

Conclusão

Em Cuba, o cinema foi fundamental para difundir as campanhas e resoluções do governo, para projetar a imagem do país no exterior, para a construção de uma memória da Revolução e também para demarcar uma determinada identidade cubana vinculada ao conceito de latino-americanidade. Ao longo dos últimos quarenta anos, o cinema cubano divulgou para o público internacional as histórias dos feitos revolucionários, as conquistas do governo de Fidel Castro, as dificuldades cotidianas na Ilha e, de maneira menos explícita, os problemas e impasses enfrentados no meio cultural.

Neste trabalho procuramos compreender os mecanismos da política cultural implementada gradativamente após a Revolução, focando o Instituto de Cinema. O *ICAIC* foi criado com a finalidade clara de produzir propaganda da Revolução, mas sua atuação não se resumiu a de mero veículo de pedagogia política: foi um palco de constantes tensões e debates. No caminho entre os projetos individuais e coletivos dos cineastas e o dever imposto pelo governo, a direção do Instituto atuou como mediadora, conciliando, muitas vezes, interesses de ambos os lados, tornando possível a realização de obras “aceitáveis” oficialmente e não completamente distantes dos propósitos originais de seus autores. Em diversos momentos de tensão, entretanto, a negociação não foi possível para dirimir conflitos e impedir rupturas.

Ao longo do trabalho, procuramos responder a várias questões que nos intrigaram desde o início da pesquisa: quais foram os limites de tolerância do governo em relação a essa instituição e aos cineastas que a integravam? Por que tantas polêmicas ocorreram no meio cinematográfico? Por que alguns cineastas conseguiram se expressar criticamente e outros não, chegando ao extremo da dissidência? Por que alguns filmes aparentemente “inofensivos” desapareceram, enquanto algumas obras provocativas foram exibidas com êxito? Tivemos a intenção de analisar a lógica da política cultural cubana, sua dinâmica histórica e perceber que fatores, valores, critérios foram preponderantes em seu funcionamento. Partindo do princípio de que a política cultural é comparável a uma complexa “engrenagem” formada por macro e microcircuitos, buscamos observá-la de vários ângulos, focando o Instituto, os cineastas e os filmes ali produzidos, a fim de entender as relações desses agentes entre si, e deles com o poder. A partir da pesquisa de

nossas fontes históricas (essencialmente, publicações e filmes), chegamos a algumas conclusões que foram sendo anunciadas ao final de cada capítulo. Cabe agora sintetizá-las e refazer sucintamente o percurso que trilhamos ao longo do trabalho, expondo os diagnósticos e encruzilhadas a que chegamos.

Cada um dos três agentes - o governo (cada vez mais identificado com o partido único), a direção do *ICAIC* e os cineastas – tinha seus próprios projetos e a combinação, bem como os embates entre eles, movimentavam a engrenagem da política cultural. Mas não havia entre eles equidade de forças uma vez que o Estado que se configurou após a Revolução, foi se caracterizando, cada vez mais, por um estilo de poder autoritário.

Considerando a estrutura do Instituto, sua relação com o governo e sua participação na definição da política cultural governamental, verificamos que ele pode ser definido como uma *instituição privilegiada* pois conquistou uma autonomia relativa, apesar de ser tutelado pelo Estado. Tomamos esse conceito de *instituição privilegiada* como referência para analisar as definições, as tensões, as mediações que permearam a relação desse Instituto com o governo, no contexto de uma sociedade submetida a um Estado autoritário e cujas organizações culturais são por ele tuteladas. Procuramos demonstrar que mesmo nessas condições, o Instituto e o cinema cubano não foram simples “correia de transmissão” dos projetos de política cultural estabelecidos pelo governo, mas agentes capazes de imprimir, na maior parte do tempo, diretrizes próprias para suas realizações.

