líricas que procuram, também, dialogar.