Ao pesquisar o *ICAIC*, nos deparamos com um instituto bastante complexo, que agregou muitos tipos de profissionais, diversas linguagens (cinematografia de ficção, produção documental, cinejornal, animação, etc) e teve a seu serviço vários veículos de comunicação (uma editora, uma revista, o cine-móvel, programas de TV, um circuito amplo de exibição, uma Cinemateca, etc). Esse Instituto, além de obter prioridade dentre os organismos culturais, recebeu um significativo montante de verbas para constituir uma grande estrutura, em termos de indústria cinematográfica. Sua direção teve “carta branca” para empregar e convidar profissionais de distintas procedências e orientações estéticas, cubanos ou estrangeiros, o que rendeu ao Instituto um perfil plural e cosmopolita. A importância dada ao cinema na política cultural cubana conferiu poder de interferência e barganha a essa Instituição, comparável apenas a um outro organismo privilegiado, a *Casa de las Américas*. Um estudo comparativo entre essas duas instituições ainda carece ser

feito, e certamente traria novas contribuições para a discussão sobre a política cultural em Cuba.

A direção e os membros do *ICAIC* assumiram prontamente um discurso celebrativo, legitimando as transformações decorrentes da Revolução. Nesse discurso, produzido a partir do Instituto, o cinema cubano aparece como produto da Revolução, sendo ignorada a experiência cinematográfica anterior a 1959. Nos anos 60, esse discurso, que endossava a promessa de projeção internacional de Cuba e o compromisso de fidelidade com o novo governo, foi fundamental para a afirmação política da entidade e espelhou, de fato, o envolvimento de seus membros com o programa político implementado nessa época.

Procuramos mostrar, no entanto, o quanto a década de 50 foi importante para a conformação da identidade do Instituto, para a definição da linha editorial das publicações, para o estabelecimento de certos padrões de noticiário e documentário, dentre outras características que marcaram, de início, o perfil do *ICAIC*. Vimos que o cinema feito em Cuba antes da Revolução influenciou consideravelmente na identidade do novo cinema e na disposição dos cineastas e da direção do Instituto para a assimilação de referências estrangeiras, ao mesmo tempo em que estes abraçavam a missão de chegar ao grande público e difundir a cartilha política do socialismo.

Na busca de um cinema *cubano e revolucionário*, que fizesse jus ao propósito da criação do Instituto, e na busca da realização dos projetos individuais dos cineastas, entusiasmados com as novas possibilidades que o mecenato estatal oferecia, eclodiram debates, polêmicas e controvérsias em torno da identidade que esse cinema deveria assumir. Estes debates foram favorecidos pela circulação intensa de cineastas estrangeiros e, conseqüentemente, pelos questionamentos estéticos e políticos gerados na recepção das vertentes e estilos cinematográficos europeus, dentro do Instituto.

Tais debates também foram alimentados e ao mesmo tempo nutriram, como vimos, as disputas no âmbito da política cultural, entre os grupos de diferentes orientações políticas que passaram a lutar por espaço dentro do Estado. Apesar da dificuldade que existe em determinar, com precisão, os integrantes de cada uma das forças políticas vigentes, uma vez que houve deslocamentos contínuos, após a Revolução, verificamos que sobressaíram dois grupos principais, até os anos 70: o formado por comunistas remanescentes do *Partido Socialista Popular* - que abrigava os chamados “dogmáticos” e outros de tendência mais

liberal - e o grupo formado por não comunistas e por partidários do *M-26* que abraçaram o comunismo depois de 1961. Os intelectuais comunistas, e dentre eles, muitos “dogmáticos”, foram situados inicialmente pelo governo em postos-chaves nas instituições culturais, mas ao longo da década de 60, esses “dogmáticos” foram perdendo espaço para comunistas menos comprometidos com a agenda do antigo *PSP* e por intelectuais mais jovens que demonstravam lealdade incondicional ao governo de Fidel Castro. A garantia da hegemonia, no meio cultural, de intelectuais alinhados ao governo, se deu por meio de mecanismos de exclusão, decorrentes de “depurações” (dentre as quais focamos o *Caso Padilla*), que também tiveram repercussão no *ICAIC*, uma vez que foram legitimadas pelo estabelecimento de diretrizes de política cultural cada vez mais rígidas na virada dos anos 60 para os 70 e que só foram flexibilizadas nos anos 80.

No meio cinematográfico, a direção do *ICAIC* esteve, durante mais de vinte anos, nas mãos de Alfredo Guevara, um comunista remanescente do *PSP* que, ao longo desse período, se envolveu em disputas políticas e rompeu com os chamados “dogmáticos” de seu antigo partido. Em função dessas disputas e das mudanças de conjuntura, Guevara reviu suas concepções, ao longo desses anos, chegando, inclusive, a adaptar seu discurso à política cultural oficial, a fim de demonstrar sua total adesão ao governo castrista. Nesse sentido, o *Caso P.M.* e a *Crise de 1963* foram momentos especiais de afirmação política de Alfredo Guevara e do papel do *ICAIC* no cenário cultural. Em ambos os momentos houve embates políticos e estéticos sobre o cinema. Nessas ocasiões, as discussões, que encerravam evidente disputa de grupos por influência e espaço, extrapolaram as fronteiras do *ICAIC* e mobilizaram intelectuais que detinham poder em vários outros setores no meio cultural cubano (como Cabrera Infante, Blas Roca, Jesús Díaz, dentre outros). Esses embates dos anos 60, além de definirem os termos do confronto de idéias acerca dos rumos que Cuba deveria seguir na cultura, acomodaram os grupos em questão.

No decorrer desse processo que, paradoxalmente, minou o espaço ocupado por aqueles intelectuais da “velha guarda” do *PSP*, considerados “dogmáticos”, mas estabeleceu regras cada vez mais rígidas em termos de política cultural, Alfredo Guevara se adaptou às novas circunstâncias, no que foi acompanhado pela maioria dos cineastas. O combate ao modelo do realismo socialista, em debate desde o início do governo revolucionário, deixou de ser uma bandeira veemente do *ICAIC*, principalmente após 1968,

para ganhar a forma de um cauteloso discurso crítico ou do silêncio – que detectamos, por exemplo, na ausência temporária da revista *Cine Cubano*, em meados dos anos 70. A autonomia relativa do Instituto foi mantida dentro dessa lógica da constante adaptação do organismo à política cultural imposta pelo governo.

Nos filmes, essa “adaptação” às novas diretrizes estéticas e políticas se deu de forma mais complexa e com saídas bastante diversas: o diálogo com o realismo socialista, a busca de uma identidade original para o cinema cubano, a interlocução com o cinema europeu e latino-americano, a releitura da história colonial foram disposições constantes do cinema pós-revolução, a despeito dos posicionamentos oficiais da direção do *ICAIC*. Já no início da história do Instituto, a tentativa malograda de parceria com a cinematografia soviética, as apropriações e contestações de elementos do realismo socialista como o chamado “herói positivo” e a discreta assimilação do cinema de vanguarda evidenciam a complexidade da transposição dos projetos políticos impostos pelo governo e dos modelos estéticos para a produção cinematográfica. No conjunto dos filmes que comentamos, identificamos tanto obras que perseguiram explicitamente a pedagogia política, encampando narrativas que corroboravam para a formação do “homem novo”, como filmes que fugiram dos modelos desejáveis e ousaram na crítica à sociedade e ao governo.

A análise de alguns filmes cubanos permitiu esclarecer que a natureza da discussão acerca da política cultural em Cuba é certamente muito mais sofisticada do que sugere a idéia dicotômica, imposta pelo discurso oficial, de ser “contra” ou “a favor” da Revolução. Procuramos selecionar, em nosso trabalho, os filmes que foram amplamente comentados pela crítica de época, por terem provocado polêmicas ao desnudarem contradições e debates no âmbito da cultura e da política. Ao longo dos seis capítulos, procuramos compor um painel histórico do *ICAIC* e da produção fílmica fiel à sua diversidade. Ao percorrermos os “corredores” do Instituto, abordando sua estrutura, o discurso proferido pela direção e sua inserção nos debates e disputas políticas dos anos 60, privilegiamos, principalmente nos três capítulos finais, as polêmicas geradas por alguns filmes e as conflituosas trajetórias de alguns cineastas. Em todo o trabalho buscamos cotejar a produção fílmica com os debates e mudanças de política cultural que ocorreram entre os anos 60 e os 90.

Analisando o discurso da direção do Instituto, os filmes, os depoimentos dos cineastas e as declarações da política cultural do governo, procuramos mostrar que houve desconcessos entre eles. No processo de acirramento do controle sobre o meio cultural, marcado pelas medidas adotadas nos congressos de 1968 e 1971, a direção do *ICAIC* procurou demonstrar firme adesão a estas, ao encampar, por exemplo, a formação da primeira célula do Partido Comunista dentro de uma instituição cultural. No processo de produção dos filmes, porém, a direção não empregou, com rigor, as orientações da política cultural, o que pudemos perceber através de filmes ambíguos, de conteúdo nada “didático”, que foram produzidos nesse período (final dos 60, início dos 70). Nem todos esses filmes chegaram, com facilidade, ao grande público (caso das estréias tardias de *Un día de noviembre* e *De cierta manera*, ou a curta temporada de *Coffea Arabiga* e *La última cena*, dentre outros casos), mas passaram pelos procedimentos de produção e sua exibição, ainda que adiada ou restrita, foi suficiente para gerar polêmica, provocar dúvidas e interpretações controversas.

Alguns filmes, mais que outros, expuseram de forma direta as crises vividas pela sociedade e os dilemas dos cineastas, artistas e intelectuais diante da institucionalização do socialismo cubano. Expuseram também as oscilações de suas posições políticas de acordo com o momento histórico – como a disposição para a luta armada diante de ameaças externas. Assim, ganharam destaque, em nosso trabalho, os filmes de Tomás Gutiérrez Alea, dentre os quais consideramos *Memórias del Subdesarrollo* paradigmático para a compreensão dos dilemas do intelectual cubano. A análise da trajetória desse cineasta e de seus filmes ao longo dos trinta anos de história do *ICAIC*, bem como a de Alfredo Guevara, que acompanhamos por meio das declarações e pela linha editorial que imprimiu à revista *Cine Cubano*, foram especialmente importantes para a compreensão do lugar do cinema na política cultural cubana. Alea e Guevara, o realizador e o dirigente, ambos hábeis negociadores, se opõem e ao mesmo tempo se complementam, ao sintetizarem a complexidade do Instituto e do lugar do intelectual em Cuba.

Além de termos conferido destaque a esses dois personagens-chaves do *ICAIC* - Alea e Guevara -, focamos alguns outros membros do Instituto que experimentaram peculiares relacionamentos com a política cultural governamental e com o *ICAIC*, principalmente Nicolasito, Sara Gómez, Sergio Giral, Jesus Díaz, Humberto Solás, Julio

García Espinosa e, mais brevemente, Santiago Alvarez, Juan Carlos Tabío e Daniel Díaz Torres. Alguns cineastas estrangeiros, principalmente Glauber Rocha e Mikhail Kalatosov, também ocuparam algumas páginas deste trabalho. Os limites da tolerância do Instituto aos experimentalismos e provocações desses cineastas, combinados ao jogo de parcial adequação dos mesmos às expectativas e mecanismos de controle, nos possibilitaram verificar que na engrenagem da política cultural cubana, além da mediação da direção do Instituto ter sido sempre fundamental, pesaram também certos capitais simbólicos, como o passado político (a participação ou não na luta revolucionária), o grau de parentesco com autoridades ou o prestígio internacional.

As mudanças de conjuntura e as determinações tomadas na política cultural, nos eventos de 1968, 1971 e posteriormente, na reformulação do Estado executada após o I Congresso do PCC (1975), afetaram a relação do Instituto com o governo, e sua autonomia diminuiu sensivelmente. O cinema passou a ser mais controlado, os cineastas se prenderam mais às temáticas “oficiais” (história nacional e cotidiano) nos anos 70, mas vários deles desenvolveram, a partir delas, formas de abordar os impasses da sociedade cubana naquele momento, sem se restringirem ao estilo panfletário. Apresentamos alguns filmes baseados em temáticas históricas oficiais (particularmente os “Cem Anos de Luta” e a escravidão) que teceram, a partir do enfoque de problemas de longa duração e da discussão da identidade cubana, críticas entremeadas de exortações, adotando caminhos tortuosos para abordar temas e debates contemporâneos.

Procuramos mostrar que a cinematografia cubana se enveredou pelas formas modernas de cinema, ousando na narração, efetuando colagens de materiais fílmicos, explorando metalinguagem, intertextualidade, confusão proposital de realidade e ficção, participação do espectador na interpretação da obra. Houve significativa tolerância do governo a esses experimentalismos, apesar dela estar condicionada às contínuas negociações do *ICAIC* com o governo, das quais dependia a autonomia do Instituto. Ainda assim, podemos concluir que é um aspecto essencial da política cultural cubana essa prática da inclusão de experimentalismos que, em certo sentido, tem um poder neutralizador ou “minimizador” da força de protesto inerente à obra artística. No caso do cinema cubano, vimos que, em muitas situações, não era tão difícil produzir filmes e sim exibi-los ou obter alguma resposta da crítica, na imprensa.

Ao longo da década de 70, e principalmente após a chamada “sovietização” do Estado cubano (ratificada pela nova Constituição, em 1976), a direção do *ICAIC* não foi poupada do aumento de controle: a perda de autonomia do Instituto, decorrente da sua subordinação ao *MINCULT*, repercutiu em mudanças no poder de barganha e estabeleceu um velado “cabo de guerra” entre a direção do *ICAIC* e o Ministério, cujas conseqüências e desdobramentos, vieram à tona nos anos 80 e 90. A conseqüência imediata foi a destituição de Alfredo Guevara, em 1982, e sua transferência para o meio diplomático.

Nesse período, e desde o início do fechamento da política cultural, no final dos anos 60, que coincidiu com a execução da política internacionalista do governo cubano, houve um gradual estreitamento de vínculos entre o *ICAIC* e os cineastas da América Latina. Esse vínculo, que também pode ser entendido como um desdobramento da adequação do Instituto à política cultural, permitiu que o Instituto mantivesse uma interlocução internacional, após a diminuição do diálogo mantido com a Europa, em meados da década de 60. Esse exercício de interlocução também é visível no período em que o *ICAIC* foi espaço de diálogo com a comunidade cubana nos Estados Unidos no final dos anos 70, principalmente até ocorrer o episódio *Mariel* (1980).

A importância do papel do *ICAIC* no cenário político e cultural cubano, antes e depois de sua subordinação ao *MINCULT*, também se revela no fato de ter sido um espaço destinado a acolher alguns intelectuais colocados à prova, como Jesús Díaz, que lá permaneceu por quase vinte anos, ou artistas suspeitos, como vários músicos que integraram o *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (1969-1976) e cineastas estrangeiros um tanto polêmicos em suas orientações estéticas e políticas como Glauber Rocha e, mais tarde, Fernando Birri.

No decorrer dos anos 80, diante dos avanços da crise do Bloco Socialista, imperou o clima da *rectificación*, o balanço sobre os “erros” das opções tomadas na economia e na cultura, e a discussão sobre o futuro do país. Após o *Caso Cecilia* que implicou na saída de Guevara do *ICAIC*, a administração de Julio García Espinosa, a partir de 1982, buscou fortalecer o Instituto readaptando-o novamente à política cultural, ao direcionar os projetos cinematográficos para a busca do “cinema popular”, na tentativa de recuperar a popularidade e a sua eficácia política. Medidas como a criação de três grandes equipes

internas (os grupos de criação) foram tomadas no sentido de obter mais autonomia, abalada desde 1976, e retomar a verve criativa que havia ficado amortecida desde a década anterior.

Esse movimento interno do *ICAIC*, acompanhado por um florescimento cultural decorrente da flexibilização do governo em relação à política cultural, naquele momento de dificuldade econômica, favoreceu a eclosão de uma leva de filmes bastante provocativos, e dentre eles, *Alicia en el pueblo de maravillas* (1991) que extrapolou os limites da tolerância oficial. O escândalo gerado pelo filme, que incluiu a ameaça de dissolução do Instituto e a demissão de García Espinosa, resultou numa forte mobilização dos cineastas pela sobrevivência do *ICAIC*. Esse organismo, que desde o final dos anos 80 havia assumido a condição de “sede” do *Nuevo Cine Latinoamericano*, sobreviveu a essa crise, solucionada pelo governo com a manutenção do Instituto às custas do retorno de Alfredo Guevara à direção. Durante e depois do *Periodo Especial*, o *ICAIC* continuou existindo, e essa sobrevivência foi possível graças à maior autonomia para buscar parceiros no exterior, ao ser autorizada a criação de uma empresa dentro dele, e às interfaces com entidades vinculadas ao *NCL* (os Festivais anuais, a Escola de Cinema e a Fundação).

O *ICAIC*, apesar de ter sofrido oscilações na sua condição de instituição privilegiada, principalmente entre os anos de 1976 a 1982, e em 1991, e nem sempre ter correspondido às expectativas e metas definidas pelo governo (ou acalentadas pelos cineastas), nunca foi fechado ou dissolvido, como ocorreu com diversos grupos e espaços do meio cultural cubano. Acreditamos que sua sobrevivência ao longo da história cubana, ocorreu em virtude da adaptação política de sua direção às mudanças de conjuntura, da relação dos cineastas com as autoridades do meio cultural e do aproveitamento das brechas possibilitadas pela polissemia da própria linguagem cinematográfica.

Assim, mesmo “atrelado” ao governo cubano, que nem sempre possibilitou que o cinema exercesse o papel de consciência crítica da sociedade (função defendida por vários cineastas cubanos), e carregando as vantagens e desvantagens de ser uma instituição privilegiada num contexto autoritário, o *ICAIC* desenvolveu um mecanismo de adesão e resistência que acompanhou e se moldou às mudanças políticas do regime. Esse mecanismo também derivou num micro-circuito de política cultural, gerado pelo próprio Instituto, que repercutiu na inesperada força da produção gráfica vinculada aos filmes (a cartazística cubana, que não se prendeu às orientações estéticas e trilhou caminho próprio), na

repercussão dos ciclos e mostras, nas prestigiadas apresentações musicais do *Grupo de Experimentación Sonora*, nas conturbadas mesas-redondas e *cine-debates* organizados pelo Instituto, na circulação de cineastas estrangeiros, nas múltiplas interlocuções do cinema nacional com outras áreas (literatura, teatro, historiografia, artes plásticas, etc), na rede formada em torno de alguns cineastas que foram cercados de “discípulos”, enfim, nas muitas formas de diálogo e desdobramentos possibilitadas pelo cinema.

O cinema cubano continua sendo uma fonte abundante de possibilidades de pesquisa. Ao longo do trajeto que desenhamos, ficaram diversas pontas que ainda podem ser retomadas por outros pesquisadores. Muitos filmes de ficção ainda merecem análise minuciosa, dada à riqueza de simbologias e “subtextos” que apresentam. O cinema documental cubano, tão original, com seu leque que oscila do mais canhestro didatismo a sofisticadas alegorias, também merece novos trabalhos. A recepção da produção cubana na Europa e na América Latina, os diálogos visíveis que brotaram das relações profissionais e entre os cineastas cubanos e os estrangeiros, igualmente. Em termos de política cultural, o acesso mais livre à documentação governamental, aos arquivos bem guardados das instituições cubanas possibilitaria desvendar as interlocuções do *ICAIC* com outras instituições (particularmente *CNC*, *UNEAC* e *Casa*), e levaria provavelmente ao desvendamento de outros mecanismos de circulação de idéias e debates no meio cultural.

Finalizando, esperamos ter contribuído, com nossa pesquisa, para expor a disposição crítica do cineasta cubano – como artista e intelectual - em seu complexo contexto, e a generosidade com que a arte – no nosso caso, a sétima arte - nos permite digerir e degustar os sabores doces e amargos da história da política cultural cubana após a Revolução.